UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

INSTITUT NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

CENTRE – URBANISATION CULTURE SOCIÉTÉ

SOCIALISATION MUSICALE, FRONTIÈRES CULTURELLES ET SOCIABILITÉS URBAINES

Les parcours de personnes immigrantes d'origine maghrébine à Montréal

Par

Caroline MARCOUX-GENDRON

Maîtrise ès arts (M.A.) Musique – Ethnomusicologie

Thèse présentée pour obtenir le grade de

Philosophiae doctor, Ph.D.

Doctorat en études urbaines

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Août, 2021

© Caroline MARCOUX-GENDRON, 2021

Cette thèse intitulée

SOCIALISATION MUSICALE, FRONTIÈRES CULTURELLES ET SOCIABILITÉS URBAINES

Les parcours de personnes immigrantes d'origine maghrébine à Montréal

et présentée par

Caroline MARCOUX-GENDRON

a été évaluée par un jury composé de

Mme Annick GERMAIN, présidente, Institut national de la recherche scientifique

M. Guy BELLAVANCE, directeur de thèse, Institut national de la recherche scientifique

M. Michel DUCHESNEAU, codirecteur, Université de Montréal

M. Louis JACOB, examinateur interne, Université du Québec à Montréal

M. Marco MARTINIELLO, examinateur externe, Université de Liège

L’art est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art.

Robert Filliou

RÉSUMÉ

Cette thèse traite du rapport à la musique de personnes immigrantes en contexte urbain. Prenant appui sur les écoutes et pratiques musicales de personnes nées au Maghreb (Algérie, Maroc, Tunisie) et vivant à Montréal, il s'agit d'interroger comment leurs rapports à la musique et au monde social se déploient et s'alimentent de façon dialogique et récursive. Ce faisant, la thèse attire l'attention sur des questions de relations interculturelles et de cohabitation interethnique induites par l'immigration dont Montréal est une plaque tournante. La réflexion adopte par ailleurs une double perspective émigrante et immigrante, deux versants indissociables dans la compréhension de ce processus sociomusical.

Dans une démarche à caractère ethnographique, quarante-cinq entretiens semi-dirigés sous forme de « récits de vie » axés sur la musique se combinent à des dizaines de séances d'observation en contextes musicaux. Le concept bidimensionnel de « socialisation musicale » permet pour sa part d'analyser la socialisation *à* la musique des répondant.es – leurs répertoires d'écoute avec leurs codes et conventions propres – et leur socialisation *par* la musique – notamment à travers les sociabilités musicales desquelles émergent des frontières symboliques et sociales, articulant différents systèmes d'attitudes et de comportements culturels des personnes en présence.

Loin d'un portrait monolithique, il se dégage une variété de profils de goûts musicaux. Ceux-ci sont liés tant à la diversité des milieux d'origine qui ont teinté la socialisation à la musique des répondant.es dès l'Afrique du Nord, qu'à l'hétérogénéité accrue de leurs cercles sociaux sous l'effet des mobilités physique et statutaire qu'engendre la migration. En dépit des frontières intragroupes que tracent les goûts, une cohésion transparaît toutefois à travers une manière semblable de vivre la musique, où l'écoute, le chant, la danse, voire le jeu instrumental sont souvent interreliés et spontanément vécus. De même, la dimension sociale de la musique reste prépondérante à ce jour chez une majorité de ces personnes, habituées à l'interrelation étroite entre musique et temps sociaux vécus en collectivité au Maghreb.

Puis, la manière dont ces goûts et pratiques musicales interviennent dans les relations et interactions sociales éclaire un phénomène de socialisation par la musique. En matière de sociabilités urbaines en contexte immigrant, la musique est prétexte aux rassemblements et coprésences, voire aux échanges et rapprochements entre citadin.es, participant d'une prise de conscience des différences et d'une socialisation à l'altérité. La musique alimente aussi des

relations sociales plus soutenues, dont les ancrages locaux sont rarement dissociables de ramifications transnationales. À Montréal, ces personnes immigrantes expérimentent diverses dynamiques sociales, qui sont soit intragroupe maghrébin, intergroupes majoritaire-minoritaire ou interminoritaires. Ce sont différentes configurations relationnelles au sein desquelles la musique joue différents rôles, pouvant être davantage objet de pratique sociale ou objet de distinction. Sur ce dernier point, la reconnaissance d'un capital culturel issu du pays d'origine est souvent un enjeu dans un contexte immigrant où ne prévalent pas les mêmes ordres et principes de légitimé culturelle. Mais plus encore, le véritable défi pour ces personnes est d'être considérées et reconnues dans leurs multiples identifications et échelles d'appartenance, au-delà de leur seule origine ethnoculturelle. En ce sens, la musique s'affirme comme un moyen efficace pour négocier les assignations identitaires et faire dialoguer les différents espaces-temps d'un parcours de vie en migration.

Mots-clés : musique ; (im)migration ; Maghreb ; Montréal ; pratiques musicales ; goûts ; socialisation ; frontières ; légitimité culturelle ; sociabilités

ABSTRACT

This dissertation examines the relationship to music of immigrants living in an urban environment. Based on the music listening and practice habits of individuals born in the Maghreb (Algeria, Morocco, Tunisia) and living in Montreal, it investigates how their relationships to music and the social world are developed and fostered, dialogically and recursively. In doing so, the dissertation draws attention to issues of intercultural relations and interethnic cohabitation brought on by immigration, for which Montreal is a hub. The analysis adopts a dual perspective of both emigration and immigration, two inextricable aspects for understanding this sociomusical process.

In an approach of an ethnographic nature, forty-five semi-directed, music-focussed "life story" interviews were combined with dozens of observation sessions in music settings. The bi-dimensional concept of "musical socialization" allows for analysis of the respondents' socialization *to* music – their listening repertoires with their own codes and conventions – and their socialization *through* music – mainly through musical sociability from which symbolic and social boundaries emerge, articulating the various value systems and cultural behaviours of those present.

Far from being a monolithic portrait, a variety of profiles of musical taste emerge. They are linked as much to the diversity of the places of origin that influenced the North African respondents' socialization to music, as to the increased heterogeneity of their social circles due to physical and statutory mobilities brought on by migration. Despite the intragroup boundaries defined by tastes, cohesion is nevertheless seen through a similar manner of experiencing music, in which listening, singing, dancing, and playing are often interconnected and experienced spontaneously. Likewise, the social dimension of music still dominates for most study participants, who are accustomed to music and socializing being closely interrelated, as experienced in Maghreb society.

The way in which these musical tastes and practices come into play in social relationships and interactions sheds light on the phenomenon of socialization through music. In terms of urban sociability in the context of immigration, music is a pretext for gatherings and co-presence, as well as for conversing and connecting with fellow urbanites, contributing to the awareness of differences and the socialization to otherness. Music also fosters more sustained social relationships, whose local roots can rarely be dissociated from transnational ramifications. In Montreal, these individuals who have immigrated experience various social dynamics, which are either Maghrebian intragroup, majority-minority intergroup, or interminority. These are different relational configurations within which music plays various roles, being more an object of social

practice or distinction. On the latter point, recognition of cultural capital derived from the country of origin is often an issue in an immigrant context where the prevailing hierarchies and principles of cultural legitimacy are not the same. Moreover, the true challenge for those who have immigrated is to be considered and acknowledged in their many identifications and scales of belonging, beyond merely their ethnocultural origin. In this sense, music establishes itself as an effective means of negotiating the assignment of identity and creating a dialogue between the various time-spaces along the trajectory of a life in migration.

Keywords: music; (im)migration; Maghreb; Montreal; musical practices; tastes; socialization; boundaries; cultural legitimacy; sociabilities

REMERCIEMENTS

Cette thèse est le résultat de rencontres de plusieurs types. D'abord, des rencontres humaines qui m'ont ouvert l'esprit sur d'autres réalités montréalaises que la mienne ; les yeux sur d'autres manifestations culturelles que celles qui m'étaient jusqu'alors familières ; les oreilles sur des musiques que je ne connaissais pas ; le cœur sur des individus aux parcours d'une grande richesse, faits de défis, de sacrifices, de partages. Puis, il y a eu des rencontres académiques, qui m'ont permis de découvrir la recherche en arts et culture comme celle sur les migrations et relations interculturelles et interethniques, deux domaines qui m'ont passionnée et que j'ai ainsi voulu rallier par mon travail. C'est donc une forme de synthèse de tout ce parcours personnel, académique et même professionnel que représente cette thèse.

Mes premiers remerciements vont à mes directeurs, Guy Bellavance et Michel Duchesneau, qui m'ont soutenue et suivie dans l'orientation que j'ai voulu donner à ce doctorat. Merci de m'avoir accompagnée et fait grandir comme chercheuse, tout en respectant mes décisions professionnelles un peu en marge de la recherche, mais qui ont enrichi l'expérience de vie à partir de laquelle j'ai pu observer et décrire les réalités au cœur de cette thèse.

Merci également aux membres de mon jury pour le temps consacré à la lecture et à l'évaluation de ce manuscrit, ainsi que pour les riches échanges que nous avons eus lors de la soutenance. Vos commentaires et suggestions continueront de nourrir mes réflexions pour les prolongements que je souhaite donner à ce travail.

Merci à mes collègues de cohorte, qui ont commenté les balbutiements de ce projet, ont partagé mes moments d'angoisse dans les premières années du doctorat et ont été solidaires jusqu'au bout de cette étape de vie. Un merci tout spécial à Claire, grande complice dans cette aventure, toujours volontaire et prête à échanger sur toutes sortes de considérations entourant mon enquête.

Merci à Rosaire Garon, avec qui je partage des réflexions sur les pratiques culturelles au Québec depuis presque dix ans déjà, qui a prêté une oreille attentive à mes préoccupations de recherche et m'a encouragée depuis le début. Grâce à vous, la « Grignotte » veille désormais sur moi.

Merci à Dominique Caubet et Sophie Maisonneuve de m'avoir consacré de votre précieux temps lors de visites à Paris, en amont comme en aval de mon terrain de recherche pour échanger

autour de questions méthodologiques et théoriques. Merci Rita Stirn de m'avoir généreusement partagé les apprentissages de ta propre démarche sur les musiciennes du Maroc, et pour les moments passés ensemble à Rabat puis au hasard de nos participations à des marchés de la musique. Merci aussi à Martine, Jawad, Idriss, Dari, Tikerouine et Sabrina pour les riches conversations, sous le ciel du Maroc comme à distance.

Merci à mes collègues de travail à Constantinople et au Centre des musiciens du monde pour votre appui et vos encouragements de tous les instants ces quatre dernières années. Un merci tout spécial à Kiya d'avoir toujours vu d'un bon œil ma conciliation travail-thèse malgré les 1001 autres projets qui meublaient notre quotidien au bureau et en tournée.

Merci Akila Sekhri de m'avoir initiée à cette fascinante langue qu'est l'arabe et de m'avoir offert plusieurs opportunités de partager mon intérêt pour les musiques arabes avec vos étudiantes et étudiants. Merci à Bernardo d'avoir bien voulu explorer avec moi le potentiel de la cartographie, dans une démarche qui fut bien plus longue que nous l'avions initialement imaginé. Merci à Samantha pour les discussions autour de notre passion commune pour les traditions musicales et dansées du Maghreb, tout comme pour le partage de tes expériences et réflexions sur le milieu montréalais.

Merci à toutes ces personnes qui ont accueilli mon initiative avec enthousiasme, m'ont fourni diverses ressources, m'ont ouvert leur porte et ont généreusement partagé des bouts de leur histoire : Dari, Fatima-Zahra, Ibtissem, Mohamed, Redjdal, Moussa, Djamila, Tina, Mehdi, Yousra, l'équipe de Dar al Maghrib, les équipes de Radio Maghreb et de Maghreb FM, les membres de l'Orchestre Chaâbi de Montréal, des chorales de musique andalouse marocaine et de malouf tunisien, de l'orchestre Les Amis de la Musique Andalouse de Montréal. Des remerciements bien spéciaux à Khalil, Salim et Dali de m'avoir facilité l'accès à toutes sortes de circonstances musicales et d'avoir ainsi grandement contribué à ma connaissance des musiques du Maghreb. Merci aussi à Nicolas pour la mise en contact avec des membres de ta chorale. Merci à Badreddine d'avoir si souvent mis à profit vos réseaux pour m'aider, et à Karima d'avoir partagé tous ces moments de musique ; je te dois bien des découvertes et apprentissages.

Un immense merci à toutes les personnes qui se sont prêtées à l'exercice de l'entretien et de la sortie musicale accompagnée, qui m'ont ainsi témoigné de leur confiance et de leur appui. Vos témoignages ont nourri un cheminement non seulement académique, mais aussi, voire d'abord

et avant tout, humain. Je vous dois la concrétisation de ce projet qui germait depuis des années, mais qui n'a pu prendre sens qu'à travers vos histoires.

Merci à Filippo pour le bout de chemin parcouru ensemble et la solidarité à travers cette épreuve qu'est la thèse. Et enfin, un merci des plus sincères à mes ami.es et parents, qui m'ont soutenue tout au long de ce doctorat, une démarche souvent éloignée de leur réalité pour différentes raisons. Vous avez toujours encouragé mes projets, respecté mes implications et les indisponibilités qui viennent avec, écouté mes doutes et apaisé mes insécurités. Votre support et amour inconditionnel m'aident à relever tous les défis et à me dépasser au quotidien.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux ..... **xviii**

Liste des figures ..... **xviii**

Liste des abréviations et des sigles ..... **xix**

Introduction **20**

CHAPITRE 1. MUSIQUE(S), (IM)MIGRATION(S), VILLE(S) ET DIVERSITÉ(S) **26**

1.1 Enjeux contemporains dans le domaine des arts et de la culture 26

1.1.1 Goûts et pratiques culturelles en contexte de « diversité » *26*

1.1.2 De la diversité des sociétés à la diversité des légitimités *30*

1.1.3 Dimensions temporelle et spatiale des goûts et pratiques culturelles *33*

1.2 De la musique aux musiques 35

1.2.1 Entre mobilité et ancrage territorial *35*

1.2.2 Musiques et villes *37*

1.2.3 Socialisation et sociabilité musicales *40*

1.3 Migrations contemporaines 42

1.3.1 Le Maghreb, ses réalités sociales et musicales *43*

1.3.2 Pratiques culturelles des personnes maghrébines en migration *46*

1.3.3 Immigration montréalaise et présence maghrébine *48*

CHAPITRE 2. LA MUSIQUE, UNE FENÊTRE SUR LE RAPPORT AU MONDE **54**

2.1 Problématique 54

2.1.1 Goûts et pratiques culturelles sous l'angle des migrations et de l'ethnicité *54*

2.1.2 Le contexte urbain : ses dynamiques culturelles et migratoires singulières *59*

2.2 Questions de recherche 63

2.3 Objectifs spécifiques 65

2.4 Cadre conceptuel 66

2.4.1 Socialisation musicale 66

2.4.2 Sociabilité 71

2.4.3 Frontières 73

2.4.4 Légitimité culturelle 74

2.5 Modèle d'analyse 75

2.6 Stratégie méthodologique 76

2.6.1 Recrutement des participantes et participants 77

2.6.2 Combinaison et complémentarité des méthodes de collecte 81

2.7 Réflexivité 88

CHAPITRE 3. LE CONTEXTE SOCIOMUSICAL MONTRÉALAIS : MISE EN PERSPECTIVE 95

3.1 Montréal, terreau fertile et fertilisé 96

3.2 Les composantes maghrébines du paysage musical montréalais 100

3.2.1 Questions de méthode 101

3.2.2 Au carrefour de plusieurs mondes 102

3.2.3 La musique en contexte 107

3.2.4 Du local décentralisé au transnational 111

3.3 Le parcours comme ancrage 113

CHAPITRE 4. LA SOCIALISATION MUSICALE AU MAGHREB 115

4.1 Les écoutes musicales au Maghreb 115

4.1.1 Les musiques du Maghreb 115

4.1.2 Les musiques au Maghreb 117

4.1.3 Les musiques dans chaque parcours de vie 119

4.2 Contextes d'écoute de la musique au Maghreb 123

4.2.1 Du privé au public, une mince frontière 123

4.2.2 L'omniprésence des mariages 124

4.2.3 La place occasionnelle du concert 129

4.3 Codes et conventions de la musique au Maghreb 132

4.3.1 Imbrication des modalités de rapport à la musique 132

4.3.2 Des codes et conventions de circonstance 134

4.3.3 L'« acte de danser » 136

4.4 Normes, valeurs et croyances autour de la musique au Maghreb 138

4.4.1 Présence des pairs, contrôle des pairs 140

4.4.2 Des contraintes et asymétries liées au genre 142

4.4.3 Influence de la religion sur le rapport à la musique 145

CHAPITRE 5. LA SOCIALISATION MUSICALE À MONTRÉAL 148

5.1 Les écoutes musicales à Montréal 148

5.1.1 Un contact aux musiques du Maghreb qui perdure 148

5.1.2 Des socialisations à de nouvelles musiques 150

5.1.3 Des adhésions variables à la nouveauté 152

5.2 Contextes d'écoute de la musique à Montréal 155

5.2.1 La rareté des mariages 155

5.2.2 Des substitutions inventives 158

5.2.3 Des opportunités proprement montréalaises 160

5.3 Codes et conventions de la musique à Montréal 162

5.3.1 Des résistances à la « sortie au concert » 162

5.3.2 De la musique à la danse, il n'y a qu'un pas 164

5.3.3 Différents lieux pour différentes musiques 167

5.4 Normes, valeurs et croyances autour de la musique à Montréal 170

5.4.1 Le versant intragroupe 170

5.4.2 Le versant intergroupe 173

5.4.3 Dynamiques genrées et religieuses : changements et constances 176

CHAPITRE 6. FRONTIÈRES ET ÉCHELLES DES RELATIONS MUSICALES 180

6.1 Les frontières marquées par la musique 180

6.1.1 Les frontières de la musique au Maghreb 180

6.1.2 La musique pour se situer dans le monde 184

6.1.3 Les frontières de la musique à Montréal 189

6.2 Musiques, hiérarchisations et légitimités culturelles 192

6.2.1 Hiérarchisations et principes de légitimité dans l'univers maghrébin 192

6.2.2 Un cosmopolitisme ordinaire 195

6.2.3 Des découvertes au fil du parcours migratoire 199

6.2.4 Accumulation et interaction des échelles de légitimité 202

6.3 Les échelles de discours et de rapport au monde 204

6.3.1 Jeux d'échelles 205

6.3.2 Multiples rapports majoritaire / minoritaire 207

6.3.3 Définitions à géométrie variable 210

CHAPITRE 7. SOCIABILITÉS MUSICALES, VECTEURS DE SOCIALISATION 217

7.1 La musique, un catalyseur de sociabilités urbaines 217

7.1.1 La musique, manifestation d'une (co)présence 218

7.1.2 La musique, prétexte à l'interaction 220

7.1.3 La musique, facteur de connivence 222

7.2 Logiques relationnelles et sociabilités musicales 226

7.2.1 Taille du réseau et intensité des liens 226

7.2.2 Composition des réseaux 228

7.2.3 Modes de sociabilité 230

7.3 Différentes échelles de sociabilités musicales 234

7.3.1 Musique et sociabilités transnationales 234

7.3.2 Facebook, le bouche-à-oreille 2.0 238

7.3.3 Télescopage des échelles et des dimensions sociomusicales 240

CHAPITRE 8. VIES MUSICALES EN MIGRATION : DES SOCIALISATIONS MULTIPLES ET MULTISITUÉES 245

8.1 De multiples espaces 245

8.1.1 L'humain, vecteur de circulations musicales 246

8.1.2 Des dynamiques de pluri-ancrage… *249*

8.1.3 …ou de pluri-absence ? *253*

8.2 De multiples temporalités 256

8.2.1 Au rythme des saisons *256*

8.2.2 Le rapport au temps *261*

8.2.3 Le rapport aux « âges » *264*

8.3 De multiples « espaces-temps » 272

8.3.1 Les enjeux socio-spatio-temporels des socialisations musicales *272*

8.3.2 Les effets des mobilités *276*

8.3.3 Les échelles d'appartenance *281*

CONCLUSION 290

Les ancrages de profils culturels en mouvement 292

Un univers de possibles au carrefour du social et du culturel, du spatial et du temporel 294

« Faire communauté » par les usages et pratiques de la musique 299

De l'interconnaissance à l'inter-reconnaissance par la musique 302

Montréal, un contexte aux dynamiques sociales complexes 306

Musique(s) et société(s) à l'aune des migrations humaines 310

BIBLIOGRAPHIE 315

ANNEXE A : LEXIQUE MUSICAL 346

ANNEXE B : GRILLE D'ENTRETIEN 353

ANNEXE C : GRILLE D'OBSERVATION 355

ANNEXE D : PAROLES DE LA CHANSON « DÉGÉNÉRATIONS » DU GROUPE MES AÏEUX 357

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1 Caractéristiques sociodémographiques, migratoires et musicales au moment de l'entretien 79

Tableau 2.2 Caractéristiques des séances d'observation 85

Tableau 3.1 Quelques exemples d'initiatives incluant l'étiquette « Maghreb », « Algérie », « Maroc » ou « Tunisie » 102

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 Modèle d'analyse 76

Figure 2.2 Carte des lieux et fréquences des séances d'observation dans la RMR de Montréal 86

Figure 2.3 Carte des lieux d'observation en fonction de leur statut culturel 87

Figures 3.1 et 3.2 (à gauche) Festival du jasmin tunisien en juillet 2017 ; (à droite) Centre culturel marocain Dar al Maghrib 103

Figure 3.3 Concert du groupe Yacine and the Oriental Groove (Algérie-Espagne) au festival Orientalys en août 2017 104

Figure 3.4 Orchestre de musique arabo-andalouse marocaine lors d'une soirée présentée en mai 2018 au théâtre Rialto 108

Figure 3.5 Amariya lors d'un mariage marocain musulman ouvert au public en octobre 2018 à la salle de réception Le Paragon 110

Figure 3.6 Carte des lieux d'observation en fonction de la place qu'occupait la musique lors de l'évènement documenté 111

Figure 6.1 Schéma des significations données à l'étiquette « musique arabe » au cours de cette enquête 188

Figures 8.1 à 8.4 Cartes des lieux de musique de Malika à Montréal en fonction de la saison et de la nature des activités pratiquées 259

Figure 9.1 Modèle pour la classification des profils culturels 297

Figure 9.2 Exemple de classification de deux profils 299

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGLES

ACE	Arts Council England
AMAM	Les Amis de la Musique Andalouse de Montréal
ATA	Association des Tunisiens aux Amériques
BDSO	Banque de données des statistiques officielles sur le Québec
CAC	Conseil des arts du Canada
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CAM	Conseil des arts de Montréal
DAM	Diversité artistique Montréal
EPC	Enquête sur les pratiques culturelles au Québec
FMA	Festival du monde arabe
HCP	Haut-Commissariat au Plan (Maroc)
IMA	Institut du monde arabe
IMISCOE	International Migration, Integration and Social Cohesion in Europe
ISQ	Institut de la statistique du Québec
MCC	Ministère de la Culture et des Communications
MIDI	Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion
MIFI	Ministère de l'Immigration, de la Francisation et de l'Intégration
MRE	Marocains résidents à l'étranger
NAA	North African Arts
OCCQ	Observatoire de la culture et des communications du Québec
OCM	Orchestre Chaabi de Montréal
OQLF	Office québécois de la langue française
RMR	Région métropolitaine de recensement
TIC	Technologies de l'information et de la communication
UMA	Union du Maghreb arabe
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture
UNHCR	Agence des Nations unies pour les réfugiés

INTRODUCTION

Cette thèse traite du rapport à la musique de personnes immigrantes en contexte urbain. Il s'agit plus précisément de prendre appui sur les écoutes et pratiques liées à la musique de personnes nées au Maghreb (Algérie, Maroc, Tunisie) et vivant à Montréal pour interroger la manière dont leurs rapports à la musique et au monde social se déploient et s'alimentent mutuellement. La musique agit ainsi comme une fenêtre sur leurs parcours de vie, faits de relations, de frontières symboliques et d'appartenances tout comme d'interactions, de frontières sociales et de sociabilités urbaines. À sa manière, cette thèse souhaite offrir un éclairage sur des enjeux liés aux migrations humaines, à la « diversité culturelle » et à la cohabitation interethnique au cœur des sociétés contemporaines. La voie d'accès pour en traiter pourra sembler plus ou moins atypique, mais elle n'est assurément pas futile, la musique se trouvant au cœur de rapports de domination et de luttes de pouvoir (Bohlman 2002 ; Connell et Gibson 2001 ; Martin 1996), agissant comme catalyseur de revendications et de négociations identitaires (Stokes 1994), étant l'objet d'actions politiques aux échelles individuelle et collective, mais aussi véhicule de représentations idéologiques utilisé par des États-nations (Martiniello et Lafleur 2008). Assurément, la musique comme « voie d'approche pour analyser le social, dans toute la diversité de ses déclinaisons » (Le Menestrel 2005, par. 2) a déjà largement prouvé sa pertinence et son efficacité en sciences sociales.

Étant donné son sujet, cette thèse allie des sources relevant tant du domaine des arts et de la culture que de celui des migrations et des relations interculturelles et interethniques. La combinaison de ces corpus, a priori relativement indépendants l'un de l'autre, s'est imposée pour parvenir à étudier finement le rapport d'individus à la musique, lequel devient ensuite une lunette d'observation de leurs parcours migratoires et réalités quotidiennes. Cette thèse ne vise d'ailleurs pas à interroger le lien de personnes migrantes aux seules musiques de leur pays d'origine, une approche déjà proposée par plusieurs travaux ethnomusicologiques et anthropologiques, mais plutôt à rendre compte de l'étendue de leurs univers culturels sur le plan musical. C'est pourquoi la sociologie de la culture s'impose, offrant de nombreux outils qui permettent d'appréhender la diversité des goûts et pratiques culturelles (Glevarec 2013 ; Hanquinet 2014). En contrepartie, ce domaine de recherche n'a que récemment intégré des considérations ethniques et migratoires, rendant les travaux spécialisés en migrations et relations interethniques nécessaires à une bonne conceptualisation sur ce plan. Sachant enfin que les questions culturelles et artistiques sont moins développées dans ce second domaine de recherche comparativement aux problématiques plus

strictement sociales et économiques (DiMaggio et Fernandez-Kelly 2010 ; Martiniello 2015), une véritable complémentarité de ces deux corpus de référence s'affirme vis-à-vis de la présente thèse. Afin d'aider ce maillage, les études urbaines constituent un cadre idéal étant donné la manière dont les villes centralisent les phénomènes migratoires et culturels. En effet, si les centres urbains sont des lieux phares de l'immigration, ils se caractérisent aussi par des dynamiques d'offre et de demande culturelles qui leur sont propres. Dès lors, la ville est un contexte permettant de réunir et de conjuguer les enjeux au cœur de cette recherche.

Cette réflexion s'avère particulièrement intéressante à développer à Montréal, une ville où les dynamiques induites par l'immigration présentent plusieurs spécificités (Germain 2013a), qui est marquée par une situation ethnolinguistique et politique singulière entre le français et l'anglais auxquels s'ajoutent de plus en plus de « troisièmes langues » portées par les populations immigrantes (Lamarre et Lamarre 2009), sans compter sa position au carrefour de réseaux d'influences culturelles tantôt plus franco-européens, tantôt plus anglo-américains (Bellavance et Poirier 2012). En cela, c'est une ville où se jouent des rapports majoritaire-minoritaire complexes et riches, tant pour les sociologues de la culture qui interrogent les enjeux de légitimité et luttes symboliques entourant les goûts et pratiques culturelles que pour les sociologues de l'immigration et des relations interethniques qui se penchent sur les interactions, sociabilités et rapports de force entre groupes de diverses origines.

Le fait de traiter d'individus ayant une origine commune permet d'ancrer leur rapport initial à la musique dans un contexte de socialisation relativement partagé, rendant ainsi l'expérience migratoire fondamentale à la réflexion, puisque source de nouvelles socialisations et de toutes sortes de mobilités – géographique, sociale, culturelle – qui sont précisément analysées. Toutefois, il n'était pas pour autant question de considérer d'emblée les répondantes et répondants à l'enquête comme des membres d'une « communauté », mais bien plutôt de déconstruire cette perspective en interrogeant les lignes de fracture comme les éléments de cohésion intragroupe. Pour ce faire, l'approche adoptée est celle de parcours individuels, qui ont permis d'explorer toutes les subtilités et nuances de vies en migration, lesquelles transparaissent bien dans le rapport à la musique de ces personnes. Ainsi, ces dernières guident tant les musiques que les contextes musicaux discutés tout au long de cette thèse, l'idée étant de suivre leurs parcours sans préjuger de leurs écoutes ni de leurs activités musicales. Des tendances sont apparues relativement à une conception générale de la place et du rôle de la musique au quotidien, de la manière de la vivre et de la pratiquer en collectivité, mais ces éléments de

convergence n'ont pas empêché de relever une diversité de profils en termes d'écoutes et de types de pratiques musicales.

De même, il ne s'agit pas d'une thèse sur le « public maghrébin » de Montréal, une autre notion unitaire qui porte son lot de pièges en construisant une sorte d'entité collective homogène dans son rapport aux arts et à la culture. Plus encore, le « public » est souvent conçu en regard de manifestations artistiques précises ou d'institutions culturelles données (Fleury 2006, 31-39). Or, le mouvement de la pensée va ici dans le sens inverse : il s'agit de faire des individus le point de départ d'une réflexion qui admet tous les types d'écoutes, toutes les formes d'engagement et de pratiques sur le plan musical. Une telle démarche a été facilitée par le vecteur qu'est la musique, considérant son omniprésence dans toutes sortes de circonstances de la vie et son accessibilité par-delà les catégories sociales, comparativement à d'autres formes d'expression culturelle et artistique aux occurrences plus exclusives à des cadres institutionnalisés. À ce compte, cette thèse n'est pas non plus une étude du rapport de personnes d'origine maghrébine aux institutions culturelles montréalaises, bien que des commentaires au fil des chapitres puissent alimenter une réflexion de cet ordre. Cherchant à éviter une logique en silos, cette enquête visait plutôt à identifier les porosités et circulations entre différents contextes impliquant de la musique, tout comme la variété des dynamiques relationnelles qui alimentent la vie musicale de ces personnes migrantes. Certes, des circonstances à dominance maghrébine, par les musiques diffusées comme les personnes présentes, seront discutées en ce qu'elles font partie de l'univers musical de certains répondants et répondantes. Elles ont toutefois été abordées comme non mutuellement exclusives d'autres contextes de socialisation et de sociabilité musicales, ce qui a permis de révéler des dynamiques plurielles et des profils culturels hétérogènes trop souvent rendus invisibles par les logiques qui guident les études de goûts et de pratiques culturelles (Peterson 2004).

Enfin, le choix de la population immigrante provenant d'Afrique du Nord tient à plusieurs facteurs qui méritent à leur tour d'être explicités. D'abord, puisqu'il s'agissait de rencontrer des personnes ayant elles-mêmes migré, la présence relativement récente de nombre d'individus d'origine maghrébine au Québec favorisait la démarche. En effet, sur une population de 194 445 personnes lors du recensement canadien de 2016[1], 128 035 étaient nées à l'extérieur du pays et 76,2% de celles qui avaient immigré étaient arrivées entre 2001 et 2016 (MIFI 2019, s.p.). Puis, la question des relations et interactions ethnoculturelles que vit cette population dans la province

[1] Ces statistiques reposent sur l'autodéclaration de leurs origines par les répondantes et répondants.

est sensible et a été abordée sous de nombreux angles, mais peu dans ses dimensions culturelles, proportionnellement aux autres types de travaux qui constituent ce corpus. Il s'agit pourtant d'une approche riche en considérations symboliques, lesquelles sont essentielles à la compréhension de l'expérience vécue d'individus principalement associés au monde arabo-musulman dans un contexte occidental. Alors que ces personnes subissent des préjugés et discriminations basés sur des schèmes identitaires essentialisants (Eid 2004), la culture en général et la musique en particulier peuvent aider à désamorcer des préconceptions chez les individus extérieurs à ce groupe, tout en servant d'outils pour négocier et se réapproprier les représentations sociales chez les membres de cette population. En outre, les arts et la culture sont des vecteurs privilégiés pour exprimer un positionnement identitaire. À cet effet, le terrain d'enquête a révélé la grande complexité des appartenances et identifications qui se jouent au sein du groupe maghrébin (Manaï 2018). D'abord, le terme même pour désigner cette région du monde variait, certaines personnes parlant davantage du Maghreb, d'autres d'Afrique du Nord, mettant implicitement plus l'emphase sur le lien avec le « monde arabe » ou avec l'Afrique. Afin de refléter la diversité des terminologies rencontrées sur le terrain, et parce qu'aucun de ces termes n'est neutre sur le plan historique et géopolitique (Vermeren 2010, 5), il a été décidé de les utiliser conjointement tout au long de cette thèse. Puis, les étiquettes « arabe » et « berbère » n'emportaient pas une adhésion unanime non plus. Si une proportion significative des répondantes et répondants a souligné l'importance des cultures autochtones dans cette région du monde et ainsi nuancé l'« arabité » qui s'y déploie, en invitant à ne pas la confondre avec celle des populations arabes du Moyen-Orient, des réserves vis-à-vis du terme « berbère », un ethnonyme historiquement imposé de l'extérieur et porteur de plusieurs connotations péjoratives, se sont aussi manifestées, en lui préférant le terme « amazigh ». Ce ne sont là que quelques exemples, parmi d'autres faisant l'objet de discussions au fil de cette thèse, qui révèlent le caractère multidimensionnel de la catégorie « Maghrébin.es ».

Cette réflexion se développera en huit chapitres avec, dans un premier temps, un survol des travaux théoriques et empiriques qui ont alimenté la recherche, partant de trois grandes thématiques que sont les goûts et pratiques culturelles en cette époque de « diversité », la musique dans ses dynamiques transnationales, urbaines et sociales, puis l'immigration maghrébine depuis son lieu d'origine jusqu'à Montréal. Le deuxième chapitre définira pour sa part la problématique de la thèse, explicitant les questions et objectifs qui ont guidé l'enquête, le cadre conceptuel et modèle d'analyse autour de l'idée de « socialisation musicale » ainsi que la stratégie méthodologique mise en œuvre. Le troisième chapitre plantera ensuite le décor, décrivant des

dynamiques et logiques qui animent le contexte sociomusical montréalais au sein duquel s'est déroulée l'enquête.

Le chapitre quatre permettra quant à lui de resituer les parcours de vie des répondantes et répondants en s'attardant aux années vécues au Maghreb et au rapport à la musique qui s'y est développé. Il sera plus précisément question des musiques alors écoutées, des contextes pour ce faire, des codes et conventions ainsi que des normes, valeurs et principales croyances culturelles orientant ce rapport à la musique. En miroir, le chapitre cinq s'intéressera à la socialisation musicale de ces individus une fois arrivés à Montréal, pour voir ce qu'elle porte de continuités comme de transformations vis-à-vis des mêmes aspects que sont les écoutes au quotidien, les contextes de la musique, les codes et conventions ainsi que les normes, valeurs et croyances culturelles entourant cette dernière.

Les sixième, septième et huitième chapitres seront tour à tour l'occasion de creuser davantage des aspects symboliques et plus concrets du rapport à la musique, des dimensions sociales, temporelles et spatiales de celui-ci. Le chapitre six visera à entrer plus en détail dans les enjeux symboliques que sont les frontières tracées par la musique, les notions de légitimité et phénomènes de distinction qu'elle nourrit, tout comme les rapports de force qu'elle entretient, et ce, à différentes échelles. Le chapitre sept plongera au cœur des sociabilités musicales, explorant d'abord leurs manifestations dans la ville avant d'interroger leurs diverses logiques relationnelles et déploiements transnationaux. Enfin, le chapitre huit mettra en relation tous les espaces géographiques, sociaux et temporels qui interagissent dans les vies des répondantes et répondants et teintent leur rapport à la musique ; en d'autres mots, il analysera l'interaction et l'articulation entre leurs socialisations musicales multisituées.

Les résultats de l'enquête sont ainsi présentés selon différentes grandes thématiques appuyées par plusieurs données d'observation et de nombreux extraits d'entretiens qui permettent d'incarner le propos. La répétition de quelques-uns de ces extraits est d'ailleurs assumée, ces passages s'étant révélés particulièrement riches et ainsi propices à des analyses sous plusieurs angles. Des encarts consistant en des portraits individuels ponctuent également chaque chapitre, partant de l'idée qu'« un individu est à la fois représentatif et singulier » (Le Menestrel 2012, 22). Ces encarts viennent en somme illustrer les analyses, tout en déclinant sous des formes toujours quelque peu différentes les réalités, phénomènes et processus en cause. Quant aux musiques issues du Maghreb citées tout au long de la thèse, un astérisque (*) désigne celles qui sont décrites et accompagnées d'hyperliens audiovidéos en annexe, afin de permettre

aux lectrices et lecteurs de mieux contextualiser ces répertoires. Enfin, il importe de rappeler que toute cette enquête s'est déroulée entre l'automne 2016 et l'automne 2018, c'est-à-dire avant la pandémie qui s'est déclarée au début 2020 et a complètement bouleversé plusieurs des aspects discutés, allant des enjeux relatifs à la mobilité jusqu'aux sociabilités musicales et urbaines. Il s'agira ainsi d'une analyse située dans le temps, mais qui reste néanmoins utile à une meilleure compréhension de processus migratoires tout comme de dynamiques culturelles et sociales.

CHAPITRE 1. MUSIQUE(S), (IM)MIGRATION(S), VILLE(S) ET DIVERSITÉ(S)

1.1 Enjeux contemporains dans le domaine des arts et de la culture

L'augmentation, l'accélération, mais aussi la complexification des circulations humaines induisent de profondes transformations des sociétés, tout particulièrement dans les villes qui sont les principaux lieux d'accueil et de gestion de l'immigration. Cette hétérogénéisation des populations urbaines est d'ailleurs tant synonyme de diversité sociodémographique que de diversité des rapports à la culture, des manières d'y avoir été socialisé.e et, dès lors, de l'interpréter et d'en faire usage. Il se pose en somme « un défi d'intégration de ces réalités sur le plan de la recherche, des institutions culturelles et médiatiques et des politiques culturelles. » (Poirier 2017, 156).

1.1.1 Goûts et pratiques culturelles en contexte de « diversité »

La notion de « diversité culturelle », lorsqu'elle renvoie aux différences ethnoculturelles qui marquent le tissu social[2], est devenue un enjeu important dans maintes institutions culturelles à travers le monde, et tout particulièrement en milieux anglo-saxons. Aux États-Unis, pays où le pluralisme ethnoculturel marque la conscience collective depuis des décennies (Thériault 2012, 22), les réflexions sur le lien entre la participation culturelle et l'ethnicité (ou la race) remontent à la fin du XXe siècle. Le National Endowment for the Arts commençait alors à publier des rapports sur le sujet à partir de données d'enquêtes nationales (DiMaggio et Ostrower 1992 ; Love et Klipple 1995), puis maintes organisations régionales se sont mobilisées autour de ces questions[3]. Du côté européen, le Royaume-Uni se démarque alors que le Arts Council England (ACE) est très engagé vis-à-vis des enjeux de « diversité », en attestent les commandes d'études, consultations auprès d'actrices et d'acteurs du milieu culturel et programmes de financement spéciaux pour

[2] « Definitions of cultural diversity vary at national level, and even within the same country, depending on the understanding and interests of different institutions and organizations. In the countries having the longest tradition of cultural participation studies (e.g. the United States and countries in the EU), the concept is often related to the ethnically-mixed composition of society and global migration flows for which these same countries are major destinations. » (UNESCO 2009, 31). Au Québec, le directeur de l'organisme Diversité artistique Montréal Jérôme Pruneau écrit : « La diversité culturelle est souvent lue au Québec, à la fois comme une pluralité ethnoculturelle, à la fois comme une offre culturelle et artistique dont les artistes *dits* de la diversité et majoritairement issus de l'immigration font partie. » (2015, 15).

[3] Étant donné le caractère très varié et épars de ces initiatives, une recension dépasserait le cadre de cette thèse.

favoriser l'engagement de groupes ethniques minoritaires envers les arts (ACE 2004, 2015 ; Bridgwood *et al.* 2003 ; Jermyn et Desai 2000 ; Khan 2002 ; Maitland 2006 ; Mera-Nelson 2020 ; etc.). En France, les réflexions sont plus limitées à ce jour, ce qui n'est notamment pas étranger au fait que la question ethnique y est particulièrement sensible (Battegay 2018) et ainsi peu considérée dans les statistiques publiques (Chantepie 2011, 97). Des mouvements émergent néanmoins tranquillement comme le montrait la campagne lancée par le réseau professionnel des musiques du monde Zone France en période électorale en 2017, afin de réclamer « des politiques et des actions qui soutiennent la reconnaissance et la valorisation de toutes les expressions de la diversité culturelle. » (Zone Franche 2017, s.p.).

En regard de ces trois pays reconnus pour avoir une influence particulière sur les politiques et pratiques culturelles au Québec (Bellavance 2007, 26), le contexte québécois est aussi marqué par diverses initiatives à ce sujet. Le Conseil des arts et des lettres du Québec lançait par exemple son premier plan d'action en matière de diversité culturelle en 2002 (CALQ 2016, s.p.) et proposait le programme Vivacité Montréal à partir de 2008 pour soutenir les artistes issu.es de l'immigration et des minorités visibles[4]. De son côté, le ministère de la Culture et des Communications (MCC) présentait des rapports spécifiquement relatifs aux comportements culturels des « personnes issues des communautés culturelles » (Ouellet 1995) et de l'immigration (Giroux 1999) à la fin des années 1990[5]. Puis, des travaux ont été entrepris au ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion (MIDI)[6] à propos de la dimension culturelle de la participation des personnes immigrantes et des minorités ethnoculturelles à la société québécoise (Laur 2015, 2016), en s'appuyant sur des données du MCC tirées de l'Enquête sur les pratiques culturelles (EPC) des Québécoises et Québécois de 2014. Bien que les possibilités d'analyses demeurent limitées étant donné les modes d'échantillonnage des enquêtes à disposition, le MIDI a pu identifier des écarts de fréquentation d'établissements culturels en faveur des personnes immigrantes[7]. Au palier municipal montréalais, plusieurs actrices et acteurs institutionnels sont mobilisés autour de ces questions étant donné la prégnance des enjeux de « diversité » en contexte urbain. En 2004, le

[4] Depuis 2018, le programme a été renommé Vivacité et s'adresse aux artistes professionnel.les de partout au Québec qui sont né.es ailleurs qu'au Canada ou qui appartiennent à une minorité visible (CALQ 2018).
[5] Ces rapports se basent sur les données de l'enquête Omnibus multiculturel de Montréal qui, contrairement à l'Enquête sur les pratiques culturelles des Québécoises et Québécois menée tous les cinq ans par le MCC entre 1979 et 2014, a été effectuée quelques fois entre 1989 et la fin des années 1990 par la maison de sondage CROP en incluant un suréchantillonnage de certains groupes ethniques.
[6] Depuis, ce ministère a été renommé le Ministère de l'Immigration, de la Francisation et de l'Inclusion, répondant désormais à l'acronyme MIFI.
[7] Les résultats reposent sur l'autodéclaration des répondantes et répondants quant à leurs activités au cours des 12 mois précédant l'enquête : 73,0% des personnes immigrantes ont déclaré avoir visité des bibliothèques, contre 57,9% des personnes natives du Québec (Laur 2016, 41). Le résultat était également supérieur pour la fréquentation des musées d'art (40,1% chez les personnes immigrantes contre 30,2% chez les natives) (*Ibid*.).

Conseil des arts de Montréal (CAM) organisait une première journée de concertation de laquelle est née la Délégation sur la diversité culturelle dans les arts, devenue ensuite l'organisme Diversité artistique Montréal (DAM) qui veille aujourd'hui à l'inclusion et à l'équité dans le domaine des arts et de la culture, en accompagnant des artistes immigrant.es et racisé.es dans leur carrière et en offrant de la formation relative aux enjeux de la diversité[8]. Le CAM demeure aussi engagé à travers ses politiques, plans stratégique et d'action (2007, 2012, 2018), son financement d'études (Jacob 2014 ; Uzel 2017), ses répertoires (CAM 2008 ; Laurent et Bélanger 2005), l'octroi de prix et l'existence de programmes de subvention dédiés spécifiquement à la « diversité culturelle »[9]. Enfin, les milieux des arts au Québec et à Montréal bénéficient aussi des initiatives à l'échelle canadienne, où ces enjeux sont bien présents avec par exemple un Bureau de l'équité qui a été créé dès les années 1990 au Conseil des arts du Canada (Brault 2016), puis une série de mesures et de programmes qui ont suivi depuis[10].

Aux côtés de ces travaux et actions émanant du milieu gouvernemental, des réflexions proviennent plus directement du milieu de la recherche sociologique[11], interrogeant l'impact de la variable ethnique (ou raciale) sur les goûts et pratiques culturelles des individus, voire sur leurs loisirs. Dans plusieurs contextes nationaux, les résultats d'enquêtes n'indiquent pas que l'ethnicité est un prédicteur important tant de l'organisation de l'espace social des styles de vie (Bennett *et al.* 2009), des connaissances culturelles (Veenstra 2005), que de la participation à des activités « cultivées » et populaires (Coulangeon 2007), ou encore, des pratiques « actives » comme jouer d'un instrument de musique (Van Wel *et al.* 2006). Les résultats se révèlent par contre plus nuancés sitôt que l'ethnicité est conceptualisée de manière multidimensionnelle, par exemple en termes d'orientation ethnique[12] (Trienekens 2002) ou d'intégration sociale[13] (Kraaykamp *et al*. 2015). L'objectivation de l'ethnicité sur la base de données strictement démographiques comme le pays de naissance des individus ou de leurs parents va d'ailleurs à l'encontre d'une perspective constructiviste que les spécialistes des questions d'immigration et de relations interethniques ont développée depuis quelques décennies, à savoir que l'ethnicité n'est pas fixe ni innée, mais bien

[8] DAM a aussi touché la question des « publics des communautés culturelles » en proposant deux guides en 2009 et 2012, dont il sera davantage question au chapitre 3.
[9] Voir le site Internet du CAM, section Actions et Services-Conseils pour arts autochtones et diversité culturelle, https://www.artsmontreal.org/fr/artistes/diversite/actions.
[10] Voir le site Internet du Conseil des arts, https://conseildesarts.ca.
[11] Notons par ailleurs que le domaine des politiques culturelles publiques et celui de la recherche sociologique ont évolué conjointement autour des enjeux d'accès à la culture depuis les années 1960 (Bellavance 2016).
[12] L'orientation ethnique est déterminée à partir de questions portant par exemple sur les médias consultés, la langue de lecture, la communauté religieuse d'appartenance, s'agissant de situer l'engagement culturel d'un individu sur un continuum allant d'une orientation vers l'héritage de son groupe ethnique à une orientation vers sa société d'accueil.
[13] L'intégration sociale est alors mesurée à partir de la composition des réseaux sociaux des individus, en termes d'origine comme de niveau d'éducation de leurs connaissances.

socialement construite (Barth 1995 [1969] ; Juteau 2010 [1999]). C'est par les interactions que se construisent des frontières entre les individus et groupes et que l'ethnicité, en tant que marqueur de différences, devient signifiante. En ce sens, des travaux traitant du rapport à la culture de groupes en situation minoritaire utilisent la notion de « capital culturel ethnique » pour référer à un bagage de connaissances acquises dans un autre contexte socioculturel (Trienekens 2002, 284) et qui permet ainsi la différenciation intergroupes (Chen 2015, 186).

L'un des risques de telles études est par ailleurs de tendre vers une « ethnicisation du social » (Coulangeon 2007*,* 85) en imputant à l'ethnicité des phénomènes découlant plutôt d'autres facteurs comme la classe, l'âge, le genre, etc. (Rosales 2013, 125). À cet effet, des enquêtes en Israël démontrent que l'ethnicité distinguant les Ashkénazes (personnes juives d'Europe de l'Est ou d'Amérique) des Mizrahims (personnes juives d'Afrique du Nord ou d'Asie) est intimement liée à la question de classe, et que c'est davantage par leur ancienneté sur le territoire et leur position socioéconomique dominante que les Ashkénazes se distinguent, détenant le « capital culturel national », la culture légitime en Israël (Aharon 2012 ; Benski 1989 ; Katz-Gerro *et al.* 2009). Des enquêtes adoptant une méthodologie mixte montrent quant à elles que des différences significatives existent parfois non pas dans les choix de pratiques et les goûts des individus de groupes ethniques différents – identifiables par des méthodes quantitatives –, mais dans leurs usages et significations – ce que mettent au jour les approches qualitatives (Bennett *et al.* 2009 ; Stodolska 2000). Ainsi, des goûts et pratiques culturelles en apparence similaires font parfois l'objet d'interprétations et d'usages différenciés, comme chez ces personnes immigrantes de deuxième génération en Italie dont la consommation de biens culturels occidentaux n'est pas tant un acte conformiste vis-à-vis de la « majorité » qu'une stratégie d'inclusion et d'affirmation d'identifications multiples (Rebughini 2011, 106).

Enfin, des projets menés dans diverses régions des États-Unis offrent un éclairage intéressant sur la participation de groupes immigrants ou en situation minoritaire ethnique à la vie culturelle locale – des groupes dont les pratiques sont souvent « invisibles » du public (Wali *et al.* 2002, xiii). En s'attardant à des activités culturelles dites participatives (Moriarty 2004), où il n'y a pas de distinction nette entre un public et des artistes (Alvarez 2005), et en admettant une diversité de lieux où peuvent se dérouler ces activités (Lena et Cornfield 2008 ; Wali *et al.* 2006), plusieurs de ces enquêtes concluent à une participation notable de la part de ces groupes. En outre, ces derniers auraient contribué à des transformations significatives des vies culturelles locales (Stern et Seifert 2007) grâce aux organisations qu'ils ont créées et au sein desquelles se tiennent la plupart de leurs activités (Stern *et al.* 2010). Ces organisations n'ayant cependant pas

toujours une portée exclusivement culturelle, elles ont du mal à se faire reconnaître par les institutions et ne bénéficient pas aisément de financement public (Stern *et al*. 2008, 2010). Elles auraient ainsi participé au développement d'un secteur culturel dit informel (Wali *et al*. 2002) dont l'expansion importante ces dernières années encourage une redéfinition et un élargissement de la notion d'économie culturelle dans les villes américaines concernées (Stern *et al.* 2010). De tels travaux montrent en somme la nécessité « d'évaluer l'importance d'une ‘‘autre'' participation culturelle » (Poirier *et al.* 2012, i) dont les manifestations sortent a priori des catégories à partir desquelles les pratiques culturelles sont habituellement pensées.

1.1.2 De la diversité des sociétés à la diversité des légitimités

Dans ce contexte de diversification des sociétés, des sociologues de la culture ont revisité des concepts clés de la discipline afin de mieux appréhender la réalité contemporaine. La notion de légitimité culturelle telle que conceptualisée par Pierre Bourdieu (1979) a ainsi fait l'objet de plusieurs prolongements critiques, l'idée d'une légitimité « unique » détenue par une classe sociale dominante grâce à la transmission d'un capital culturel par la famille et l'école ne suffisant plus à expliquer les rapports sociaux liés à la culture.

Un premier changement de paradigme important s'est affirmé avec les travaux du sociologue américain Richard A. Peterson dans les années 1990, ce dernier identifiant alors une tendance à l'« omnivorisme » chez les personnes au capital culturel élevé aux États-Unis, c'est-à-dire un intérêt pour des genres musicaux appartenant tant à la haute culture (*highbrow*) qu'à des registres plus populaires (soit *middle*- et *lowbrow*) (Peterson et Kern 1996). L'omnivorisme est ainsi défini comme l'expression de goûts de légitimités différentes, par opposition à une attitude « univore ». Cette thèse a connu un grand engouement dans maints pays occidentaux (Peterson 2004, 148). Cependant, elle fait désormais l'objet d'usages variables, l'omnivorisme étant tantôt envisagé en termes de *composition* des goûts et pratiques des individus, tantôt en termes de *volume,* qui serait plus grand chez certaines personnes que d'autres (Warde *et al.* 2007, 145). Des critiques ont aussi été formulées à son endroit, par exemple concernant la multitude d'orientations et de formes d'engagement culturel que l'omnivorisme recouvre (Ollivier *et al.* 2008 ; Warde *et al.* 2007), ou encore l'insuffisance de l'opposition *high* / *low* pour bien comprendre la structuration des goûts et pratiques (Bellavance *et al.* 2006). De fait, il s'affirmerait une multiplication des couples d'oppositions pour catégoriser et hiérarchiser les goûts et pratiques : ancien / nouveau ou traditionnel / moderne (Bellavance *et al.* 2004),

local / international (Bellavance 2008), vorace / désengagé (Hanquinet *et al*. 2012), etc. Des études soulèvent aussi l'intérêt d'une opposition entre répertoires culturels « majoritaires » et « minoritaires » dans divers contextes nationaux, la familiarité avec les premiers renvoyant alors à un capital culturel dit national (Bennett *et al.* 2009, 250 ; Katz-Gerro *et al*. 2009, 4)[14]. En ce sens, une ethnographie réalisée auprès de jeunes de groupes ethniques minoritaires en milieux populaires londonien et parisien a mis en évidence des indices de ce qui serait une forme d'« illégitimité du minoritaire », tenant au fait de consommer des répertoires musicaux peu connus dans les contextes britannique et français (Voisin 2013). En outre, ces jeunes sont souvent perçu.es comme des « univores » en dépit d'intérêts musicaux fort variés, car leurs univers culturels incluent principalement des genres méconnus, voire dévalués par la majorité. Ce phénomène a aussi été souligné par Peterson qui parle de l'« invisible univore » (2004, 157), figure dont les goûts et pratiques ne sont parfois tout simplement pas captés, car non inclus dans les questionnaires d'enquête.

Chez d'autres sociologues, une nouvelle forme de légitimité s'incarnerait plutôt dans l'attitude cosmopolite, soit une préférence pour des éléments culturels éloignés de l'univers de référence immédiat (Fridman et Ollivier 2004a, 108). Ce cosmopolitisme dit esthétique, un « goût des autres » s'exprimant à travers la consommation (Cicchelli et Octobre 2017, 12), n'implique cependant pas forcément une véritable conscience ou un intérêt vis-à-vis d'autrui (Cicchelli *et al.* 2016, 61) ; il recouvre divers degrés de réflexivité et d'intentionnalité, allant du lien involontaire au monde par la consommation de produits globalisés à des formes plus assumées d'ouverture à l'altérité (Cicchelli et Octobre 2017). Dans cet esprit, une enquête sur les publics de l'Institut du monde arabe (IMA) à Paris concluait que la visite de l'IMA est généralement motivée par une demande de connaissance de l'autre et, en ce sens, constitue une « sortie réfléchie » (Doutabaa-Charif 2016, 260). Cela dit, les manifestations d'un cosmopolitisme vécu au quotidien auraient été peu étudiées contrairement aux approches macrosociologiques plus théoriques du cosmopolitisme selon le sociologue Vincenzo Cicchelli (2016). Ce dernier invite à mener davantage de recherches sur la « socialisation cosmopolite », soit le processus réflexif d'apprentissage et de construction d'un rapport à l'altérité, la « mise en adéquation […] aux injonctions majeures du monde global » (*Ibid.,* s.p.)[15]. Son constat d'un manque de travaux

[14] Sans faire explicitement référence à ce concept, la sociologue canadienne Bonnie Erickson constatait, dans une enquête menée au sein de l'industrie des services de sécurité à Toronto, que le pays de naissance pouvait concourir à des formes d'inégalités en ce que les individus nés au Canada étaient favorisés par leur connaissance de la culture locale (1996, 243).

[15] Cicchelli distingue quatre orientations du cosmopolitisme – soit esthétique, culturelle, éthique et politique –, autant de modalités de rapport à l'altérité (2016, s.p.). En fait, le cosmopolitisme adopte de multiples définitions, s'agissant

empiriques côtoie d'autres critiques du cosmopolitisme, notamment qu'il s'agit d'une notion portant implicitement l'idée d'« ouverture au monde » sans que cette dernière ne soit jamais véritablement définie (Skrbis *et al*. 2004, 117). Puis, certains chercheurs et chercheuses considèrent le cosmopolitisme comme l'apanage d'une élite, ce que d'autres remettent en question :

> *The cosmopolitanism of migrants, who use several languages and sometimes mix them in their communicative practices, but also in their practices of consumption (television, internet, listening to recorded music and attendance at concerts or festivals, and so on) is not "in itself" inferior to that of the cosmopolitan elites. The "most" cosmopolitan people could even be migrant populations, once we consider all forms of cosmopolitanism as equivalent.* (Cicchelli *et al.* 2016, 59)

La position adoptée à ce sujet dépend de la définition donnée au cosmopolitisme, à savoir s'il correspond bel et bien à une nouvelle forme de distinction ou si cette acception ne renvoie qu'à un idéal cosmopolite proprement occidental qui côtoierait d'autres « versions » de cosmopolitisme, à étudier dans leur variabilité et pluralité (Skrbis *et al.* 2004, 121).

Bref, plusieurs propositions théoriques récentes en sociologie de la culture invitent à une actualisation du modèle de légitimité initialement développé par Bourdieu. Ces relectures vont de l'idée d'un nouvel ordre de légitimité comme l'omnivorisme ou le cosmopolitisme à une hétérogénéisation des ordres par la coexistence de personnes porteuses de légitimités différentes au sein d'une même société (Glevarec 2005). Une approche plus micro telle la théorie de l'action dispositionnaliste et contextualiste de Bernard Lahire (2004) propose quant à elle que les individus ont des profils culturels dissonants, soit des goûts et pratiques non homogènes sur le plan de leurs degrés de légitimité. De plus, leurs comportements varieraient selon les circonstances étant donné à la fois la pluralité des contextes de socialisation où des dispositions sont acquises et la diversité des facteurs contextuels menant à l'activation de ces dispositions. Ce phénomène ne serait cependant pas le propre d'une classe sociale, mais bien présent chez une majorité d'individus (Lahire 2013, 165).

Enfin, la notion de légitimité culturelle aurait un poids différent selon le contexte national (Voisin 2013) et les individus ne marqueraient pas des frontières culturelles symboliques de la même manière d'un pays à l'autre (Lamont 1995). Ainsi, en dépit d'une intensification des flux transnationaux et d'un monde qui apparaît de plus en plus « désenclavé » (Cicchelli 2016, s. p.),

d'une notion utilisée dans différents domaines de recherche (philosophie, politique, culture, etc.) et qui recouvre de plus des acceptions changeantes selon le contexte national (Thériault 2012).

l'ancrage national n'en demeurerait pas moins encore nécessaire pour analyser les logiques de distinction liées à la culture (Bellavance 2008, 213-214).

1.1.3 Dimensions temporelle et spatiale des goûts et pratiques culturelles

Aux variables sociodémographiques comme l'ethnicité, la classe, le genre ou l'âge s'ajoutent d'autres paramètres nécessaires pour bien saisir les goûts et pratiques culturelles, à savoir les dimensions temporelle et spatiale. D'une part, les préférences et comportements de chaque personne s'inscrivent dans le cours d'une vie et se transforment au fil du temps, bien que plusieurs enquêtes tendent à faire des goûts un « objet stabilisé » (Maisonneuve *et al.* 2002, 12). Une approche diachronique permet pourtant de constater et de mieux saisir la formation, la structuration comme la déstructuration des goûts et usages au cours du cycle de vie (Pronovost et Cloutier 1996). Par exemple, l'impact d'une socialisation précoce à la culture sur les pratiques futures, qu'il s'agisse d'une imprégnation par l'entourage ou d'un apprentissage plus formalisé, est déjà bien documenté (Donnat 2004a ; Octobre et Jauneau 2008). Puis, si la position dans le cycle de vie – en termes de statut matrimonial, d'emploi, de parentalité, etc. – joue un rôle, il faut également tenir compte des effets du temps à travers l'âge (comme le vieillissement), la cohorte (constituée sur la base d'une socialisation commune) ou encore la période (renvoyant aux transformations contextuelles qui affectent une cohorte) (Scherger 2009). En ce sens, la chercheuse Bonita M. Kolb a suggéré que le déclin d'assistance aux concerts de musique classique aux États-Unis et au Royaume-Uni n'était pas tant le résultat de changements sociodémographiques que d'une transformation des valeurs entre générations, les plus jeunes appréciant cette musique, mais n'adhérant pas au format du concert (Kolb 2001). Chez des personnes migrantes, la dimension temporelle apparaît tout particulièrement importante, car elle permet de tenir compte des divers contextes de socialisation, ou encore des changements de conditions de vie découlant de la migration, autant de facteurs pouvant expliquer une redéfinition de goûts et de pratiques (Landau 2012 ; Stodolska 2000 ; Stodolska et Yi 2003).

D'autre part, la dimension spatiale au sens physique du terme apporte également un éclairage intéressant sur les goûts et pratiques culturelles des individus, bien qu'elle soit peu fréquente en sociologie de la culture. En effet, la notion d'espace y est davantage traitée sur le plan social, en attestent des concepts tels que les « champs » – qui traitent de structure sociale – et les « mondes de l'art » – qui misent sur les interactions sociales (Bellavance et Guibert 2015, 5-6). Dans la même veine, les écrits en matière de goûts et de pratiques culturelles qui discutent

des phénomènes de « mobilité » des individus n'appréhendent bien souvent celle-ci que du point de vue social, alors que la mobilité géographique est également susceptible d'intervenir dans ce domaine (Fridman et Ollivier 2004b, 8 ; Relish 1997). En fait, l'espace physique traduit diverses dynamiques liées à la culture ; des analyses de l'EPC ont par exemple révélé une « fracture territoriale » qui divise les villes de Montréal et de Québec des régions de la province (Garon 2009a, 380), avec comme hypothèse explicative que la sociabilité citadine favoriserait l'investissement dans divers loisirs culturels (*Ibid*., 381). Le contexte urbain est en effet souvent associé à une plus grande intensité des pratiques culturelles (Tepper et Gao 2008), voire à certains types précis de pratiques comme la fréquentation de concerts de genres musicaux nichés, surtout présentés en région métropolitaine (Lizé 2009). La question est de surcroît particulièrement intéressante en matière de musique puisque les pratiques hors de l'espace domestique sont beaucoup plus clivantes, socialement parlant, que l'écoute à la maison (Lizé 2016). Or, si un lien s'affirme entre lieu de résidence et profil culturel, il n'est pas aisé de comprendre le sens de cette relation, à savoir si le contexte urbain favorise les pratiques étant donné la concentration de l'offre (Maresca 2003 ; Walker et Scott-Melnyk 2002) ou si l'intensité des pratiques en ville relève plutôt du profil des citadines et citadins en général (Hanquinet *et al*. 2012). Puis, la dimension spatiale amène aussi à réfléchir aux « espaces de l'art » (Suzanne 2010, 162) et de la culture qui, en cette époque où les formes et les contenus des pratiques culturelles sont de plus en plus hétérogènes, tendent eux aussi à se diversifier (Conner 2008 ; Grésillon 2008 ; Poirier *et al.* 2012 ; Tepper et Gao 2008). Dans cette veine, le sociologue Rosaire Garon écrit que mesurer la participation aux arts et activités culturelles sur le seul plan de la fréquentation d'institutions artistiques est une approche « périlleuse », car ces « comportements […] occupent une place marginale dans la vie culturelle quotidienne » d'une majorité de la population (2009b, 93). Enfin, la dimension spatiale permet de toucher aux enjeux d'utilisation de l'espace par les pratiques culturelles, qu'il s'agisse des déplacements nécessaires dans la ville pour se rendre à ses activités (Cohen 1995, 443) ou de l'appropriation d'espaces culturels publics dont la fréquentation d'établissements peut constituer une mesure (Garon 2009a, 381).

Le « territoire du spectateur » a été étudié à diverses échelles (Djakouane 2014) et certaines pratiques adoptent désormais des dynamiques transnationales comme dans le cas des « scènes musicales translocales » qui regroupent des « communautés de goût » par-delà les frontières géographiques (Bennett et Peterson 2004, 8-10). Du reste, la musique est une forme artistique particulièrement propice à l'étude de circulations de toutes sortes.

1.2 De la musique aux musiques

Parmi toutes les formes d'expression artistique, la musique est l'une des plus accessibles et omniprésentes dans nos vies contemporaines (DeNora 2000), considérée comme l'une des plus populaires et « démocratiques » (Baily et Collyer 2006, 168). Toutefois loin de faire l'objet d'une conception unifiée, elle est sujette à d'innombrables manifestations qui recouvrent différents rôles et significations, valeurs et pratiques (Turino 2008), invitant à en parler plus souvent au pluriel.

1.2.1 Entre mobilité et ancrage territorial

Les « musiques migrantes », expression que l'on retrouve tant en français (Aubert 2005) qu'en anglais (Toynbee et Dueck 2011), font l'objet d'une vaste littérature. La « mobilité » est souvent citée comme l'un des principaux traits distinctifs du fait musical étant donné ses nombreux vecteurs de circulation, qu'il s'agisse des musiciennes et musiciens (Burns 2009 ; Laborde et Charles-Dominique 2019 ; Mallet 2012 ; Murphy 2010 ; Pouchelon 2012 ; Samson 2012 ; Sechehaye et Weisser 2015 ; Traversier 2015), des instruments de musique (Ryan 2007), des partitions, cassettes et disques (Bouliane 2011 ; Clouet 2019), etc. Les questions de flux musicaux d'hier à aujourd'hui ont été discutées tant en anthropologie, ethnomusicologie que sociologie et même histoire (Aubert 2005, 2008 ; Bohlman 2002 ; Lazzaro et Huebner 2020 ; White 2012), les mondes de l'art et de la musique étant désormais envisagés dans leurs ramifications et différentes échelles (Aterianus-Owanga *et al.* 2020 ; Suzanne 2009), leurs multiples « axe[s] de mobilités artistiques » (Amico et Despres 2016, 372).

Puis, la musique peut circuler indépendamment de tout support physique de nos jours, grâce aux canaux de diffusion numérique. Une activité musicale importante se structure ainsi autour de réseaux virtuels, donnant lieu à ce qui a été qualifié de « scène musicale virtuelle » (Bennett et Peterson 2004, 10-12). Le sujet est particulièrement prégnant pour des individus migrants, des chercheuses faisant état de pratiques en ligne qui permettent de garder contact avec des personnes de même origine à travers le monde sur la base d'intérêts artistiques communs (Landau 2012 ; Lena et Cornfield 2008). Plus largement, la musique agit tel un puissant lien symbolique entre différents lieux et espaces, jouant ainsi un rôle important dans l'expérience migratoire (Rastas et Seye 2016 ; Roda 2016 ; Slobin 1994 ; Stokes 2011).

Or, bien que les nouvelles technologies de l'information et de la communication (TIC) aient considérablement affecté les modes d'accès et d'écoute de la musique, phénomène que d'aucuns qualifient de « numérimorphose » (Granjon et Combes 2007), la musique *live* n'a pas pour autant perdu sa place. Du moins, c'est le constat que pose le sociologue Simon Frith dans le domaine des musiques populaires, la dimension sociale du concert étant jugée telle l'une des principales causes de sa survivance : « la performance musicale *live*, ça compte [...] c'est une célébration en public de notre engagement musical, un évènement profondément agréable où notre compréhension de nous-mêmes à travers la musique est socialement reconnue. » (Frith 2007, 199). Le concert aurait en outre une portée bien plus grande que sa seule durée, l'« avant » – lorsqu'une personne se prépare et anticipe – comme l'« après » – où le moment musical est discuté, remémoré – faisant partie d'un cycle qui renforce d'autant plus l'expérience vécue et incite à la réitérer (Burland et Pitts 2014). Ainsi, cette expérience est intrinsèquement liée au développement de la « trajectoire de participation culturelle » d'un individu (Pronovost et Cloutier 1996), tout comme elle contribue activement au développement de son goût (Maisonneuve 2009).

La grande mobilité de la musique contraste par ailleurs avec une certaine « fixité », qui s'incarne à travers les marchés et produits musicaux, les assises culturelles et traditionnelles qui sous-tendent les expressions musicales (Connell et Gibson 2001, 9-11). Il importe dès lors de réfléchir également aux formes d'ancrage de la musique, à ses « territoires musicaux » (Desroches *et al*. 2011). À cet effet, des approches cartographiques aident à traduire diverses formes de territorialisation de la musique. Dans une étude de scènes locales de *metal* en France par exemple, la sociologue Sophie Turbé a cartographié les zones de fréquentation culturelle et les déplacements des amatrices et amateurs, de sorte à comprendre comment se construisent des territoires locaux par la musique (2015). L'anthropologue Sara Cohen a pour sa part tracé les trajectoires spatiales de plusieurs groupes de musique qui ont gravité autour de la salle mythique Cavern Club à Liverpool, une méthode lui ayant permis de rendre visibles les circuits de performance, ou « micro-topographies » propres à différents styles musicaux (2011, 240). Puis, la cartographie est dans certains cas produite directement par les participantes et participants de l'enquête, grâce à une technique nommée la carte mentale. Celle-ci a été utilisée à plus d'une reprise par la même Sara Cohen, entre autres pour un projet autour des souvenirs de membres d'auditoires d'évènements musicaux rock (2014). Ces personnes ont alors été invitées à produire des « cartes de souvenirs musicaux »[16] et à les commenter, ce qui a mis en évidence l'importance

[16] Traduction personnelle de « maps of musical memories ».

des lieux dans leurs expériences musicales[17]. Plus encore, la musique fabrique des espaces urbains par les interactions sociales et pratiques collectives qu'elle engendre, ce qui a notamment été observé dans le quartier multiethnique Belleville à Paris, où la musique incarne des enjeux tant identitaires, culturels que territoriaux (Caggiano 2019).

De toutes les échelles à partir desquelles ces dynamiques de territorialisation sont étudiées, les villes ressortent particulièrement du lot, étant souvent discutées tels des « nœuds » (Dueck 2011) ou « centres » (Kiwan et Meinhof 2011a, b) qui réunissent une grande quantité de ressources, interrelient les circuits d'actrices et d'acteurs et articulent les différents flux de diffusion des musiques.

1.2.2 Musiques et villes

Le rôle que jouent les villes dans les réseaux artistiques et musicaux est indéniable, et ce, de l'hémisphère nord à l'hémisphère sud même si les métropoles du second ont été moins étudiées en ce sens dans la littérature scientifique (Kiwan et Meinhof 2011a, 5). De Casablanca au Maroc (Caubet et Miller 2013) à Dakar au Sénégal (Mbaye 2013), en passant par Antananarivo à Madagascar (Kiwan et Meinhof 2011a, b) ou Sao Paulo au Brésil (Goldschmitt 2019), ces villes connaissent une effervescence qui profite de circulations multidirectionnelles[18] tout en étant localement bien nourrie. Par les migrations humaines se transforment peu à peu les paysages sonores urbains, avec l'avènement de nouvelles influences, la possibilité de rencontres artistiques et d'expérimentations musicales de toutes sortes (Bohlman 2002, 130-137 ; Raibaud 2014). En d'autres mots, les personnes immigrantes transforment l'« identité sonore » des villes, ce qui transparaît notamment à travers les évènements et lieux de performance, tout comme les initiatives et regroupements artistiques venant marquer une « couleur locale » (Guibert 2012). L'idée d'un *Montreal sound* a par exemple été avancée (Robineau 2014) relativement à la scène indépendante anglophone en partie formée de musiciennes et musiciens venus d'ailleurs au Canada (Gingras 2014 ; Stahl 2001). Dans cette veine, les migrations infranationales sont parfois autant, voire plus déterminantes que ne le sont de grands déplacements transnationaux, dans la

[17] « Memories of live music thus invoked a dynamic, fluid sense of place and were at the same time related to places that symbolized the experiences involved. » (Cohen 2014, 142).
[18] Dans leur étude traitant de réseaux artistiques transnationaux entre le Maroc, l'Algérie et Magadagascar d'une part, quelques pays d'Europe d'autre part, Nadia Kiwan et Ulrike Hanna Meinhof écrivent : « «The final part of the book thus challenges the more usual perspective of the rich North that gives and the poor South that receives, and allows a more optimistic outlook to equal relations between the North and the South, based on mutual support for each other's concerns – with the artists centre stage. » (2011a, 15).

mesure où partir d'une région rurale pour un grand centre urbain équivaut au franchissement de bien plus de « frontières » que quitter une grande métropole pour en rejoindre une autre (Kiwan et Meinhof 2011a, 11-12).

Tandis que la littérature sur les artistes migrant.es est particulièrement foisonnante, celle qui documente les pratiques proprement spectatorielles des individus qui migrent est par contre moins fournie. En fait, ce type de pratiques est souvent discuté comme partie d'un ensemble d'activités liées à la musique et partagées par les membres de populations immigrantes, à l'instar de cette enquête menée à Liverpool, en Angleterre :

> *The musical practices and interactions of the immigrant Jews helped to define the particular geographical and material space within the city that they inhabited and, at the same time, they invested that space with meaning and a sense of identity and place, thus distinguishing it from other places within the city.* (Cohen 1995, 438)

Ce passage met en lumière l'interrelation entre pratiques musicales, sociales et spatiales dans la ville, dans le même esprit que le professeur en communications Will Straw parle de la musique comme étant particulièrement propice à une sociabilité urbaine « en mouvement »[19]. Cette affirmation s'inscrit dans une plus vaste réflexion entourant les « scènes », concept dont Straw est généralement considéré comme l'instigateur dans le milieu académique (1991)[20]. Depuis trois décennies, ce concept a donné lieu à une imposante littérature qui rallie plusieurs disciplines, aires géographiques et linguistiques. La « scène » se serait affirmée en sociologie des arts et de la culture à partir de deux traditions de recherche, soit les études en musiques populaires d'une part, la sociologie urbaine d'autre part (Bellavance et Guibert 2015, 9). Malgré leur hétérogénéité, ces travaux ont en commun de combiner les dimensions sociale, culturelle et spatiale dans leurs analyses, en s'attardant aux concentrations (ou « clusters ») d'individus qui partagent des intérêts, valeurs, mais surtout goûts[21] autour de pratiques culturelles données, et ce, au sein de divers espaces physiques. Les frontières qui délimitent les scènes sont quant à elles dites élastiques (Straw 2002, 248), mais aussi perméables : « Il ne faut [...] pas estimer que certaines actions ou que certains biens sont exclusifs à une scène, ni que les individus ne peuvent pas pratiquer plusieurs scènes » (Kaiser 2015, 138). Enfin, un autre aspect récurrent dans les réflexions sur les

[19] « Music provides a pretext for being out in the city, for consuming culture in moments of collective interaction which are embedded in the more diffuse public life of cities, in drinking and in public, collective conversation. » (2004, 413).
[20] Dans les faits, ce terme était répandu depuis les années 1940 dans le langage journalistique (Bennett et Peterson 2004, 2) et est apparu dans le discours académique au plus tard dans les années 1970, sachant qu'en 1977 paraissait l'ouvrage *Scenes* de John Irwin (Silver *et al.* 2010, 2296).
[21] De tous les éléments partagés par les participantes et participants d'une scène, le goût constituerait le facteur le plus déterminant, voire discriminant selon une enquête autour de trois scènes musicales créées par la population latino à Houston au Texas (Kotarba *et al.* 2009).

scènes est la relation qui s'exprime entre logiques de visibilité et d'invisibilité, car bien que la scène participe d'une forme de « mise en visibilité » de différentes activités (Freydefont 2016, 15), l'invisibilité des « routines et [...] structures formelles de la vie collective » qui la sous-tendent (Straw 2015, 28), tout comme son statut plus marginal et peu institutionnalisé en sont des caractéristiques importantes. De fait, Will Straw souligne que les scènes émergent la plupart du temps de concentrations d'activités expressives que les institutions culturelles ne sont pas en mesure d'absorber complètement (2004), et qui sont le résultat d'une grande densité de population notamment créée par les flux migratoires humains comme les cohortes d'étudiantes et étudiants internationaux et les personnes immigrantes de divers statuts (par ex., Beauvais 2006 ; Gingras 2014 ; Guibert 2012 ; Kotarba *et al*. 2009 ; Murthy 2007).

Pour revenir à la citation de Cohen plus haut, elle signalait qu'en plus d'engendrer des interactions sociales dans la ville, les pratiques musicales concourent à ce que les individus migrants investissent les différents espaces d'un sens particulier et développent une forme d'attachement à leur environnement de vie. Par exemple, les pratiques festives impliquant de la musique – fêtes, carnavals, rituels, etc. – sont l'occasion d'habiter les lieux par la culture, mais aussi de s'y identifier (Meintel et Hily 2000, 7). Ces évènements localement ancrés font par ailleurs intervenir plusieurs échelles d'appartenance : des rues et quartiers où ils se déploient, ils évoquent villes, régions et pays d'origine des personnes immigrantes (Poulot 2017, 221). Dès lors, si les pratiques musicales peuvent favoriser le développement d'un attachement à l'espace local, elles permettent du même coup d'entretenir des liens avec l'« ailleurs » (Cohen 1995, 440). C'est un phénomène notamment discuté dans les scènes dites translocales, qui impliquent que des groupes générant une activité musicale dans leurs localités respectives entretiennent des liens entre eux grâce à la parenté de leurs intérêts musicaux, formant ainsi des « communautés affectives » par-delà les frontières (Bennett et Peterson 2004, 9). Les sociologues Philip Kasinitz et Marco Martiniello rappellent pour leur part que la musique est souvent parmi les premiers liens et éléments de connaissance qu'ont les individus d'un lieu où ils immigrent, avant même d'en connaître la langue (2019, 859). Ainsi, tandis que la ville constitue un espace de choix pour étudier des pratiques liées à la musique, ces dernières rallient presqu'inévitablement plusieurs espaces et échelles de phénomènes.

1.2.3 Socialisation et sociabilité musicales

La question des pratiques sociales engendrées par la musique soulève un aspect fondamental du fait musical, soit son caractère éminemment relationnel : « la musique est un mode d'interaction qui exprime et constitue les relations sociales »[22] (Roy et Dowd 2010, 184). Le musicologue Christopher Small (1998) a pour sa part affirmé que la musique relève d'abord et avant tout d'un « acte » – dit musiquer (*musicking*) – dont le sens premier est d'ordre social, l'activité musicale permettant précisément de se mettre en relation avec autrui. De son côté, la sociologue Tia DeNora (2000) considère la musique comme un moteur, une « force » sociale génératrice de sentiments, de perceptions, mais aussi d'actes et de comportements. La musique ne serait ainsi pas tant un reflet de l'ordre social qu'un puissant outil pour négocier et transformer cet ordre (Stokes 1994, 4), ce qu'illustre entre autres l'étude du sociologue John O'Brien auprès d'un groupe de jeunes individus musulmans et immigrants de deuxième génération fervents de hip hop aux États-Unis (2013). Ceux-ci ont développé des modalités de réception inédites de cette musique leur permettant de gérer la forte tension entre cette culture populaire a priori subversive et leur piété, un fin travail de négociations qui a été qualifié de « *cool piety* » par O'Brien. De même, un projet tuniso-suisse[23] s'est attardé aux chansons tunisiennes de rap et de mezwed* traitant des « brûleurs de frontières », soit des personnes migrantes privées du droit à la mobilité à cause de leur revenu, de leur niveau d'éducation ou de leur nationalité et qui tentent de traverser la Méditerranée sans passeport ni visa, détruisant de surcroît leurs papiers d'identité si elles atteignent l'Europe (Salzbrunn *et al*. 2015). Entre autres « stratégies de dépassement des frontières », la musique s'est révélée un outil d'« inversion symbolique du pouvoir » (*Ibid*., 39) en permettant à ces individus migrants de devenir acteurs de leur destin et narrateurs de leur histoire, renversant les stigmates dont ils font l'objet. En bref, la relation entre musical et social est abordée de maintes façons au sein d'un vaste corpus pluridisciplinaire, où les notions de socialisation comme de sociabilité reviennent d'ailleurs fréquemment.

D'une part, le rapport que chaque personne entretient à la musique n'est pas étranger aux contextes où elle a été socialisée. À cet effet, l'anthropologue Thomas Turino a noté des disparités importantes entre le rapport à la musique de populations autochtones éduquées de manière « traditionnelle » au Zimbabwe et celui de la classe moyenne dite cosmopolite, car issue de la

[22] Traduction personnelle de « music is a mode of interaction that expresses and constitutes social relations » (Roy et Dowd 2010, 184).
[23] Ce projet est intitulé « Undocumented Mobility (Tunisia-Switzerland) and Digital-Cultural Resources after the ''Arab Sping'' ».

colonisation (2008, 122-154). Alors que les populations autochtones envisagent la musique sous une forme participative où tout le monde est mis à contribution selon ses compétences et où musique et danse sont interreliées au sein d'une performance qui symbolise ni plus ni moins la vie en collectivité, la classe cosmopolite a plutôt adopté la forme occidentale du concert où prévaut une division claire entre artistes et auditoire. Dans la même veine, une étude autour de trois « communautés musulmanes » en Angleterre a révélé que la musique y occupait un statut changeant notamment selon le contexte socioculturel d'origine et le rapport de chacun de ces groupes à l'islam (Baily 1995). Par ailleurs, si la socialisation peut éclairer la manière dont les individus conçoivent la musique, la musique peut en retour jouer un rôle dans les processus de socialisation. Une ethnographie auprès d'adolescentes et adolescents immigrants de deuxième génération au Portugal montre par exemple comment les biens de consommation telle la musique constituent des dispositifs de socialisation à des manières de penser et d'agir pour ces jeunes (Rosales 2013). De même, les paroles de chansons socialisent à des valeurs et normes, que ces dernières soient sociales, religieuses ou genrées, un angle sous lequel le raï algérien* a été étudié à plus d'une reprise (Schade-Poulsen 1999 ; Virolle 1996). Enfin, la musique met en évidence différents rapports au corps, mais aussi des rapports de genre, ce que l'anthropologue Maud Nicolas a étudié dans le cadre de rituels de mariage à Tunis où l'« acte de danser » révèle « à la fois des conceptions et des représentations du corps des hommes et des femmes et des relations qu'ils entretiennent en tant que groupes distincts » (2000, par. 4).

D'autre part, la musique est liée à de multiples formes de sociabilité, ne serait-ce que les interactions qui adviennent entre voisines et voisins dans une foule de concert (Maisonneuve 2009, 90) ou les échanges et partages audiovidéos qui se font entre personnes « amies » sur les réseaux sociaux (Proulx 2008). La musique construit ainsi du lien social qui transcende toutes sortes de frontières, s'étant avérée un catalyseur de « sociabilité multiethnique » au sein d'un groupe mariachi dont les membres sont de diverses origines à Boston (Murphy 2010), ou encore un vecteur de « sociabilité interculturelle et interraciale » chez de jeunes artistes de hip-hop en Belgique (Martiniello 2018, 1153). La nature des écoutes musicales intervient pour sa part sur les logiques relationnelles qui caractérisent les sociabilités d'une personne, la connaissance de répertoires de légitimités différentes pouvant par exemple favoriser la diversification des réseaux sociaux (Bergé et Granjon 2005, 11-17). En ce sens, le sociologue Omar Lizardo constatait qu'un goût pour la culture populaire, qui est plus accessible à l'ensemble des groupes sociaux, aiderait à tisser des liens faibles avec davantage de personnes, alors qu'un goût pour la dite haute culture interviendrait sur la formation de liens forts, mais en quantité plus réduite (2006). Bonnie Erickson

écrivait pour sa part que c'est surtout la variété des connaissances culturelles et la compréhension des « règles de pertinence » qui leur sont propres selon le contexte qui constitueraient les ressources les plus profitables dans le monde social, permettant de naviguer au sein de réseaux très diversifiés en termes socio-économiques (1996). Cette relation entre musique et sociabilités n'est par contre pas unidirectionnelle dans la mesure où les sociabilités peuvent à leur tour alimenter des écoutes et pratiques, par exemple des « sorties musicales » dont les motivations sociales passent souvent devant celles proprement artistiques selon certaines études (Ostrower 2008, 89-91). Plus encore qu'une motivation, les sociabilités agissent tels des vecteurs de socialisation dans le domaine culturel ; une étude d'Aurélien Djakouane sur les publics de théâtre hors-les-murs en France l'a par exemple amené à affirmer « l'importance de la dimension relationnelle dans les premières phases de la socialisation culturelle » (2014, 113) chez des spectatrices et spectateurs dits débutants ou nouveaux venus. Bref, les notions de sociabilité et de socialisation sont non seulement bien présentes lorsqu'il est question de pratiques culturelles, mais elles tendent en outre à se croiser et à interagir.

Enfin, sociabilités et musique s'accommodent de la distance physique, dans la mesure où les réseaux sociaux d'une personne migrante deviennent multilocalisés tandis que la musique voyage aisément grâce à toutes sortes de véhicules comme il a été précédemment discuté. Plusieurs études documentent la « sociabilité médiatisée » des personnes en situation migratoire (Marchandise 2014, 39), leurs « ‘‘présences’’ connectées » grâce à l'utilisation constante des technologies de l'information et de la communication (Diminescu 2005, 6). Cette « capacité à actualiser en permanence le lien avec leur environnement d'origine » (*Ibid.*, 5) n'est pas étrangère au fait que quel que soit leur statut, les personnes qui migrent le font désormais très rarement sans un téléphone mobile (Diminescu 2016), outil qui permet de stocker et de partager des photos, des vidéos et, bien sûr, de la musique (Attacafa 2019). Ainsi, la question des sociabilités musicales ouvre aussi la voie à toutes sortes de considérations relatives aux migrations contemporaines.

1.3 Migrations contemporaines

L'étude des migrations contemporaines renvoie à un contexte d'accélération et d'intensification des circulations, les trajectoires étant de plus en plus multidirectionnelles et multiformes (Guilbert 2005). À ce compte, il existerait pour ainsi dire autant de figures et de trajectoires migratoires que de personnes migrantes (Suzanne 2009), une réalité que les catégories et politiques

d'immigration tendent cependant à homogénéiser (Garneau 2008, 165-166). Dans les études sur la musique, des chercheuses et chercheurs enjoignent ainsi à éviter le « nationalisme méthodologique » ou l'« essentialisme culturel », en développant des approches plus nuancées des catégorisations relatives aux personnes migrantes et à leurs musiques (Kovacic et Hofman 2019). Enfin, la « crise migratoire » dont il est question depuis quelques années, qui concerne des populations en situation de refuge et d'exil, résultat de conditions très critiques sur les plans économique, social, politique, voire climatique, a fait l'objet d'une couverture médiatique qui a fortement connoté le terme « migrant.e » (Stokes 2020, 2). En dépouillant la plupart du temps ce dernier de ses préfixes « é- » et « im- », qui donnent une direction aux mouvements humains et aux parcours de vie, les médias privent ainsi bien des personnes migrantes de toute forme d'ancrage (spatial, historique, etc.) dans l'imaginaire collectif (*Ibid.*).

1.3.1 Le Maghreb, ses réalités sociales et musicales

Région géographique au nord de l'Afrique, le Maghreb comprend plusieurs pays (Algérie, Maroc, Tunisie)[24], mais aussi groupes ethniques (arabes et amazighs), linguistiques (arabophones, amazighophones, francophones), religieux (musulmans, juifs), etc. Les invasions et conquêtes qui marquent son histoire font du Maghreb un espace qui a été façonné par de multiples influences étrangères, en attestent par exemple certaines musiques populaires contemporaines traversées de référents européens et américains hérités des périodes coloniale et postcoloniale (Karl 2014). Puis, les mouvements de retour au pays sont également responsables de l'avènement de nouvelles influences, phénomène que la musique arabo-andalouse* illustre bien. Créée à partir du IXe siècle en Andalousie de la rencontre de divers peuples provenant notamment du nord de l'Afrique, cette musique s'est ensuite propagée au Maghreb par le retour de ces populations qui ont été chassées de l'Espagne, puis a connu des adaptations locales faisant en sorte que chaque pays a aujourd'hui ses courants et écoles (Aydoun 2014, 25-26). Ce répertoire a depuis fait l'objet de maints efforts de patrimonialisation qui transparaissent par exemple à travers les marqueurs de légitimité utilisés pour le désigner en Algérie :

[24] Le Maghreb comprend en fait cinq pays depuis la création de l'Union du Maghreb arabe (UMA) en 1989, à savoir le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, la Lybie et la Mauritanie (Larousse n.d.). Une étude récente traitant de la mobilité des artistes en Afrique du Nord rappelle par ailleurs « the instability of the term and the complexity of the realities it purports to encapsulate », expliquant que « 'North Africa' as a geopolitical entity is largely the product of divisions instituted by international organizations along boundaries established by colonial powers. These divisions are upheld to this day by organizations such as the African Union and the United Nations, albeit with varying boundaries. » (Bourdin 2019, 13). L'immigration au Québec provenant très majoritairement d'Algérie, du Maroc et de la Tunisie, la notion de « population maghrébine » renvoie dans ce contexte aux individus issus des trois premiers pays cités.

> *On trouvera aussi bien dans les discours des praticiens, que dans les vulgates de la presse une série de dénomination : musique andalouse, musique arabo-andalouse, musique classique du Maghreb, musique classique algérienne auxquelles viennent s'ajouter les distinctions d'école : malouf, çanaa, gharnata [...] Il s'agit pour l'essentiel de l'affirmation de plusieurs légitimités. Premièrement celle de la filiation proprement musicale : musique andalouse ; ensuite d'un continuum civilisationnel : l'arabo-andalou [...] puis de ce qui équivaudrait à une reconnaissance culturelle universelle : le qualifiant classique est dans un rapport d'analogie avec le vis à vis (sic) occidental. Et enfin la légitimité nationale algérienne. La territorialisation est dans tous les cas un principe définitoire permanent aussi bien pour la dénomination générique que pour certaines dénominations d'école.* (Miliani 2000, par. 26)

Le chercheur Tony Langlois souligne pour sa part les fractures sociales que révèlent la pratique et l'écoute de cette musique andalouse*, surtout depuis les indépendances où elle a retrouvé un statut privilégié, devenant le symbole d'une « haute culture » et d'une identité nationale (2009). En ce sens, l'Afrique du Nord recèle d'une foule de genres et styles musicaux[25] qui tracent de nombreuses frontières, qu'elles soient sociales, genrées, régionales, religieuses, ethniques, générationnelles, etc. Un autre exemple serait ici le mezwed*, musique populaire tunisienne qui s'est développée avec l'arrivée à Tunis de travailleurs provenant de régions rurales (Stapley 2006). Le mezwed* est par ailleurs passé d'un genre associé aux groupes sociaux marginalisés à une musique qui attire désormais un auditoire indépendamment de son statut socioéconomique (*Ibid*.). En cela, la légitimité culturelle est un phénomène socialement construit, qui fluctue à travers le temps. Le rapport à la musique change suivant des évolutions et bouleversements sociaux en tous genres ; il en va notamment de l'urbanisation au Maroc qui a fait glisser l'« espace-temps musical » de la place du village et ses fêtes aux espaces fermés des salles de spectacle et maisons accueillant les célébrations familiales (Oubenal 2020, 101).

Des dynamiques transnationales ont eu un impact notable sur la production culturelle au Maghreb depuis plusieurs années, le sociologue Gilles Suzanne traitant par exemple des « musiques populaires d'Algérie [qui] vivent d'une existence riche de diversité culturelle et faite d'extraterritorialités » (2009, 14) grâce aux actrices et acteurs des mondes des musiques qui ont des pratiques artistiques « transfrontalières » (*Ibid*., 13). Parmi ces répertoires populaires figure entre autres le raï*, genre musical développé grâce à la circulation tant d'individus que de biens culturels matériels (par exemple les cassettes) et immatériels (comme la musique sur Internet) (*Ibid*., 22). Créé à Oran, une ville portuaire dite très cosmopolite (Swedenburg 2001, 35), le raï* a été diffusé ailleurs dans le monde où il a subi des transformations et adaptations importantes ; l'anthropologue Gabriele Marranci discute d'une version *made in France* dont le rythme, les lignes mélodiques et le style de chant ne sont que quelques-uns des paramètres musicaux qui ont été

[25] Voir l'Annexe A pour une description plus exhaustive de nombreuses musiques *du* Maghreb dont il sera question dans cette thèse.

modifiés (2000, 142-143). Le rayonnement à l'étranger aurait d'ailleurs contribué à un phénomène de revalorisation du raï* en Algérie même, sous l'effet de la reconnaissance internationale accordée à des artistes du pays (Caubet 2000). Un genre musical ainsi partagé par des personnes d'origine maghrébine de part et d'autre de la Méditerranée ne fait par contre pas pour autant l'objet des mêmes pratiques culturelles, l'anthropologue Ted Swedenburg remarquant que si le raï* est présenté dans des concerts en France, il est plus souvent entendu dans des mariages et cabarets en Algérie (2001, 35). En outre, tout un courant de musiques urbaines et actuelles[26] s'est développé au Maghreb, lequel n'est à nouveau pas indépendant des allers et venues des personnes émigrantes et de leurs enfants, tout comme des différents flux médiatiques qui circulent par l'entremise des paraboles, d'Internet, etc. (Caubet et Hamma 2017 ; Miliani 2002 ; Peillon 2001). Au Maroc, la sociolinguiste Dominique Caubet a beaucoup étudié le mouvement « la nayda », qui s'incarne à travers des concours et festivals, des magazines, des lieux culturels incluant des salles et studios, etc. (2007, 2010, 2011a et b). Ce mouvement implique entre autres une importante création de rap en darija, le dialecte marocain qu'il s'agit du même coup de revaloriser (Caubet 2011a). En Tunisie, Stefano Barone s'est quant à lui intéressé aux scènes de rap, d'électro et de metal, qu'il qualifie par ailleurs de « fragiles » car dans une situation perpétuellement précaire due au manque d'infrastructures, ce qui se répercute sur la cohésion entre les membres (2016). Enfin, l'Algérie n'est pas en reste, notamment avec le rap qui est devenu « une réalité incontournable dans tout le paysage musical algérien » (Peillon 2001, par 23).

Or, si les musiques *du* Maghreb – entendues comme les musiques produites localement – forment un corpus déjà très imposant, elles ne constituent pas l'unique trame sonore du quotidien dans cette région du monde. Les musiques *au* Maghreb sont effectivement bien plus nombreuses encore, et ce, grâce à de nombreux vecteurs de diffusion. Les ondes radiophoniques constituent un premier exemple donné par un homme migrant d'origine marocaine à l'ethnomusicologue Carolyn Landau pour justifier le fait qu'il entendait tant la chanteuse égyptienne Oum Kalthoum que l'artiste américain Jimi Hendrix dans les rues de Fès dans les années 1980 (2012, 40-42). Internet est aussi devenu un support d'écoute important, par exemple pour le rap en Tunisie qui, bien que peu médiatisé et même marginalisé, s'est beaucoup développé grâce à son accessibilité en ligne (Salzbrunn *et al.* 2015, 42). Les nombreux festivals internationaux présentés chaque année sur le territoire – Festival des musiques sacrées de Fès,

[26] Cette terminologie n'a pas la même signification en France et au Maghreb qu'au Québec. En fait, l'expression « musiques actuelles » en Europe et Afrique du Nord désigne ni plus ni moins ce qui serait qualifié de « musiques populaires » au Québec, même si le terme populaire reste quant à lui délicat car très polysémique.

festival Mawazine à Rabat et Salé, Festival international de musique de Carthage, Festival Gnaoua à Essaouira, etc. – sont quant à eux autant d'occasions d'entendre et de voir des artistes venu.es de partout dans le monde (Gastaut 2016 ; Kessab 2009 ; Mbarek Rais 2018).

1.3.2 Pratiques culturelles des personnes maghrébines en migration

Plusieurs travaux inscrits dans des domaines d'études culturelles et artistiques renseignent sur les pratiques liées à la musique des individus migrants maghrébins dans le monde, et tout particulièrement en France. Des projets plus historiques retracent par exemple leurs activités musicales dans ce pays aux XIXe et XXe siècles, discutant notamment de leurs modes de réception de la musique comme la radio, centrale pour les personnes immigrantes à l'époque de la Seconde Guerre mondiale (Miliani 2008, 96 ; 2015, 165). Puis, malgré leur longue présence en sol français, il semble que la musique de ce groupe immigrant ne soit sortie d'une dynamique d'entre-soi (ou « communautaire »), propre aux cercles fermés des cafés, des bars et des célébrations familiales, que vers les années 1980, notamment grâce au raï* déjà cité (Daoudi 1999 ; Gross *et al.* 1994, 109). Ce genre diffusé de chaque côté de la Méditerranée s'est ainsi nourri de l'héritage algérien comme du quotidien des personnes immigrantes en Europe ; il aurait contribué à affirmer une présence en France (Gross *et al.* 1994, 5)[27] tout comme à construire une identité maghrébine transnationale (DeAngelis 2003). Il est aussi question dans la littérature d'une identité « pan-maghrébine » stimulée par ce genre musical, en ce qu'il réunit des auditrices et auditeurs d'origine algérienne, marocaine comme tunisienne en situation migratoire (Connell et Gibson 2001, 187). Sans être formulée ainsi, une réflexion analogue a été proposée dans les années 1980 par le sociologue Emmanuel Pedler qui discutait des « pratiques des publics » chez les personnes immigrantes du Maghreb à Marseille et soulignait la mixité entre gens d'Algérie, du Maroc et de Tunisie dans les fêtes (1988, 50).

Ce corpus de travaux traite aussi des réceptions différenciées de la musique selon les générations immigrantes. Ainsi, toujours pour le raï*, des écarts s'affirment entre les perceptions des personnes immigrantes algériennes en France et celles de leurs enfants, aussi appelé.es « Beurs » (soit « arabe » en verlan, une forme d'argot qui inverse les syllabes des mots). Plus précisément, alors que les parents qui ont migré considèrent généralement le raï *made in France*

[27] « ''Noise and smell'' – music and cuisine – are crucial cultural forms of expression, essential vehicles through which North Africans assert, sustain, and reconfigure their identities in France. And probably the most well-known type of ''Arab noise'' heard in the Franco-Maghrebi community is *rai* music » (Gross *et al.* 1994, 5).

comme un « pur produit commercial », leurs enfants né.es en Europe y voient plutôt l'« expression de leur double culture » (Marranci 2000, 143), ou l'expression d'appartenances multiples négociées et réarticulées de manière plus nuancée (Echchaibi 2001). Des anthropologues ajoutent que parmi les populations maghrébines en France, le raï* serait surtout écouté par des individus immigrants récents et des « Beurs » de vingt-cinq ans et plus, les plus jeunes étant davantage tourné.es vers le rap (Gross *et al.* 1994, 20). Les modes et lieux d'approvisionnement de la musique apparaissent en outre différents entre les personnes immigrantes et leurs enfants, les plus jeunes ayant des habitudes qui se rapprochent davantage de celles de leurs copines et copains d'origine française (Daoudi 1999). La question de l'accès au contenu culturel est d'ailleurs un enjeu important, notamment étudié sur le plan de la consommation médiatique par télévision satellite (Echchaibi 2001 ; Georgiou 2013 ; Hamidou 2005)[28]. Les difficultés que rencontrent les personnes immigrantes du nord de l'Afrique à imposer leurs propres productions culturelles, entre autres dans le domaine télévisuel en France, font que l'offre leur étant destinée est tantôt de piètre qualité, tantôt mal adaptée à leurs besoins. À ce compte, le chercheur en communications Nabil Echchaibi les désigne tels des « auditoires invisibles » (2001, 301).

Cela étant dit, la France n'est pas le seul pays où se trouve une immigration maghrébine en Europe, ni le seul contexte qui a fait l'objet d'écrits. Une population algérienne établie à Londres a par exemple été étudiée par l'ethnomusicologue Stephen Wilford, qui a observé des évènements musicaux combinant des répertoires contrastants – du raï* au chaâbi*, en passant par le rap et le rock – et des publics de cette immigration conséquemment fort disparates (2017). Leur réunion témoignait par ailleurs à son avis du désir de construire et de renforcer un sentiment d'« identité anglo-algérienne » au sein de cette ville (*Ibid.*, s.p.). L'anthropologue Marie-Pierre Gibert s'est pour sa part intéressée à l'association North African Arts W10 (dite NAA) basée dans un quartier de Londres et visant à soutenir les artistes dans leur développement professionnel, essentiellement dans le domaine de la musique (2011). Par un fin travail ethnographique, elle a mis au jour les stratégies de cette organisation, au carrefour de considérations artistiques, sociales et politiques, de même que ses ramifications transnationales qui reposent sur les contacts personnels de son directeur avec l'Algérie et d'autres pays européens. Si la France est à nouveau bien présente dans ces réseaux, les Pays-Bas sont aussi mentionnés pour être à l'initiative du *Ramadan Festival* qui connaît désormais sa contrepartie anglaise à laquelle participe l'association NAA. Les Pays-Bas sont d'ailleurs un autre pays où vit une importante population marocaine, arrivée de façon marquée dans les années 1960 et 1970. Plusieurs études sur les

[28] De telles études ont aussi été menées au Québec, voir par exemple Aoudia 2012 et Millette *et al*. 2010.

liens entre participation culturelle et ethnicité, souvent chez des personnes dites de deuxième génération immigrante, y ont été menées (Trienekens 2002 ; van den Broek 2007 ; van Wel *et al.* 2006). Enfin, d'autres pays encore nourrissent ce corpus, que ce soit la Belgique où s'affirme une activité musicale gnawa conséquente (Sechehaye et Weisser 2015), ou l'Espagne dont la proximité géographique avec le Maroc s'entend dans le flamenco-andalusi, une musique qui fusionne les influences flamenca et arabo-andalouse* grâce au travail de musiciennes et musiciens locaux et immigrants marocains (Machin-Autenrieth 2020).

La question du rapport à la musique chez les personnes migrantes est assurément riche et complexe, la migration s'accompagnant dans plusieurs cas de changements dans les usages et significations des musiques. À titre d'exemple, l'ethnomusicologue Carolyn Landau montre bien comment un répertoire telle la musique classique orientale* provenant d'Égypte a pu recouvrir des significations différentes pour un homme d'origine marocaine au fil de ses déplacements (2012). En effet, si cette musique lui apparaissait ni plus ni moins étrangère lorsqu'il était jeune et habitait à Fès, elle est devenue symbole d'un chez-soi à l'âge adulte, car associée à des souvenirs d'enfance liés à son pays d'origine (*Ibid.*, 47). Ce sont ainsi plusieurs travaux qui offrent des pistes pour réfléchir aux goûts musicaux et pratiques culturelles de personnes immigrantes d'origine maghrébine à Montréal. L'utilisation de ces écrits implique toutefois des limites, car des distinctions historiques et démographiques importantes existent entre l'immigration d'Afrique du Nord au Québec et ailleurs dans le monde (Brouard et Tiberj 2005 ; Manaï 2015, 44).

1.3.3 Immigration montréalaise et présence maghrébine

Les études sur l'immigration à Montréal sont nombreuses, cette ville présentant des caractéristiques singulières par rapport à nombre de cas européens et américains. La remarque vaut notamment pour la diversité de ses flux migratoires – en termes d'origine ethnique, de statut socioéconomique, de religion, etc. (Germain 2013a) – et la géographie de son immigration qui est le résultat d'une pluralité de modes d'insertion des personnes immigrantes (Apparicio *et al.* 2007). Dès lors, la cohabitation et les contacts interethniques font partie intégrante du quotidien d'un grand nombre de Montréalaises et Montréalais (Germain et Gagnon 2000, 8).

Ces notions de cohabitation et de contacts entre individus renvoient entre autres aux sociabilités dans les espaces publics. La « sociabilité publique », soit les interactions plus limitées dans la ville et qui s'inscrivent dans « la tradition de la vie sociale dans les espaces publics »

(Vernet 2016, 232), a notamment été étudiée dans des quartiers de classe moyenne accueillant une immigration récente (Germain *et al.* 2014). Les nombreuses observations et entrevues qui ont été réalisées *in situ,* sous forme de conversations ordinaires, ont alors mené au constat d'un partage plutôt pacifique des lieux, de discours spontanés relativement neutres, voire bienveillants et ainsi contrastants par rapport au portrait des relations interethniques souvent tracé dans les médias (*Ibid.*, 20). La sociabilité publique a également été analysée lors d'évènements culturels comme les tam-tam sur le Mont-Royal et les Piknic Électronik au Parc Jean-Drapeau (Vernet 2017). Il est apparu que si ce type de sociabilité constitue le « moteur » des tam-tam, qui sont des occasions de rassemblement plus spontanées et gratuites, il n'est par contre qu'une composante minutieusement gérée de l'« expérience sociale immersive » proposée aux Piknic, des initiatives plutôt commerciales (Vernet 2016, 231). Ce second évènement s'inscrirait en outre dans la mouvance des efforts tendant à « minimiser l'expérience de la diversité » dans les espaces publics (*Ibid*., 232). Or, l'expérience et la visibilité des différences ont été identifiées ailleurs comme favorisant une « accessibilité relationnelle » dans la ville (Milliot 2013, 4). Cette étude ethnographique, menée dans le quartier La Goutte d'Or à forte densité immigrante à Paris, fait effectivement état de la manière dont les individus interagissent et utilisent parfois leurs différences comme prises pour se renvoyer à leur altérité avec humour, désamorçant ainsi ces différences et les frontières qu'elles pourraient pourtant créer. Bref, ce quartier s'affirme comme un espace de vie publique où chaque personne fait « l'expérience d'un repositionnement identitaire et [...] de nouvelles catégories de classement [qui] émergent de ces frottements d'altérités. » (*Ibid.*, 4). Un constat semblable découle de l'ethnographie du sociologue Elijah Anderson dans un marché de Philadelphie (2004), lieu public qualifié de « canopée cosmopolite », soit un espace offrant « une occasion de rencontrer les autres et d'œuvrer ainsi à une appréciation plus cosmopolite de la différence »[29] (*Ibid.*, 28). Bien que les canopées cosmopolites, généralement caractérisées par un code implicite de civilité, soient nombreuses dans les villes contemporaines[30], l'exemple de ce marché est singulier en ce que les contacts entre étrangères et étrangers y prennent souvent la forme d'interactions plus soutenues, et ce, par-delà les frontières raciales, ethniques et sociales. À ce sujet, Anderson soupçonne que la consommation de nourriture aux différents comptoirs alimentaires joue un rôle clé, s'agissant d'une occasion de partager une expérience humaine momentanée (*Ibid.*, 17).

[29] Traduction personnelle de « a chance to encounter others and so work toward a more cosmopolitan appreciation of difference » (Anderson 2004, 28).
[30] Pour Philadelphie, Anderson cite des parcs, des stations de train, des salles d'attente d'hôpitaux, des théâtres, des centres commerciaux, des centres sportifs comme autant d'exemples de « canopées cosmopolites » (2004, 21).

La notion de cosmopolitisme a été mobilisée dans plusieurs études en contexte montréalais, précisément dit tel un « laboratoire de cosmopolitisme » étant donné les caractéristiques et dynamiques singulières de son immigration déjà citées, mais aussi les enjeux démo-linguistiques et les tensions entre français et anglais qui s'y déploient (Germain 1997). Dans une étude du Boulevard Saint-Laurent, véritable « corridor d'accueil » des différentes populations immigrantes au cours du XXe siècle (Poulot 2015, par. 1)[31], Marie-Laure Poulot s'est par exemple dédiée à ce qu'elle nomme une « géographie du cosmopolitisme », cette rue étant un axe au cœur de la ville qui relie différents quartiers et espaces publics, autant de sites cosmopolites par les croisements et interactions entre citadines et citadins qu'ils permettent, tout en étant elle-même « lieu d'un cosmopolitisme vécu » (*Ibid.*, par. 3). Aux côtés des acceptions culturelle, politique, éthique et esthétique qui ont été données à ce concept (Cicchelli 2016), c'est ici d'un cosmopolitisme spatial dont il est question (Poulot 2015, par 8). Puis, dans la poursuite de ses explorations des dynamiques urbaines montréalaises, cette géographe s'est aussi intéressée au « cosmopolitisme en fête » à travers deux évènements, d'une part la fête de la Saint-Jean-Baptiste sur la rue Saint-Viateur, d'autre part les Week-ends du monde au parc Jean-Drapeau (2017). Tout en reconnaissant le projet politique québécois de « sociabilité interculturelle » à la base de ces manifestations (*Ibid*., 221 ; citation de Germain 1995, 300), elle en souligne la dimension marchande toujours grandissante. En effet, un volet de ces évènements comme l'offre de nourriture de différents pays, qui peut pourtant avoir une symbolique identitaire forte pour les individus en situation minoritaire ou migrante, incarne plutôt un « cosmopolitisme de bouche [qui] va de pair avec une marchandisation de la fête » dans ces contextes (*Ibid.,* 227). Reprenant cette acception marchande du cosmopolitisme au sein d'une typologie qui intègre aussi des acceptions politique, identitaire et personnelle, la socio-anthropologue Martha Radice s'est quant à elle penchée sur quatre rues commerçantes de Montréal pour observer et interroger la manière dont leurs usagères et usagers expérimentaient la différence culturelle (2009). Son analyse « à l'échelle de la vie urbaine quotidienne » (*Ibid.*, 144) l'a alors amenée à nuancer les lectures souvent critiques du cosmopolitisme marchand[32], ce dernier pouvant, sous des apparences superficielles, comporter des ancrages et engagements personnels plus conséquents.

[31] Parmi les nombreux auteurs et autrices qui en ont traité, l'historien Pierre Anctil a écrit un ouvrage sur le Boulevard Saint-Laurent, dit *La Main* (2002), et les différentes vagues migratoires – juive, chinoise, italienne, portugaise, grecque, sud-asiatique, latino-américaine et africaine – qui l'ont marqué (pour un bref résumé : Anctil 2001, 26).

[32] En fait, ce qu'elle nomme « cosmopolitisme marchand » (« commodified cosmopolitanism ») ne semble être qu'une terminologie différente pour parler de ce que les sociologues Vincenzo Cicchelli et Sylvie Octobre nomment pour leur part « cosmopolitisme esthétique » (2017).

Un autre enjeu important dans les travaux sur l'immigration est celui de la « visibilité » (Gomez Martin 2009). Dans une étude de la culture hip hop portée par des jeunes de groupes ethniques minoritaires à Montréal, des anthropologues ont noté comment les stéréotypes et préjugés autour de ces individus, appartenant généralement aux « minorités visibles », influençaient par ricochet la visibilité médiatique de leur rap, les radios hésitant à soutenir cette musique de peur de « ternir leur image » (Leblanc *et al.* 2007, 20). Cette catégorie des « minorités visibles » utilisée par les autorités publiques englobe d'ailleurs les individus d'origine maghrébine au Québec, lesquels font l'objet de beaucoup d'attention tant médiatique que scientifique ces dernières années. Cette population immigrante a connu une forte croissance depuis la fin des années 1990 qui n'est pas étrangère à la nouvelle grille de sélection adoptée par le gouvernement du Québec[33] et aux efforts particuliers de recrutement dans les pays du Maghreb (Garneau 2008, 172)[34]. Or, au-delà des critères des politiques d'immigration qui tendent à « induire une perception socioéconomiquement homogénéisée et homogénéisante des populations immigrantes » (*Ibid.*, 166), une multitude de réalités se déclinent sous l'étiquette « immigration maghrébine » au Québec. Par exemple, bien que la situation des personnes immigrantes berbères (ou amazighes) ait vraisemblablement été moins étudiée dans ce contexte (Beaumont 2002 ; Chabah 2006), elle met en lumière d'intéressants phénomènes de marquage de frontières intragroupes. En effet, ces personnes, déjà minoritaires dans leur pays d'origine, se distancient souvent des « Arabes » afin d'échapper à une autre forme de minorisation, quant à elle relative à l'hostilité généralisée face à l'arabité et l'islam (Montgomery *et al*. 2010, 171).

Les personnes immigrantes du Maghreb n'en partagent pas moins un certain vécu culturel et social prémigratoire donnant lieu à une sociabilité panrégionale (Fortin *et al*. 2014, 35-36). En outre, l'étude des marqueurs visibles et non visibles de l'ethnicité maghrébine dans l'espace public montréalais a confirmé que les trois piliers essentiels à la formation d'une « communauté ethnique » selon la sociologue Sirma Bilge (2004), soit les dimensions organisationnelle, identitaire et politique, sont bel et bien présents (Manaï 2015, 154). Le dynamisme de ce groupe transparaît notamment à travers la production de journaux (René et Antonius 2009), l'organisation

[33] Les caractéristiques générales de l'immigration maghrébine au Québec correspondent en plusieurs points aux critères de cette nouvelle grille : par exemple, 97,4% des personnes ayant déclaré une origine ethnique maghrébine lors du recensement canadien de 2016 connaît le français (MIFI 2019, s.p.) et 38,2% des 15 ans et plus possèdent un certificat, diplôme ou grade universitaire de baccalauréat ou supérieur contre 20,5% pour l'ensemble de la population québécoise (MIFI 2019, s.p.). De plus, 74,3% fait partie de la catégorie d'immigration économique, impliquant d'avoir été sélectionné.e pour ses caractéristiques socioprofessionnelles, ses compétences et sa capacité à contribuer à l'économie (BDSO 2020).

[34] Le Québec accueille d'ailleurs la majorité de l'immigration maghrébine au Canada ; par exemple, 96 % des Algériennes et Algériens admis en 2014 ont indiqué que la province québécoise était leur destination (ISQ 2015, 86).

de festivals (Roda 2015)[35] ou encore l'activité de plusieurs artistes dans différentes disciplines (Nabti 2017 ; Pouchelon 2012 ; Rachédi 2008). Les travaux traitant d'enjeux proprement culturels et artistiques sont toutefois moins fréquents dans les études sociologiques spécialisées en (im)migration, une remarque qui s'applique tant pour l'Amérique du Nord que l'Europe (DiMaggio et Fernandez-Kelly 2010 ; Martiniello 2015), bien qu'un intérêt croissant s'observe depuis quelques années désormais (Barsky et Martiniello 2021). Au Québec, une rare initiative touchant aux loisirs (qui incluent alors tant les activités culturelles que sportives, touristiques, etc.) chez les familles immigrantes est menée depuis quelques années (La Maisonneuve 2017), montrant des résultats qui encouragent la prise en compte d'une telle dimension dans la compréhension du sentiment d'appartenance et de la cohésion sociale chez des personnes en situation d'immigration (Drudi *et al.* 2020). Les dimensions sociale et économique n'en gardent pas moins la priorité dans bien des agendas de recherche lorsqu'il s'agit d'étudier la participation des personnes immigrantes à la vie collective (Laur 2016). Ainsi, bien qu'un grand nombre de données soit disponible sur les populations immigrantes au Québec, et tout particulièrement sur celle d'origine maghrébine – allant de l'insertion socioprofessionnelle (Arcand *et al.* 2009 ; Kadiri Hassani 2008) aux logiques d'établissement résidentiel (Lejeune 2012), en passant par les dynamiques familiales (Helly *et al.* 2001; Montgomery *et al.* 2010), la planification de la retraite (Bennani 2016), le rapport des femmes à la ville (Bel Soltane 2017), la consommation médiatique (Aoudia, 2009 ; Souissi 2016), etc.[36] –, ce qui a trait aux goûts et pratiques culturelles reste peu documenté à ce jour.

* * *

À l'issue de cette revue d'écrits tantôt liés à la recherche en arts et culture, tantôt plutôt à celle sur les phénomènes migratoires, les relations interculturelles et interethniques, il s'agit maintenant d'établir un dialogue plus franc entre ces domaines grâce à un projet traitant du rapport à la musique – en termes d'écoutes et de pratiques de toutes sortes – de personnes immigrantes en contexte urbain. Des points de jonction s'affirment du fait que la sociologie de la culture comme celle des migrations, des relations interculturelles et interethniques s'intéressent tant aux rapports de force symboliques qu'aux hiérarchies et inégalités effectives entre groupes sociaux. Du côté des sociologues de la culture, cette réflexion s'articule autour des dynamiques de distinction

[35] Plusieurs festivals montréalais présentent des artistes ou des formes artistiques du Maghreb sans leur être cependant entièrement dédiés comme le Festival Nuits d'Afrique, le Festival du monde arabe ou encore Orientalys.
[36] Voir la conclusion de l'ouvrage *Les Maghrébins de Montréal* de Bochra Manaï (2018, 153-156) pour un tour d'horizon des plus récentes thématiques abordées dans les recherches traitant de cette population au Québec.

relatives à la culture, des luttes symboliques autour de la notion de légitimité culturelle ainsi que des rapports sociaux inégalitaires liés aux goûts et pratiques formant le « capital culturel » des individus. De l'autre côté qui est celui des sociologues des migrations et relations interethniques, l'attention porte davantage sur les rapports de force entre groupes majoritaire et minoritaires, et ce, dans leurs implications idéologiques comme pratiques, en termes de domination symbolique comme de distribution inégalitaire des ressources. Ce sont deux aspects que cette recherche souhaite aborder, en étudiant le rapport de personnes immigrantes d'origine maghrébine à la musique tant sur le plan des relations symboliques – par exemple l'identification ou la distanciation vis-à-vis d'autrui partageant ou non les mêmes intérêts et pratiques –, que sur celui des interactions favorisées par les activités musicales en contexte urbain. Le prochain chapitre permettra d'expliciter la manière dont ces manifestations « visibles et invisibles » des rapports sociaux engendrés par la musique seront investiguées en détaillant la problématique, les questions et objectifs de recherche, puis le cadre conceptuel et modèle d'analyse ainsi que la stratégie méthodologique de l'enquête.

CHAPITRE 2. LA MUSIQUE, UNE FENÊTRE SUR LE RAPPORT AU MONDE

2.1 Problématique

2.1.1 Goûts et pratiques culturelles sous l'angle des migrations et de l'ethnicité

État des lieux : écueils et manques dans les travaux existants

La recherche sur les goûts et pratiques culturelles bénéficie de plusieurs sources de données grâce aux enquêtes nationales menées à travers le monde depuis quelques décennies (UNESCO 2009). Bien que plusieurs chercheuses et chercheurs développent leurs propres outils de collecte indépendamment de ces enquêtes, celles-ci n'en demeurent pas moins un matériau d'analyse régulièrement mis à profit, et ce, dans des projets qui ont parfois un fort impact en sociologie de la culture comme l'étude ayant marqué l'avènement du concept d'omnivorisme (Peterson et Kern 1996). Les sources que constituent ces enquêtes nationales présentent cependant des limites : par exemple, les modes d'échantillonnage ne permettent pas des analyses fines autour de certains groupes, notamment les populations immigrantes (Laur 2016, 104). Il est en contrepartie vrai que ces dernières ne sont pas toujours faciles à cibler non plus étant donné les enjeux que pose le choix des étiquettes pour les catégoriser, voire le simple fait de récolter des données liées à l'ethnicité dans certains pays (IMISCOE 2020). Puis, des « biais culturels » s'affirment dans le choix des questions posées (Pronovost 2002, 6) : d'une part, elles renvoient plus généralement à la « haute culture », à des formes d'art subventionnées par les pouvoirs publics et présentées dans des lieux de diffusion officiels comme les salles de concert et musées (Desai et Thomas, 1998 ; DiMaggio et Ostrower, 1992 ; Kolb, 2001 ; Welch et Kim, 2010)[37] – bien que ce constat soit variable selon les époques et les contextes nationaux. D'autre part, elles concernent des formes artistiques et répertoires culturels souvent essentiellement occidentaux (DiMaggio et Ostrower 1992, 112). Ainsi, les individus qui semblent avoir une faible activité culturelle et des intérêts limités au regard de ces enquêtes ont parfois tout simplement des pratiques et des goûts qui n'y sont pas considérés et qui deviennent dès lors ni plus ni moins « invisibles » (Peterson 2004,

[37] Notons que ces enquêtes sont en bonne partie nées dans un contexte d'implantation de politiques culturelles et s'apparentent ainsi souvent davantage à des outils de mesure de l'efficacité de ces politiques et de la santé des institutions publiques qu'à des outils de mesure de la participation culturelle au sens large (Ivey 2008 ; Tomka 2013).

157). Cette réalité peut se révéler d'autant plus marquée pour des personnes immigrantes chez qui le « cadre culturel de référence » (Novak-Leonard *et al.* 2014, 4) diffère de celui qui sous-tend la construction de ces enquêtes. À titre d'exemple, la conception dichotomique entre « production » et « réception » culturelles, entre artistes et public est parfois complètement brouillée au sein de pratiques dites participatives, où tous les individus sont activement impliqués dans le processus de création (Moriarty 2004, v). Les conceptions « majoritaires » des arts et de la culture n'en gardent pas moins une position dominante pouvant mener à un sentiment d'illégitimité chez certains individus vis-à-vis de leurs propres goûts et pratiques comme l'ont constaté des recherches sur des groupes en situation minoritaire ethnique aux États-Unis (Novak-Leonard *et al*. 2015) et au Royaume-Uni (Jermyn et Desai 2000). Enfin, la polysémie de certains termes courants dans ces questionnaires peut engendrer des interprétations divergentes. L'étiquette « musique classique » en constitue une bonne illustration, car étant usuelle dans maints contextes socioculturels – pensons à la « musique classique du Maghreb » (Miliani 2000) –, elle renvoie à des répertoires différents selon l'origine des répondantes et répondants (Bennett *et al*. 2009, 83).

De manière plus générale, les approches quantitatives des goûts et pratiques culturelles comportent des limites mises en évidence par les travaux à méthodologie mixte. Une enquête réalisée au Royaume-Uni au début des années 2000 offre un exemple pertinent pour le présent projet étant donné l'attention particulière qui a été portée à la dimension ethnique grâce à une surreprésentation des groupes d'origines pakistanaise, indienne et afro-caribéenne dans l'échantillon national aléatoire utilisé (Bennett *et al.* 2009). Alors que la portion quantitative du projet a révélé des goûts et pratiques en apparence similaires chez des individus issus de différents groupes ethniques, la portion qualitative par entretiens a quant à elle mis au jour des interprétations différenciées vis-à-vis de ces mêmes goûts et pratiques. En outre, les discours des participantes et participants témoignaient d'une « géographie culturelle complexe » de leurs univers culturels respectifs (*Ibid.*, 238), c'est-à-dire une identification à plusieurs cultures nationales, un appel à des référents variés avec une forme d'ambivalence dans le positionnement vis-à-vis de ces référents. En somme, d'importantes nuances dans les usages et significations des goûts et pratiques culturelles n'auraient pu s'affirmer sur la seule base des questionnaires, un constat qui a aussi émergé d'une enquête canadienne à méthodologie mixte à propos des loisirs de personnes immigrantes d'origine polonaise (Stodolska 2000).

Ces écueils dans les enquêtes en arts et culture ne sont pas étrangers à l'état parcellaire des connaissances sur les goûts et pratiques culturelles des personnes en situation immigrante

et, par extension, minoritaire. Or, un autre corpus qui pourrait contribuer à documenter le sujet, soit celui des travaux précisément spécialisés en (im)migration, n'offre guère plus de prises considérant le peu d'attention accordée à de tels enjeux culturels et artistiques. De fait, ce sont davantage les questions sociales et économiques – par exemple le logement et le marché de l'emploi – qui y prédominent, les aspects culturels pouvant sembler a priori secondaires pour réfléchir à l'arrivée de nouveaux citoyens et citoyennes dans une société. Pourtant, les pratiques culturelles renvoient à une dimension de la participation à la vie collective (Laur 2016) et quelques analyses effectuées par le MIDI ont d'ailleurs révélé des écarts de participation à la faveur des personnes immigrantes (*Ibid*., 41), invitant à repenser les rapports entre individus natifs et immigrants, entre groupes majoritaire et minoritaires.

De la complexité des réalités migratoires et ethniques

Les notions de migration et d'ethnicité impliquent une série d'enjeux importants à considérer pour bien étudier les goûts et pratiques culturelles de personnes en situation immigrante. D'emblée, les larges catégories sous lesquelles sont souvent présentées les données d'enquête démontrent une approche peu adaptée à la complexité de ces réalités migratoires et ethniques. Par exemple, une catégorie « immigrant.es » regroupant des individus de tous profils sociodémographiques, ou encore une catégorie « allophones » qui, au Québec, agglomère toutes les personnes déclarant parler plus souvent une autre langue que le français ou l'anglais à la maison (Simard 2016, 3) pose problème dans un contexte où il est désormais question de « superdiversité »[38] des flux migratoires (Vertovec 2007), phénomène qui s'applique également à Montréal (Germain 2013a, 98-100). Des réalités parfois très contrastées distinguent des personnes immigrantes entre elles, empêchant de les considérer comme faisant partie d'une même catégorie homogène. Dans cette veine, la tendance actuelle à référer à la « diversité culturelle » est une autre source de difficultés. Outre l'instrumentalisation dont cette « diversité » fait l'objet, notamment dans les milieux politiques et commerciaux (Jacob 2003, 38-39 ; White 2013), il s'agit d'une notion paradoxale, car si elle prétend à une forme d'inclusion, elle concourt pourtant à tracer des frontières entre individus et groupes. Quand il s'agit par exemple de référer aux artistes ou publics « de la diversité », non seulement cette catégorie dessine-t-elle une frontière entre des gens qui feraient partie de la diversité et d'autres qui, implicitement, n'en seraient pas, mais elle produit

[38] La notion de « superdiversité » de l'anthropologue Steven Vertovec désigne la complexité des flux migratoires contemporains, désormais très variés sur les plans ethnique, social, économique, religieux, linguistique, etc. (2007).

aussi un phénomène d'indifférenciation en regroupant sous une même étiquette beaucoup d'individus et de groupes aux profils pourtant très hétérogènes[39]. Cela étant dit, l'idée de « diversités » au pluriel apparaît tranquillement (voir entre autres Culture Montréal 2020a) et des définitions institutionnelles se font désormais plus inclusives de l'ensemble des parties qui constituent cet état de fait qu'est la diversité des sociétés[40]. Enfin, les représentations homogénéisantes qu'impliquent des étiquettes telles que « musiques du monde » ou *world music* participent de ces mêmes dynamiques, s'agissant là encore de catégories « parapluies »[41] (White 2012, 1) qui amalgament des traditions musicales aussi variées dans le temps que dans l'espace. En effet, se retrouvent classées de la sorte des musiques allant de traditions ancestrales des quatre coins du monde jusqu'à des réappropriations très contemporaines et souvent adaptées aux normes du marché des musiques populaires, qui n'ont généralement pour seul dénominateur commun que de ne pas être des musiques « occidentales ». Cette approche approximative constitue dès lors une grande limite à l'analyse des champs de production et de réception culturelles.

Une autre catégorie pernicieuse est celle des « communautés culturelles » qui, parmi ses écueils, amalgame des personnes immigrantes et leurs enfants ; au-delà d'une filiation commune, ces deux générations sont nées dans des contextes de socialisation différents donnant lieu à des pratiques et orientations souvent bien distinctes, notamment sur le plan des goûts et pratiques culturelles (Echchaibi 2001 ; Gross *et al.* 1994 ; Roda 2015 ; Stern *et al.* 2010 ; etc.). Bref, chacune de ces générations renvoie à des enjeux qui lui sont propres, celle des personnes qui ont migré soulevant une réflexion relative à l'intensification et à l'accélération des mouvements migratoires, qui induisent de profondes transformations des sociétés contemporaines. Au Québec, une population immigrante ayant connu une forte croissance récente est celle provenant du Maghreb. Si nombre d'enjeux qu'elle rencontre nécessitent d'être étudiés, en atteste le dynamisme de la recherche à son sujet, la question de son rapport à la culture en contexte montréalais est intéressante à plusieurs égards, même si elle a été peu traitée à ce jour. Il y a notamment lieu de

[39] « mesurer la *diversité*, c'est d'abord construire des catégories (les Noirs, les Blancs, les Musulmans, les Arabes ou tant d'autres) qui n'ont aucune cohérence d'ensemble, aucune validité scientifique : chacune de ces catégories en effet s'établit sur un continuum infini de nuances innombrables qui interdit de fait la catégorisation. » (Adami 2019, 79).
[40] Le Conseil des arts du Canada définit par exemple la « diversité culturelle » telle : « la présence, l'expression et la participation de personnes et de collectivités différentes qui coexistent au sein de la culture partagée d'une société. La diversité culturelle pose comme principe que l'apport et la participation de toutes les personnes, en particulier celles qui sont marginalisées, ont autant de valeur et d'intérêt pour la société dans son ensemble. » (CAC 2017, 7).
[41] Traduction personnelle de l'expression utilisée par l'anthropologue Bob White pour parler de *world music*, soit « umbrella category » (2012, 1).

se pencher sur cette forme de « discordance »[42] qu'une part des individus d'origine maghrébine expérimente entre un haut capital culturel en termes de niveau de scolarité et un capital économique plus modeste[43] étant donné les phénomènes de déqualification et de discrimination à l'embauche dont plusieurs sont victimes (Forcier 2014). Or, si la dimension matérielle peut constituer un frein à des pratiques culturelles, les contraintes symboliques ne sont pas à négliger non plus ; sur ce plan, la notion de « capital culturel national » (Aharon 2012 ; Katz-Gerro *et al.* 2009 ; Voisin 2013) mérite notamment d'être creusée. Cette dernière amène à réfléchir aux frontières et hiérarchies se construisant sur la base du degré de familiarité avec les formes culturelles qui prédominent dans un contexte donné, qui y apparaissent du même coup plus légitimes.

S'attarder aux goûts et pratiques culturelles de personnes immigrantes ayant une origine commune nécessite ainsi des précautions pour ne pas tendre vers la réification d'une « communauté ». Certes, des indices d'une certaine cohésion de groupe peuvent émerger, à l'instar de la population algérienne à Londres qui démontre une propension à se réunir autour de la musique pour construire un sens commun d'identité anglo-algérienne en dépit de disparités sociales marquées (Wilford 2017), ou du goût partagé pour le raï* qui a été noté chez des personnes immigrantes d'Algérie, de Tunisie et du Maroc dans le monde (Connell et Gibson 2001, 187). Néanmoins, il importe d'adopter une approche interactionniste et constructiviste qui consiste non seulement à observer, sur la base d'écoutes et de pratiques musicales, les frontières intergroupes émergeant entre les personnes immigrantes maghrébines et d'autres membres de la société québécoise, mais aussi les frontières intragroupes distinguant ces individus d'origine maghrébine entre eux. Dans cette veine, des travaux sur la consommation culturelle ont révélé une multitude de logiques de distinction à l'œuvre au sein de populations immigrantes, et ce, sur des bases générationnelles (Voisin 2013), genrées (Rosales 2013), politiques (Gross *et al.* 1994), religieuses (Baily 1995), etc. La musique est d'ailleurs précisément décrite tel un « opérateur sociologique majeur susceptible de créer ou de renforcer des oppositions » par ses modalités d'usage (Miliani *et al.* 2007, 2), un outil puissant pour négocier des frontières et des hiérarchies en place (Stokes 1994).

[42] Cette notion de « discordance » est inspirée d'une remarque de la sociologue urbaine Annick Germain concernant la « discordance entre capital économique modeste et capital culturel élevé » chez nombre de Montréalaises et Montréalais immigrants récents (2013a, 101).
[43] En dépit d'un profil assez scolarisé, cette population connaît un taux de chômage environ deux fois supérieur à celui de la population québécoise (MIFI 2019, s.p.).

Pour terminer, une réflexion sur les goûts et pratiques culturelles de personnes migrantes peut difficilement faire l'économie d'une perspective diachronique, qui devient du même coup multisituée étant donné les différents ancrages géographiques de ces personnes à travers le temps. La tradition de recherche sur les migrations use d'ailleurs d'une telle approche depuis quelques décennies déjà, considérant que la dimension émigrante est tout aussi constitutive d'un parcours de vie que celle immigrante (Sayad 1991). Dans le domaine des goûts et pratiques culturelles, des choix peuvent par exemple être motivés par des conditions de vie antérieures – une activité socialement réprimée dans un autre pays devenant attrayante du seul fait que l'« interdiction » soit levée (Stodolska 2000, 59) –, tandis que certains usages et significations ne sont pour leur part intelligibles qu'à la lumière des contextes au sein desquels les individus ont été socialisés et ont développé leur rapport à la culture (Baily 1995 ; Landau 2012). Dans le même esprit, les sociabilités qui nourrissent souvent les écoutes et pratiques musicales sont issues de réseaux propres à divers « espaces-temps » chez des personnes immigrantes. Le web social est ainsi devenu incontournable, permettant le cumul et l'entretien de liens avec des personnes connues à différentes époques d'une vie et en différents lieux géographiques (Marchandise 2014), tout en étant propice à la diffusion et au partage d'informations de tous ordres, incluant de la musique (Proulx 2008). L'intérêt d'appréhender le rapport à la culture tel un processus continu tout au long du cycle de vie n'est certes pas exclusif aux personnes migrantes (Pronovost et Cloutier 1996), mais ces dernières vivent néanmoins une expérience de mobilité géographique qui s'accompagne souvent d'une mobilité statutaire (Le Menestrel 2012, 263), dont les effets méritent tout particulièrement d'être analysés.

2.1.2 Le contexte urbain : ses dynamiques culturelles et migratoires singulières

Villes et pratiques culturelles

Le contexte urbain apparaît tel un cadre particulièrement propice à l'étude des pratiques culturelles, qu'il s'agisse de la concentration de l'offre qu'on y trouve (Maresca 2003 ; Walker et Scott-Melnyk 2002) et qui est souvent plus spécialisée (Lizé 2009), comme de l'intensité de la participation qu'on y note (Garon 2009a ; Tepper et Gao 2008), bien qu'il soit difficile de déterminer si c'est le contexte d'offre qui stimule une plus grande demande ou si ce sont les gens qui s'installent en ville qui sont d'emblée plus actifs sur le plan culturel (Hanquinet *et al.* 2012). Le lien entre villes et pratiques culturelles est tout particulièrement intéressant à travers les activités

qui se déroulent hors de l'espace domestique – par contraste avec celles relatives à l'espace privé telle l'écoute quotidienne de musique –, en ce qu'elles permettent d'aborder des enjeux comme l'utilisation, voire l'appropriation d'espaces publics. À ce compte, la variété des lieux accueillant des évènements culturels est de plus en plus grande, incluant les rues, les parcs (Lena et Cornfield 2008 ; Stern *et al.* 2008, 2010 ; Vernet 2017), les écoles, les lieux de cultes, les centres communautaires, les établissements de quartier, etc. (Novak-Leonard *et al.* 2014, 20-21).

En outre, les espaces qui sont occupés lors d'activités culturelles peuvent être investis d'un sens particulier, les individus y développant un rapport distinct de celui qu'ils ont vis-à-vis d'autres lieux dans la ville (Cohen 1995), se constituant éventuellement une sorte de « territoire d'appartenance » (Rishbeth 2014, 107). Dans la mesure où ces activités ont cours dans des espaces publics, soit des « lieux de libre accessibilité » (Grafmeyer et Authier 2015, 93) permettant la circulation et le rassemblement (Jacob 2008, 107), des contacts et interactions avec des inconnu.es sont susceptibles d'advenir. Ces interactions peuvent adopter toutes sortes de formes, d'une simple coprésence à des échanges de regards, en passant par des demandes ponctuelles d'information, autant de manifestations de « sociabilité publique » (Germain *et al.* 2014 ; Vernet 2016, 2017). Or, des phénomènes de grande « accessibilité relationnelle » s'affirment aussi dans certains espaces publics, se traduisant alors par des activités communicationnelles plus nombreuses et marquées (Milliot 2013). En ce sens, il y a lieu de se demander si la musique n'est pas précisément propice à engendrer des sociabilités plus franches, à la manière dont la nourriture favorisait des interactions soutenues au sein de la clientèle du marché de Philadelphie selon le sociologue Anderson (2004). De fait, non seulement la musique est-elle considérée comme un moteur particulier de sociabilité urbaine en tenant lieu de bon prétexte pour se promener dans la ville et se retrouver dans des contextes collectifs (Straw 2004, 413), mais elle pourrait aussi agir comme outil pour se connecter à autrui, à l'instar des goûts culturels en général (Lizardo 2006).

Bref, plusieurs spécificités caractérisent le lien entre villes et pratiques culturelles, notamment une plus grande proximité physique des publics, ce que les autrices Martha Radice et Alexandrine Boudreault-Fournier nomment des « auditoires coprésents […] dans les centres urbains »[44] (2017, 11). Puis, bien que les pratiques ancrées dans l'espace local se combinent désormais aux possibilités d'accéder à des contenus culturels de manière virtuelle, les pratiques *in situ* recouvrent des caractéristiques qui semblent difficilement substituables, qu'il s'agisse de

[44] Traduction personnelle de « copresent audiences […] in urban cores » (Radice et Boudreault-Fournier 2017, 11).

l' « expérience » singulière qu'elles permettent grâce à un contact privilégié avec une forme artistique (Maisonneuve 2009), ou de leur dimension éminemment sociale qui est souvent centrale à l'expériences spectatorielle (Cohen 2014 ; Frith 2007).

Villes et (im)migration(s)

Les villes sont aussi étroitement associées aux questions migratoires ; dès l'avènement des études urbaines, il s'agissait d'un enjeu central étant donné l'arrivée massive d'individus immigrants à Chicago où s'est constituée la discipline (Burgess 2004 [1925] ; Park 1984 [1926]). Le sujet n'a cessé d'occuper une place importante, la ville demeurant à ce jour le principal lieu d'accueil tout comme de gestion de l'immigration (Germain et Gagnon 2000). L'espace urbain se révèle ainsi « cosmopolite » au sens sociodémographique (Germain 1997, 28 ; Jacob 2003, 37), mais aussi au sens des dynamiques entre citoyennes et citoyens :

> *In social science [cosmopolitanism] does not refer to chic clothing or suave manners; it names more fundamentally a sense of comfort and security in the midst of strangers. The essence of comfort I think can be explained as follows: cosmopolitanism consists of stimulation by the presence of others but not identification with them.* (Sennett 2010, 270)

Alors qu'elle centralise les différences (Lefebvre 1992 [1968]), la ville induirait du même coup une dynamique quotidienne de relative indifférence entre individus, la coprésence ne menant pas pour autant à l'interaction. Un paradoxe analogue caractérise la figure de l'« étranger » telle que décrite par le sociologue Georg Simmel, à savoir que cette figure implique une distance dans la proximité : « la distance à l'intérieur de la relation signifie que le proche est lointain, mais le fait même de l'altérité signifie que le lointain est proche. » (1984 [1908], 54). Cette notion d'altérité est en fait omniprésente en contexte urbain étant donné la grande hétérogénéité sociale qu'on y retrouve, et les espaces publics constituent de bons points d'observation des contacts avec cette altérité, des interactions qui peuvent survenir, tout comme des ajustements, voire des négociations qui sont nécessaires. Ces négociations ont notamment trait aux « différentes formes d'usage et de pratiques de la ville » (Manaï 2015, 10) découlant par exemple d'habitudes et de repères développés dans différents milieux d'origine. Transposée à des évènements musicaux, cette idée s'incarne entre autres dans les différentes « pratiques des publics » (Pedler 1988, 50), c'est-à-dire les manières différenciées de réagir à la musique – l'écoute pouvant être silencieuse chez certaines personnes, ponctuée d'interjections chez d'autres, immobile dans certains cas, indissociable de la danse dans d'autres. Plus encore, il peut exister des conceptions différentes de l'intégration de la musique aux pratiques et occasions sociales dans la ville, le « concert »

n'étant pas toujours le format privilégié pour entendre certains répertoires comme le souligne l'anthropologue Swedenburg par rapport au raï*, plutôt présenté dans les cabarets et mariages en Algérie (2001, 35). La musique est en somme l'objet d'expériences socialement prescrites, d'attitudes individuelles comme collectives qui peuvent changer selon les sociétés et les époques (Jamet 2016).

Puis, les situations de contacts dans les espaces publics font émerger diverses formes de sociabilités qui sont, à leur manière, des « interactions socialisatrices » (Grafmeyer et Authier 2015, 87). Si éphémères et informels soient-ils, ces contacts dans la ville n'en sont pas moins susceptibles d'influencer, petit à petit, des façons d'être et de coexister, voire de transformer certaines attitudes (*Ibid*., 88). Ainsi, des interactions telles que discuter avec d'autres personnes dans une foule de festival (Maisonneuve 2009, 90), ou encore danser avec autrui lors d'un rassemblement comme les tam-tam du Mont-Royal (Vernet 2016, 180-181) pourraient être interrogées sous cet angle, amenant à réfléchir plus largement à la manière dont les pratiques musicales d'une personne immigrante dans la ville constituent un mode, parmi d'autres, de socialisation à son environnement de vie.

Aux enjeux d'utilisation d'espaces publics par les pratiques culturelles s'ajoute une autre dimension sensible dans les recherches sur l'immigration, à savoir la « visibilité » qui découle de ces pratiques dans la ville – ou l'« audibilité » puisqu'il s'agit précisément de musique (Salzbrunn 2019, 205-242 ; Wilford 2017, s.p.). Porteuse de multiples niveaux d'analyse, la notion de visibilité renvoie notamment aux rapports de force entre individus et groupes qui cherchent à en avoir le contrôle. L'exemple de la gestion municipale des « festivals ethniques de quartier » à Montréal, relocalisés sur l'île Sainte-Hélène, abonde en ce sens, car en portant atteinte à la « visibilité des différences culturelles dans les espaces publics » (Germain 2013b, 5), une telle intervention concourt par la même occasion à renforcer l'invisibilité des pratiques culturelles minoritaires (Voisin 2013). La manière dont la localisation de pratiques dans la ville peut traduire certains rapports de force a d'ailleurs été touchée dans une étude des pratiques urbaines de personnes associées aux milieux rock et hip hop à Liverpool (Cohen 2012). Invités à représenter leurs activités musicales dans la ville par une carte mentale, ces individus ont dessiné des schémas comportant d'importantes disparités qui n'ont pas semblé étrangères aux difficultés rencontrées par certains d'entre eux dans l'exercice de leur art. En effet, alors que l'accès à des lieux est parfois refusé aux gens du hip hop en raison de l'association hâtive entre leur musique et la criminalité, leurs cartes mentales révélaient des pratiques plus étroitement circonscrites dans l'espace urbain. Ainsi, les lignes de leurs schémas rendaient en quelque sorte visibles des

frontières d'inclusion comme d'exclusion dans la ville, traduisant du même coup des inégalités imputables à des différences sociales, culturelles et ethniques entre les personnes participantes à l'enquête.

Enfin, s'il apparaît justifié de privilégier le cadre urbain pour un projet ayant trait aux pratiques culturelles ainsi qu'à l'immigration, le choix d'une ville en particulier constitue une autre source de réflexion importante considérant les différences qui pourront en découler en termes de dynamiques culturelles comme migratoires. D'une part, des comparaisons nationales ont montré des disparités dans les logiques de construction de frontières et de hiérarchies culturelles mises en œuvre par les individus (Lamont 1995), ainsi que dans l'importance accordée à la notion de légitimité culturelle (Voisin 2013). Sur ce plan, les caractéristiques singulières de la province du Québec telles que la coexistence des deux langues et « cultures » que sont le français et l'anglais, mais aussi la situation du groupe majoritaire francophone simultanément minoritaire au Canada en font un contexte d'étude des dynamiques culturelles particulièrement intéressant (Bellavance 2008). D'autre part, des comparaisons entre villes ont démontré qu'une variété de réalités s'affirme en termes de composition et de localisation des flux migratoires, ainsi que de dynamiques de cohabitation et d'interactions interethniques, autant d'aspects sur lesquels Montréal se démarque (Germain 2013a). Bref, non seulement le contexte urbain est-il bien choisi pour étudier les pratiques culturelles immigrantes, mais la ville de Montréal s'avère en outre tout particulièrement pertinente à cet égard.

2.2 Questions de recherche

En cette époque où le nombre d'individus amenés à migrer et à vivre dans différents contextes géoculturels va grandissant, il s'opère une diversification et reconfiguration du tissu social, tout particulièrement dans les villes qui accueillent une grande proportion de l'immigration. Du point de vue de la sociologie de la culture, ces nouvelles réalités sociétales invitent à repenser les cadres théoriques et à renouveler les outils méthodologiques pour mieux appréhender des profils de goûts et de pratiques qui répondent désormais à une multitude de logiques et renvoient à toutes sortes de cadres de socialisation. Une prise en compte de la complexité des phénomènes migratoires et ethniques s'impose en outre pour bien appréhender les dynamiques en jeu. Loin de constituer des « flux » monolithiques, les personnes migrantes marquent des frontières inter- comme intragroupes, notamment sur le plan des musiques qu'elles écoutent et des pratiques musicales qu'elles ont. Des logiques de distinction se déploient ainsi tant sur des bases ethniques,

culturelles et nationales que sur d'autres qui sont plutôt genrées, générationnelles, confessionnelles, etc. Si la sociologie de la culture est déjà aguerrie face aux notions de frontières symboliques et sociales (Lamont et Molnar 2002), la perspective de spécialistes des migrations, des relations interculturelles et interethniques est à même d'enrichir l'approche des questions migratoire et ethnique, beaucoup plus récentes dans les recherches en culture longtemps dominées par les enjeux de classe (Hall 1992). Il en va notamment de l'importance de tenir compte des deux versants du processus migratoire que sont l'émigration et l'immigration, une contextualisation par le premier étant fondamentale à une bonne compréhension du second (Sayad 1991).

Or, cet échange entre domaines de spécialisation n'est pas à sens unique, la question du rapport à la culture de personnes immigrantes pouvant également s'avérer intéressante pour la sociologie de l'immigration étant donné la place relativement limitée qu'occupent les problématiques de cet ordre dans ce corpus. Entre autres, un tel sujet permet d'observer sous un nouvel angle les relations interculturelles et interethniques qui occupent ces chercheuses et chercheurs, et ce, tant dans leur dimension symbolique qu'en termes d'interactions concrètes. Ces interactions apparaissent grâce aux pratiques culturelles qui nécessitent d'occuper l'espace urbain, d'utiliser des lieux publics et de les partager avec autrui ; en d'autres mots, qui impliquent d'entrer en contact avec l'altérité. Ces occasions donnent lieu à divers types de sociabilités au cours desquelles se confrontent et se négocient des manières d'être et d'agir. En soi, ces interactions peuvent constituer une forme de socialisation à son environnement de vie, aux sens physique et social, aidant à construire un rapport à la vie urbaine locale. Ces sociabilités de proximité se combinent par ailleurs aux sociabilités désormais possibles dans la distance, grâce au web social devenu omniprésent, à plus forte raison dans la vie de personnes migrantes. Le proche et le lointain s'imbriquent et s'interpénètrent ainsi au quotidien, alimentant et influant chacun à leur façon le rapport à la musique des individus.

De ces considérations découlent les questions qui guideront cette recherche, à savoir :

> ***Quel est le rapport à la musique, sur les plans des écoutes et des pratiques musicales, de personnes immigrantes d'origine maghrébine à Montréal depuis leur pays de naissance jusqu'à leur actuel pays d'installation ?***
>
> ***Comment ce rapport à la musique s'est-il développé et transformé avec la migration ?***

Comment ce rapport à la musique alimente-t-il un rapport au monde social, sur le plan symbolique des frontières, des hiérarchisations et des modes de légitimation culturelles, comme sur le plan plus concret des interactions humaines et des pratiques spatiales ?

Pour répondre à ces questions, des objectifs spécifiques, comme autant d'étapes de l'analyse et de la réflexion, ont été fixés. Ces objectifs n'entretiennent toutefois pas de lien hiérarchique et finiront par s'enchevêtrer à l'issue de la thèse.

2.3 Objectifs spécifiques

2.3.1. Retracer le rapport à la musique de ces personnes en contexte émigrant

Les goûts et pratiques culturelles s'inscrivant dans un processus qui se déploie sur tout le cycle d'une vie (Pronovost et Cloutier 1996), il s'agira d'abord de remonter le parcours de ces individus jusqu'au pays d'origine. De la sorte, il sera possible de savoir quels sont les premiers référents et expériences auxquels s'arriment les pratiques et intérêts actuels. En d'autres mots, la prise en compte des dispositions acquises dans le contexte de socialisation de naissance aidera à resituer la manière dont s'exprime le rapport à la musique aujourd'hui. Il sera ainsi plus facile d'identifier d'éventuelles transformations et reconfigurations des goûts et pratiques depuis l'arrivée au Québec.

2.3.2. Cerner leur rapport à la musique en contexte immigrant

Étant donné le peu d'informations disponibles au sujet des goûts et pratiques culturelles des personnes immigrantes au Québec d'une part, et de ce qui apparaît comme un éclectisme grandissant des univers culturels individuels d'autre part, il importe de bien cerner les profils actuels des répondantes et répondants à l'enquête. Cet exercice impliquera d'être à l'affût de la diversité des formes, des contenus comme des lieux d'écoute et de pratiques musicales à Montréal, sans imposer de conception rigide du rapport à la musique afin de ne pas reproduire le phénomène d'invisibilisation des profils minoritaires propre à certaines études (Peterson 2004). Pour les personnes qui ont migré à plus d'une reprise, une attention sera aussi accordée aux autres contextes immigrants qui jalonnent leurs parcours de vie.

2.3.3. Identifier les usages et significations de la musique au fil des parcours de vie

Au-delà des écoutes et pratiques relevées, il importera d'en cerner les usages symboliques et pratiques (Bellavance 2008), sachant que la dimension symbolique constitue l'une des principales barrières d'accès dans le domaine des arts et de la culture (Bourdieu 1979). De plus, les manières d'utiliser et d'interpréter les biens culturels marquent parfois d'importantes nuances entre des profils en apparence similaires (Bennett *et al.* 2009 ; Rebughini 2011 ; Stodolska 2000). Il s'agira plus précisément de cerner les principes de classification, de hiérarchisation et les modes de légitimation adoptés par les individus pour décrire et justifier leurs écoutes et activités musicales tout au long de leur parcours de vie. En outre, une attention sera portée à la signification donnée aux frontières symboliques, sachant que les personnes immigrantes sont susceptibles d'user de critères en apparence semblables à ceux qui prévalent dans leur contexte d'installation, mais auxquels elles confèrent un sens distinct (Lamont et Molnar 2002, 186).

2.3.4. Considérer les dimensions spatiales et sociales des pratiques musicales au fil des parcours de vie

Ce quatrième objectif permettra d'aborder les pratiques musicales telles qu'elles se déploient dans l'espace, aux sens spatial et social. Il s'agira de considérer les implications physiques des pratiques en termes de lieux fréquentés, mais aussi de lieux ralliés lorsqu'il est par exemple question de « scènes musicales translocales » (Bennett et Peterson 2004, 9). De même, les implications sociales, c'est-à-dire les interactions alimentées par la musique, seront analysées. Concrètement, il s'agira d'observer la composition des réseaux de sociabilités musicales, les manières d'agir – ou « modalité[s] gestuelle et affective » de l'écoute (Pedler 1988, 50) – et d'interagir en contextes musicaux.

2.4 Cadre conceptuel

2.4.1 Socialisation musicale

Le concept de socialisation parcourt la littérature sociologique, avec pour conséquence plusieurs acceptions et perspectives d'analyse existantes. Les auteurs Yves Grafmeyer et Jean-Yves

Authier identifient deux grandes approches, l'une consistant à la socialisation comme processus d'apprentissage et d'intériorisation de dispositions, de valeurs, de normes ou encore de représentations propres à la société au sein de laquelle vit un individu, l'autre s'intéressant plutôt aux interactions qui donnent lieu à des relations, à des actions réciproques et, dès lors, à des influences mutuelles entre personnes (2015, 85-86). En outre, l'étude de la socialisation est passée d'un modèle unidirectionnel – typiquement, saisir l'influence qu'exercent des parents sur leurs enfants – à une conception bidirectionnelle – où l'influence se vit de manière réciproque entre parents et enfants –, pour en arriver à une perspective multidirectionnelle où les personnes en présence s'influencent dans un contexte qui a aussi son rôle à jouer (Rose 2003, 1536-1539). La socialisation est ainsi désormais conçue comme se déployant sur tout le cycle d'une vie (Vigilant et Williamson 2007, 145), étant affectée par différents agents, expériences et paramètres contextuels. Enfin, la vision déterministe laisse de plus en plus place à une vision interactionniste du processus de socialisation où l'individu, loin de subir passivement des effets extérieurs et d'être le produit d'une pure reproduction sociale, en est plutôt un acteur à part entière, et ce, dès l'enfance. Il tire des influences de ses diverses interactions et expériences, en se les réappropriant par ailleurs à divers degrés (Lahire 2005, 274)[45].

Plusieurs agents de socialisation qui jalonnent la vie des individus de manière tant synchronique que diachronique ont été identifiés et étudiés (Darmon 2006, 8-9). L'école et la famille sont reconnues depuis longtemps comme des institutions de socialisation des plus formelles, mais elles sont désormais rejointes par des vecteurs de socialisation de plus en plus prégnants tels que les pairs, les médias, les industries culturelles, etc. Les notions de socialisations « primaire » et « secondaire » sont souvent mobilisées à cet effet, avec des définitions par ailleurs variables : elles distinguent tantôt des périodes de la vie (enfance vs âge adulte), tantôt des instances de socialisation (famille vs autres instances), ou encore, elles désignent les résultats de la socialisation (connaissances et attitudes dites fondamentales vs connaissances et attitudes moins essentielles pour fonctionner) (*Ibid.*). D'autres travaux traitent quant à eux de « resocialisation » pour désigner les moments de grandes transformations des conditions sociales au sein desquelles évolue une personne et auxquelles elle doit s'adapter, notamment en situation d'immigration (Bar-Yosef 1968 ; Eisenstadt 1956 ; Souissi 2016 ; Vergunst 2008). Chacune de ces approches pose par contre l'enjeu de l'articulation des diverses socialisations. Dans le premier cas, des écrits s'entendent sur le fait que la socialisation dite

[45] Le sociologue Bernard Lahire pose toutefois une nuance importante à ce sujet en soulignant que le fait d'être actif dans le processus de socialisation ne signifie pas pour autant d'en être conscient (*Ibid.*, 272).

primaire conserve un poids important dans le processus, en contribuant au développement d'une sorte de grille de lecture et d'analyse que l'individu met à profit dans ses expériences de vie ultérieures (Berger et Luckmann 2006 [1966]). La socialisation secondaire offrirait néanmoins l'occasion de construire d'autres univers de référence, ouvrant la porte au changement social plutôt qu'à une simple reproduction de l'ordre social (Dubar 2010 [2000], 97). Bref, si la socialisation primaire a une puissance notable, elle n'en détiendrait pas pour autant le monopole des comportements et attitudes de toute une vie. Cela dit, la tendance actuelle à parler de socialisation continue amène à réfléchir à l'utilité de ces catégories, qui pourraient aussi être considérées telles des « socialisations successives » (Darmon 2006, 121). Quant au concept de resocialisation, il y a lieu de s'interroger sur la pertinence du préfixe « re- » si l'on considère d'emblée la socialisation tel un processus qui n'est jamais terminé et porte en lui-même un potentiel de renforcements, de répétitions comme de changements et de bifurcations. L'idée de « changement radical » des conditions de vie dans l'immigration qui motive l'usage de ce concept (Souissi 2016, 17) peut en outre être nuancée en regard de la réalité migratoire contemporaine caractérisant de plus en plus de parcours de vie, soit une réalité de migrations multiples et multidirectionnelles, où les technologies de l'information et de la communication permettent de surcroît le maintien de liens forts et simultanés avec divers espaces géographiques et sociaux. En ce sens, l'effet de rupture profonde entre pays d'origine et d'immigration mérite dans certains cas d'être réinterrogé. Enfin, sachant que le retour d'une personne migrante au pays d'origine après plusieurs années d'absence peut aussi être l'occasion de nouvelles adaptations à un environnement qui n'est finalement plus aussi familier qu'avant (Schütz 2010 [1944]), le préfixe semble devenir sujet à une démultiplication qui n'ajoute pas à la compréhension d'un phénomène d'emblée processuel.

Chaque personne connaît ainsi des socialisations multiples, relatives à divers moments de sa vie, mais aussi aux différents cercles sociaux auxquels elle appartient et au sein desquels elle occupe des positions variées. L'un des aspects importants est l'effet combiné de ces socialisations ; pour Simmel, la multiplication et le croisement de cercles sociaux auxquels participe un individu au cours de sa vie sont à la base du phénomène d'individualisation, qui s'accentuerait au fil de l'histoire des sociétés humaines (2013 [1908], 407-452). Menant son observation et analyse à une échelle plus micro, Lahire écrit quant à lui qu'il y a un phénomène d'hétérogénéité intra-individuelle des pratiques et des préférences culturelles, résultat d'expériences socialisatrices hétérogènes, voire contradictoires et qui sont notamment liées aux mobilités (ascendantes ou descendantes) tant sociales, scolaires que professionnelles (2004). En

ce sens, les personnes migrantes dont les trajectoires sont de plus en plus diverses[46] et souvent doublées de phénomènes de mobilité statutaire apparaissent tout particulièrement susceptibles de présenter des profils très variés, leurs expériences de vie impliquant des socialisations multiples, mais aussi multisituées.

En résumé, la socialisation sera abordée tel un processus continu de développement de « façons d'être dans le monde social »[47] (Moore 2008, 181), qui recouvre des composantes tant idéelles que matérielles (Juteau 2010 [1999], 164), se vit dans l'interaction et implique ainsi des adaptations constantes aux circonstances et aux personnes en présence. Ces interactions construisent et renforcent, tout comme elles confrontent et modifient « des manières d'être ensemble, des modes de coexistence, mais aussi des systèmes d'attitudes » (Grafmeyer et Authier 2015, 86). L'attention portera plus précisément sur l'articulation des différentes socialisations d'individus migrants dans ce qu'elle implique de continuités comme de transformations des manières de penser, d'être et d'agir, en évitant une perspective normative qui considère que la socialisation vise à devenir une personne « compétente » au sein d'un groupe ou d'une société (Ochs 1999, 230). En effet, mesurer à quel point les attitudes, normes et valeurs d'un environnement socioculturel sont adoptées n'est pas l'objectif de l'étude, partant de l'idée que les mouvements tant d'appropriation, de négociation que de rejet participent à leur façon au processus de socialisation (Rampton 1995, 488). Enfin, ce concept permet aussi de toucher à la question du sentiment d'appartenance qui se construit vis-à-vis d'une société ou d'un groupe social donné (Rocher 2012, 230), enjeu certes pertinent pour la sociologie de l'immigration, mais aussi pour la sociologie de la culture où les luttes symboliques de distinction traduisent des processus de différenciation comme d'identification.

Cette étude de l'articulation des socialisations s'effectuera par ailleurs sous un angle bien spécifique qui est celui de la musique, conçue non pas comme une forme artistique unitaire, mais plutôt comme recouvrant une variété de conceptions, chacune porteuse de pratiques, de modalités de participation et de valeurs distinctes. Les travaux de l'anthropologue Thomas Turino sont en ce sens très éclairants, ses enquêtes dans diverses régions du monde lui ayant permis de développer une typologie de champs de la pratique musicale qu'il place sur un continuum où varient les objectifs, les valeurs qui entourent cette pratique tout comme les rôles des différentes

[46] Simmel dit des migrations qu'elles entraînent le nivellement social des différenciations internes, pour favoriser une étroite interdépendance des membres (2013 [1908], 650-654). Or, cette perspective renvoie à la migration conçue comme mouvements de groupes et non comme déplacements individualisés, de plus en plus multiformes et multidirectionnels comme il en sera question dans cette thèse.
[47] Traduction personnelle de « « ways of being in the social world » (Moore 2008, 181).

personnes en présence et les relations qu'elles entretiennent entre elles (2008, 23-92). Parmi ces champs, qui admettent des sous-catégories et des recombinaisons, deux relèvent de la performance *in situ*. D'un côté, la performance « participative » n'implique pas de distinction nette entre des artistes et des spectatrices et spectateurs ; tout le monde peut, voire doit participer, adoptant différents rôles selon ses aptitudes (chanter, jouer d'un instrument, danser, etc.) dans l'optique de « faire la musique collectivement »[48] (*Ibid.,* 98). La contribution de chaque personne prime sur la qualité musicale, le principal objectif étant la mise en valeur et la consolidation des liens sociaux. D'un autre côté, la performance dite de présentation s'appuie plutôt sur une distinction entre artistes et auditoire, selon le niveau d'expertise en musique. La conception de la pièce musicale est alors celle d'une œuvre d'art dont les caractéristiques formelles, rythmiques et de virtuosité diffèrent en conséquence. La dimension sociale n'en a pas moins son importance, mais elle se manifeste dans l'acte d'assister à un concert plutôt que d'y participer activement. Chaque genre musical possède par ailleurs ses conventions spécifiques, son propre « cadre de réception »[49] (*Ibid*., 53).

Bref, la musique est susceptible de faire apparaître différentes attitudes et visions du monde, différentes manières d'être et d'agir. Dans cette thèse, elle sera envisagée tel un agent de socialisation qui intervient continûment dans la vie des individus. En fait, le lien entre socialisation et musique sera traité sous deux angles : d'une part en termes de socialisation *à* la musique, soit le développement d'un rapport à cette forme d'expression (selon ses différents genres, styles, etc.), d'autre part comme socialisation *par* la musique, où les écoutes et pratiques musicales sont plus largement révélatrices, mais aussi génératrices d'un rapport au monde social. Ramenées aux questions de recherche, ces idées permettent des reformulations telles que : Quelle est la socialisation à la musique de personnes immigrantes d'origine maghrébine à Montréal depuis leur pays de naissance jusqu'à leur actuel pays d'installation ? Comment cette socialisation à la musique s'est-elle développée et transformée avec la migration ? Comment s'opère une socialisation au monde social par la musique, sur les plans à la fois symbolique (frontières, hiérarchisations, modes de légitimation culturelles) et plus concret (interactions humaines et pratiques spatiales) ? En d'autres mots, la musique tiendra tantôt lieu de point focal (dans la socialisation *à* la musique), tantôt de lunette d'observation (dans la socialisation *par* la musique). Cette perspective bidimensionnelle s'inspire de la littérature sur la « socialisation langagière », un concept qui renvoie à la socialisation *au* langage tout comme à la socialisation

[48] Traduction personnelle de « collective music making » (Turino 2008*,* 98).
[49] Traduction personnelle de « frame of reception » (Turino 2008, 53).

par le langage (Schieffelin et Ochs 1986). Cet emprunt conceptuel s'ancre dans plusieurs rapprochements possibles entre musique et langage, comme le processus de communication, les interactions et relations sociales qui se produisent dans les deux cas (Schütz 1951). Dans un ouvrage proposant une théorie de l'« acte musical » (*musicking*) compris dans un sens large, le musicologue Christopher Small considère précisément que cet « acte musical (*musicking*) établit, là où il se produit, un ensemble de relations, et c'est dans ces relations que réside le sens de l'acte. »[50] (1998, 15-16). À ce concept de socialisation musicale, pivot du modèle d'analyse de la thèse, s'ajoutent quelques concepts complémentaires, ou concepts auxiliaires.

2.4.2 Sociabilité

D'emblée, le concept de sociabilité entretient un lien avec celui de socialisation dans la mesure où les sociabilités peuvent être considérées telles que l'« un des registres d'analyse des interactions socialisatrices » (Grafmeyer et Authier 2015, 87). En fait, la sociabilité a trait au relationnel, aux contacts et échanges entre individus, la sociabilité dite pure impliquant que le contact ou l'échange soit une fin en soi, et non un moyen pour parvenir à autre chose (Simmel et Hughes 1949). Dans certains écrits, l'étude des sociabilités porte sur la composition et configuration des réseaux qui les sous-tendent, à savoir, pour prendre l'exemple de personnes en situation d'immigration, que leurs réseaux sociaux sont soit majoritairement endogroupes – surtout constitués d'autres personnes de même origine –, mixtes ou plutôt orientés vers le groupe en position majoritaire (Fortin et Renaud 2004). De cette question découlent ensuite d'autres considérations, notamment celle du contrôle social sachant que les entourages denses et plus homogènes peuvent être davantage contraignants des initiatives et originalités individuelles que ne le sont des réseaux très diversifiés et segmentés (Bidart 2012, 15). Puis, les sociabilités recouvrent diverses logiques relationnelles en termes de nature et d'intensité de l'interaction : elles peuvent avoir trait à des relations impliquant un lien affectif durable comme avec les proches (liens forts), ou renvoyer à des interactions plus ténues et ponctuelles (liens faibles), parfois même à des situations qui ne dépassent pas la coprésence distante avec des personnes inconnues et entrent dans la catégorie de la sociabilité publique. À ce compte, bien que les interactions éphémères puissent participer à une forme de socialisation, la sociologue Muriel Darmon rappelle néanmoins que « la pluralité des influences ne doit […] pas être confondue avec l'automaticité de

[50] Traduction personnelle de « act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. » (Small 1998, 15-16).

la socialisation par simple mise en contact, et [qu']il s'agit dans chaque cas d'examiner les conditions sociales qui rendent possibles l'action des instances présentes. » (2006, 51). Enfin, tout un corpus relativement récent s'intéresse aux supports numériques de la sociabilité, pour voir « que font les réseaux sociaux aux réseaux sociaux » (Grossetti 2014). D'abord perçus comme facteurs de « désocialisation », Internet et les TIC sont au contraire désormais analysés tels des vecteurs d'une très forte activité sociale, qui ne remplace pas le face-à-face mais le complémente, concourant à l'augmentation du volume de contacts entre les individus (Casilli 2009, 56). Le web social (comme Facebook) est particulièrement prépondérant chez les personnes migrantes, afin d'entretenir leurs relations dans la distance (Marchandise 2014 ; Najar 2011). Il agit de surcroît comme outil essentiel au projet migratoire même, permettant une mise en réseau de ressources transnationales, une « augment[ation] et diversifi[cation du] capital relationnel des migrants » (Diminescu 2016, 4).

Dans le cadre de cette thèse, le concept de sociabilité s'avère pertinent tant en regard du contexte urbain de l'enquête que de la musique au cœur du propos. En effet, ville et musique sont deux thèmes qui encouragent l'étude des sociabilités. D'abord, la vie en ville implique de constantes situations de coprésence et de contacts, la densité de population étant au rang de ses traits caractéristiques (Wirth 2000 [1938]). La question des sociabilités momentanées dans l'espace public interpelle d'ailleurs plusieurs sociologues précisément spécialistes de l'immigration, car elle amène à réfléchir aux phénomènes de cohabitation ainsi que d'interactions interculturelles et interethniques, que ce soit dans les relations de voisinage, dans la fréquentation d'une variété d'espaces urbains, etc. Or, la diversité de styles de vie, d'appartenances ethniques, de classes sociales et autres que la ville concentre donnerait du même coup lieu à une surcharge d'informations et de stimulations qui commanderait une forme d'indifférence entre citadines et citadins (Simmel 1979 [1903], 66). À cet égard, il est permis de penser que les pratiques culturelles, et tout particulièrement celles liées à la musique, ont le potentiel de contrecarrer ce phénomène en favorisant les contacts, voire les rapprochements et curiosités mutuelles. En effet, la musique engendre des déplacements hors de l'espace domestique qui sont l'occasion de moments de vie collectifs (Straw 2004). Plus encore, le lien entre pratiques musicales hors de chez soi et sociabilités est bidirectionnel, voire récursif, car si les sociabilités peuvent motiver et orienter des activités telles qu'assister à un spectacle (Djakouane 2011), des sociabilités peuvent en retour découler de telles occasions. Ce sont deux pistes de réflexion qui ressurgiront dans cette thèse : d'une part, puisque les réseaux sociaux des individus sont inévitablement refaçonnés par l'expérience migratoire, il s'agira de se pencher sur le potentiel des nouvelles sociabilités à

contribuer à une socialisation *à* de nouvelles musiques et activités leur étant liées. D'autre part, puisque les pratiques musicales dans la ville engendrent diverses sociabilités, il y a lieu de s'interroger sur l'effet socialisant de ces dernières ou, dit autrement, sur la socialisation *par* la musique qui peut s'opérer.

2.4.3 Frontières

Les frontières constituent, tout comme le concept de sociabilité, une fenêtre sur un processus social fondamental et qui est au cœur de cette thèse, à savoir les dynamiques relationnelles (Lamont et Molnar 2002). D'abord, les frontières symboliques renvoient à la manière dont les actrices et acteurs sociaux distinguent et catégorisent les objets, les gens, les pratiques ; elles sont ainsi changeantes d'une personne ou d'un groupe à l'autre et font l'objet de négociations, voire de « luttes » pour leur définition et leur contrôle. En marquant des frontières, les individus opèrent tant une distanciation vis-à-vis de ce qu'ils considèrent dissemblable qu'une identification à l'égard de ce qu'ils jugent similaire. Dans le domaine des arts par exemple, la notion de frontières aide à étudier les systèmes de classification en genres artistiques, qui fluctuent d'une société mais aussi d'une époque à l'autre (DiMaggio 1987). Les goûts sont également une entrée privilégiée pour explorer ce concept, en ce qu'ils participent de processus d'identification comme de différenciation qui distinguent entre eux les individus et groupes sociaux[51] (*Ibid.*, 441).

Quant aux frontières dites sociales, elles sont des formes objectivées de différences et s'incarnent dans des situations d'inégalités effectives (Lamont et Molnar 2002, 168). Les frontières symboliques ne correspondent pas nécessairement à des frontières sociales, dans la mesure où les frontières subjectives qui existent dans l'esprit des gens ne se traduisent pas systématiquement en phénomènes concrets d'exclusion (Bryson 1996 ; Lamont 1995). Dans la même veine, bien que les pratiques culturelles aient été décrites telle une manière de voir se manifester publiquement certaines frontières sociales (Yaish et Katz-Gerro 2012, 170), les arts sont aussi considérés comme efficaces pour établir des ponts (DiMaggio 1987). À ce compte, il y a lieu de s'intéresser au potentiel des évènements musicaux dans la ville à atténuer certaines frontières, en favorisant les contacts entre citadines et citadins, faisant ainsi prendre conscience d'affinités méconnues ou insoupçonnées, par-delà plusieurs différences.

[51] « tastes are produced as part of the sense-making and boundary-defining activities of social groups. » (DiMaggio 1987, 441).

Enfin, les frontières sont de plusieurs ordres, renvoyant tantôt à la classe (Bourdieu 1979), tantôt à l'ethnicité (Barth 1995 [1969] ; Juteau 2010 [1999]), aux professions ou groupes d'activités (Lamont 1995, 35), au genre (Hall 1992, 266-269), aux générations (Echchaibi 2001 ; Marranci 2000 ; Roda 2015), à la religion (O'Brien 2013), etc. Ce sont tout autant de types de frontières qui se sont manifestés dans les discours des répondantes et répondants comme dans les contextes musicaux observés lors de cette enquête, les écoutes et pratiques musicales s'avérant un moyen d'exprimer une vision et un rapport au monde, mais aussi éventuellement de le refaçonner – un phénomène pouvant alors être qualifié de socialisation *par* la musique.

2.4.4 Légitimité culturelle

Parmi les premiers textes sociologiques à traiter de légitimité, Weber a d'abord abordé celle-ci comme un « horizon de sens apte à guider l'action », pour ensuite développer davantage l'acception voulant qu'il s'agisse d'une « légitimation a posteriori de rapports de domination » (Corcuff et Lafaye 1996, 217). De manière générale, le concept de légitimité culturelle s'applique à la hiérarchisation des différentes catégories culturelles selon leur prestige ou statut. En cela, c'est une notion porteuse d'inégalités en termes de valeur associée aux éléments hiérarchisés ainsi qu'aux individus qui les consomment ou les apprécient. Les principes de légitimité sont transmis par socialisation, les individus se légitimant par rapport à un ordre social qui leur apparaît comme étant les normes, valeurs et croyances largement partagées (Johnson *et al*. 2006, 55). La notion de légitimité recouvre ainsi une dimension normative et relève souvent de l'implicite, d'une forme d'« acceptation tacite ou révérencieuse » (Bergé et Granjon 2005, 4), à tout le moins d'une croyance que certaines normes valent pour autrui et que leur non-respect mènerait à des sanctions formelles ou informelles (Johnson *et al*. 2006, 73).

Puis, la légitimité n'est jamais fixée définitivement ; elle est plutôt socialement construite et donc, mouvante et dynamique (Bellavance 2008, 194). Il existe tant des processus de légitimation que de délégitimation (Johnson *et al.* 2006), les instances qui imposaient une légitimité culturelle à une certaine époque comme les institutions d'enseignement perdant désormais de leur force, concurrencées par les médias, les pairs, etc. (Darmon 2006, 60-61 ; Dubar 2010 [2000], 98). Cela dit, les logiques de distinction ne disparaîtraient pas pour autant (Bellavance 2008, 212), mais elles semblent s'être complexifiées avec la multiplication des principes hiérarchiques ; la traditionnelle opposition *high* / *low* côtoie maintenant les couples ancien / nouveau, traditionnel / moderne (Bellavance *et al.* 2004), local / international (Bellavance

2008), etc. À cette complexification observée en contextes occidentaux[52] s'ajoute aussi la possibilité d'autres ordres de légitimité insufflés par l'arrivée de personnes migrantes, les manières de hiérarchiser, de distribuer le prestige ou l'« honneur social » pouvant être différentes selon le contexte socioculturel (Hall 1992, 275 ; Lamont et Molnar 2002, 186). Dès lors, l'idée d'une multiplicité d'ordres de légitimité, d'une « pluralité des principes d'accord » (Boltanski et Thévenot 1991, 101) s'avère particulièrement riche à creuser dans des contextes façonnés par l'immigration comme Montréal où cette enquête a été réalisée.

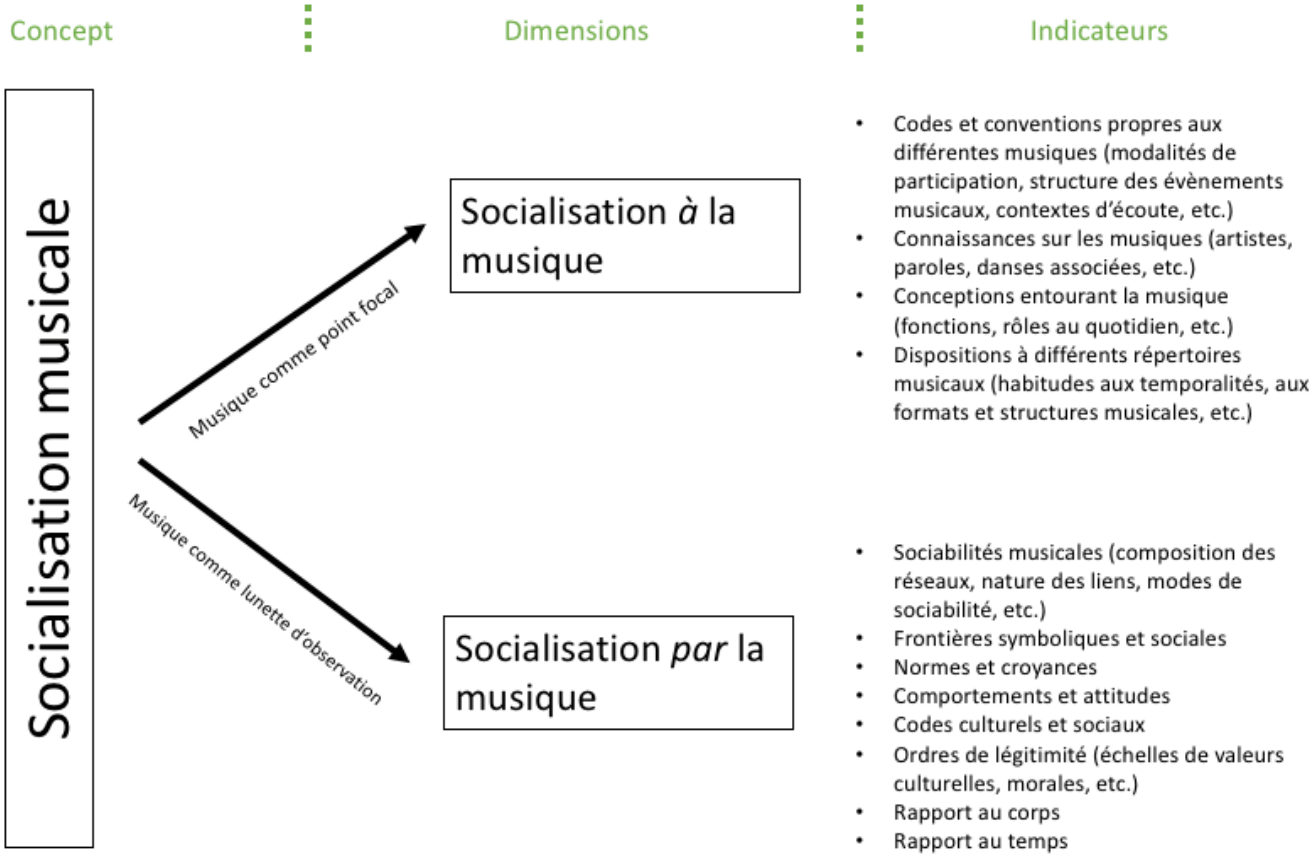
2.5 Modèle d'analyse

La construction de ce modèle d'analyse s'est faite de manière inductive et itérative, les démarches qualitatives étant caractérisées par des « concepts de recherche et des élaborations théoriques qui émergent de la collecte de données »[53] (Bryman 2008, 394). L'opérationnalisation du concept pivot de cette thèse, la socialisation musicale, a effectivement été possible grâce à des allers-retours constants entre la littérature existante et l'analyse des données de terrain. L'élaboration de la problématique a d'abord permis de cerner différents concepts clés qui ont guidé la construction des grilles d'entretien et d'observation. Puis, la retranscription et relecture attentive des entretiens ainsi que des notes d'observation ont donné lieu à une première analyse pour relever les principales thématiques présentes et peaufiner l'arbre de nœuds qui guiderait l'analyse approfondie. Enfin, le classement exhaustif des données a fourni un éclairage nouveau sur le matériau d'enquête, faisant apparaître cette double perspective d'une musique à laquelle les individus sont socialisés, mais qui agit du même coup comme vecteur d'une socialisation au monde environnant.

De ces deux dimensions du concept central découlent ensuite des indicateurs, soit les faits plus concrètement « observables », décelables à travers les données de terrain et qui traduisent cette socialisation *à* et *par* la musique. Ces indicateurs se sont précisés au fur et à mesure des découvertes de l'enquête, la socialisation musicale étant une idée qui s'est développée en mettant constamment en regard théorie et empirie.

[52] La plupart des études desquelles découle ce constat, dont celles sur l'omnivorisme, ont été menées dans des sociétés occidentales (Warde *et al*. 2007, 143).
[53] Traduction personnelle de « research concepts and theoretical elaborations [that] emerge out of data collection » (Bryman 2008, 394).

Figure 2.1 Modèle d'analyse



2.6 Stratégie méthodologique

Afin d'étudier des parcours de vie en migration, lesquels s'échelonnent nécessairement dans le temps, une stratégie qualitative a été privilégiée. Sans pouvoir aspirer à une démarche longitudinale pour des raisons de temps et de moyens, le qualitatif a néanmoins permis d'explorer le caractère dynamique des phénomènes, de retracer des « trajectoires », une notion qui intervient autant dans les études sur la dite participation culturelle (Pronovost et Cloutier 1996) que dans celles sur les migrations (Martiniello et Rea 2011). En outre, l'état des connaissances sur le sujet abordé impliquait une démarche exploratoire. Par une approche inductive, ou *bottom-up*, il s'agissait de laisser émerger la variété des écoutes musicales et des intérêts des individus

en la matière, tout comme leurs multiples formes d'engagement et de pratiques liées à la musique, en évitant d'imposer un cadre normatif des « pratiques culturelles » ou « sorties musicales », tout comme de présupposer des contenus et contextes de leurs activités. L'enquête visait ainsi à cerner plusieurs parcours et profils, à l'image de la diversité inhérente à la population immigrante d'Afrique du Nord à Montréal. En d'autres mots, l'approche visait la typicalité plutôt que l'exhaustivité statistique (Poirier 2017, 154). Des tendances sont certes apparues et permettront quelques généralisations théoriques, le concept de « socialisation » tout comme l'objet « musique » étant propices à une oscillation constante entre l'individuel et le collectif. Cette enquête ne prétend toutefois à aucune représentativité de la population d'origine maghrébine à Montréal dans son ensemble vu la stratégie méthodologique et le mode de sélection des participantes et participants utilisés. À cela s'ajoute le fait que la thématique et la démarche d'enquête ont certainement favorisé une participation accrue de personnes tout spécialement intéressées par la musique. D'une part, le recrutement s'est en partie effectué en contextes musicaux, où la présence est déjà indicative d'un certain engagement en matière d'activités musicales ; d'autre part, le thème de l'entretien a suscité certaines hésitations chez des personnes moins actives musicalement parlant, qui craignaient de ne pas s'y « connaître » assez ou de ne pas avoir beaucoup de choses à partager[54]. En bref, aucune généralisation empirique n'est possible, l'objectif étant plutôt de développer une meilleure compréhension de dynamiques induites par la migration chez des individus originaires du Maghreb vivant à Montréal.

2.6.1 Recrutement des participantes et participants

Un préterrain échelonné sur quelques mois a servi à recenser des évènements culturels, des associations, des réseaux de communication, des actrices et acteurs clés ainsi que des lieux phares liés à la population du Maghreb dans la région métropolitaine de recensement (RMR) de Montréal, comme autant d'entrées potentielles sur le terrain. Quelques séances de repérage et entretiens informels ont alors eu lieu, mais c'est dans le cadre du terrain d'enquête officiel[55], qui a pour sa part duré un peu plus d'un an (de juillet 2017 à octobre 2018), que la majorité des séances d'observation a été réalisée, aidant entre autres au recrutement de certains participants et participantes aux entretiens. À ces rencontres dans des contextes plus endogroupes, mais aussi parfois mixtes s'ajoute un recrutement par la méthode « boule de neige », de sorte à

[54] Cela dit, ces hésitations ont généralement été surmontées après discussion et explicitation de la recherche, ce qui a permis de rencontrer des gens ayant différents degrés d'investissement vis-à-vis de la musique.
[55] Ce que je nomme le « terrain officiel » est la portion d'enquête contrôlée par un certificat d'éthique.

diversifier les voies d'accès à des répondantes et répondants et, par conséquent, à possiblement diversifier les profils d'écoutes et de pratiques musicales étudiés. Au total, quarante-cinq personnes ont été rencontrées sur la base de critères pensés pour constituer un échantillon dit raisonné, à l'image de la diversité (nationale, ethnique, sociale, régionale, etc.) de la population maghrébine au Québec, tout comme de la diversité des trajectoires migratoires qui la caractérise[56].

Les critères de sélection, qui étaient au départ très balisés, ont été assouplis considérant la complexité beaucoup plus grande qu'anticipée de plusieurs d'entre eux. Une importance a été accordée au fait d'être né.e dans un pays du Maghreb[57] et d'y avoir vécu suffisamment longtemps pour en conserver des souvenirs liés à la musique. De même, il y avait un souci de parvenir à un équilibre hommes / femmes et à une répartition équitable entre les provenances tunisienne, marocaine et algérienne chez des personnes vivant désormais dans la RMR de Montréal[58]. Une flexibilité s'est toutefois imposée pour d'autres critères tels que l'origine ethnique, le statut socioprofessionnel, la religion ou encore l'âge. D'abord, l'origine ethnique s'est révélée beaucoup plus nuancée qu'une dichotomie nette entre personnes « arabes » et « amazighes », plusieurs ayant insisté sur leur généalogie très riche en invoquant le brassage ethnique que le Maghreb a connu au fil des siècles. La question du statut socioprofessionnel s'est également avérée délicate, car la migration a impliqué une « mobilité statutaire » (Le Menestrel 2012, 263) chez plusieurs personnes ; des phénomènes de déqualification entraînant des réorientations avec ou sans retour aux études se sont ainsi produits. À cet effet, un classement relatif aux études effectuées au Québec a semblé intéressant (voir tableau 2.1), étant donné le rôle que celles-ci peuvent jouer dans la connaissance des référents culturels de la société d'immigration, tout comme dans la composition des réseaux sociaux, autant de facteurs susceptibles d'influencer la nature des activités musicales effectuées dans la ville. Quant à la question religieuse, qui apparaît a priori assez homogène chez la population d'Afrique du Nord plus récemment arrivée au Québec[59], elle

[56] Il importe de souligner que la liberté de mouvement dont profitent plusieurs des répondantes et répondants à l'enquête n'est pas généralisable à toutes les réalités migratoires contemporaines. Les contraintes de déplacements sont bien plutôt l'un des grandes facteurs d'inégalités de notre époque (Wihtol de Wenden 2017).

[57] Deux cas dérogent quelque peu de ce schéma : d'une part, une femme née en France (de mère française et de père tunisien), mais arrivée en Tunisie à deux ans où elle a vécu jusqu'à l'âge adulte. D'autre part, un homme né à Djibouti où travaillait son père, mais dont les deux parents sont marocains et qui faisait ainsi la navette avec sa mère entre Djibouti et le Maroc quand il était très jeune, avant de s'y installer plus officiellement pour l'école primaire. Ainsi, malgré un lieu de naissance hors du Maghreb, la socialisation de ces personnes est suffisamment ancrée dans cette aire géoculturelle pour répondre aux objectifs de cette thèse.

[58] Un participant fait exception sur ce plan, ayant emménagé à Ottawa peu de temps avant l'entretien. Il avait toutefois vécu plus d'une dizaine d'années à Montréal où il revenait d'ailleurs deux fins de semaine par mois avec sa femme pour visiter leurs familles, et où il continuait d'effectuer des activités musicales.

[59] 80,1% des membres de la population d'origine maghrébine s'étaient déclaré.es de religion musulmane dans l'Enquête nationale des ménages menée en 2011 (MIDI 2014, 4). Si près de 7% se disaient de religion juive, il est à noter que

implique pourtant tout un spectre de profils allant de personnes musulmanes très pratiquantes à d'autres plus ou moins croyantes, en passant par des postures très diverses vis-à-vis d'aspects tels que le jeûne lors du ramadan, la consommation d'alcool, le port du voile, etc. Il s'agit d'ailleurs d'un sujet qui a été plus facile à aborder lors de conversations impromptues, par exemple pendant les sorties musicales accompagnées (voir la prochaine section) où une situation banale comme l'achat de breuvages pouvait initier un échange à cet effet. Enfin, l'âge est un autre paramètre beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît, ne pouvant être envisagé chez des personnes migrantes indépendamment d'autres facteurs temporels comme l'âge lors de la migration, le nombre d'années passées hors du pays d'origine, etc. Le fait d'avoir rencontré des personnes couvrant un large spectre d'âges (bien qu'une concentration dans la vingtaine et la trentaine s'affirme) permettra d'ailleurs de nuancer des questions comme l'impact de la génération sur les écoutes et pratiques liées à la musique.

Tableau 2.1 Caractéristiques sociodémographiques, migratoires et musicales au moment de l'entretien

Genre	**Femme**	**22**
	Homme	**23**
Pays d'origine	**Algérie**	**15**
	Maroc	**17**
	Tunisie	**13**
Milieu d'origine	**Capitale**	**16**
	Grande ville (hors capitale)	**16**
	Pourtour de grande ville	**4**
	Région (ville ou village)	**9**
Âge au moment de l'entretien	**20-29 ans**	**12**
	30-39 ans	**21**
	40-49 ans	**9**
	50 ans et +	**3**
Ethnicité[60]	**Arabe**	**37**
	Amazigh (berbère)	**3**
	Mixte	**5**
Religion	**Islam[61]**	**39**

l'arrivée marquée de personnes juives marocaines renvoie à des vagues d'immigration antérieures à celles dont font partie les répondantes et répondants de la présente enquête (Manaï 2018 ; Roda 2015).

[60] Pour les besoins de cette classification, seules les origines des parents des répondantes et répondants ont été considérées ; ainsi, plusieurs personnes dites « arabes » dans ce tableau ont tout de même parlé d'autres origines présentes dans leur généalogie.

[61] Le fait qu'une personne se soit déclarée de confession musulmane ne veut toutefois rien dire sur le plan de l'intensité de sa pratique comme de sa foi religieuse.

	n/a	**6**
Statut matrimonial[62]	**Célibataire**	**19**
	En couple (conjoint.e de fait)	**5**
	Marié.e	**17**
	Divorcé.e	**2**
	n/a	**2**
Parentalité	**Avec enfant.s**	**17**
	Sans enfant	**28**
Profession / secteur d'activité[63]	**Affaires, finance et administration**	**13**
	Sciences naturelles et appliquées	**5**
	Secteur de la santé	**2**
	Enseignement, droit et services sociaux, communautaires et gouvernementaux	**10**
	Arts, culture, sports et loisirs	**5**
	Vente et services	**4**
	Métiers, transport, machinerie et domaines apparentés	**2**
	n/a (recherche d'emploi, chômage, arrêt de travail, etc.)	**4**
Études au Québec	**Cursus postsecondaire au Québec**	**15**
	Études en partie au Québec	**8**
	Retour aux études	**12**
	Rien au Québec	**10**
Scolarité	**Secondaire, école de métiers**	**1**
	Collégial	**7**
	Université	**36**
	n/a	**1**

Âge lors de la première arrivée au Canada	**9-15 ans**	**7**
	16-19 ans	**5**
	20-29 ans	**20**
	30-39 ans	**12**
	40 ans et +	**1**

[62] Si cette répartition peut paraître peu représentative des statistiques d'état matrimonial légal de la population d'origine maghrébine au Québec en 2016 (MIFI 2019, s.p.), le fait d'avoir rencontré plusieurs personnes dans la vingtaine et le début de la trentaine a un rôle à jouer, sachant que certaines se sont mariées depuis la réalisation de l'enquête.
[63] Répartition sur la base de la classification nationale des professions du Canada : https://noc.esdc.gc.ca/Accueil/Bienvenue/f194315b06944621a5699d6c7ce5124e?GoCTemplateCulture=fr-CA

Année de la première arrivée au Canada	**Avant 2000**	**6**
	2000-2007	**19**
	2008-2012	**14**
	2013-2017 (nouvel arrivant)	**6**
Nombre d'années passées au Canada	**0-5 ans**	**8**
	6-10 ans	**13**
	11-20 ans	**22**
	21 ans et +	**2**
Raison de la migration[64]	**Études**	**12**
	Famille	**17**
	Qualité de vie	**15**
	Défi	**3**
Migrations internationales multiples	**Oui**	**14**
	Non	**31**

Contexte de recrutement	**Contexte musical « maghrébin »**	**23**
	Contexte musical autre	**7**
	Bouche à oreille	**15**
Rapport à la musique	**Seulement auditrice ou auditeur**	**22**
	Écoute et pratique musicale	**23**
Vu.e en contexte musical[65]	**Oui**	**34**
	Non	**11**

2.6.2 Combinaison et complémentarité des méthodes de collecte

Deux méthodes de collecte ont été principalement utilisées, soit l'entretien et l'observation, tandis qu'un outil qui avait été sous-estimé lors de la préparation du projet s'est finalement avéré indispensable, à savoir Internet et les médias sociaux regroupés sous l'appellation « e-terrain » dont il sera question plus loin. La complémentarité de ces techniques de collecte s'est affirmée à plusieurs égards. D'abord, les observations ont permis de développer une connaissance du terrain qui a éclairé la sélection des répondantes et répondants, favorisé le recrutement de maintes personnes et aidé les entretiens en fournissant des informations qui ont pu faire office de

[64] Deux répondants ont immigré deux fois au Canada, d'abord avec leur famille à l'adolescence, puis seuls pour faire leurs études, après être retournés vivre au pays d'origine quelques années. Ceci explique le total de réponses supérieur à 45 pour ce critère « raison de la migration ».

[65] Dans certains cas, le contexte musical a été l'occasion du recrutement pour l'entretien ; dans d'autres cas, il s'agissait d'une sortie musicale accompagnée. Enfin, quelques personnes ont été recroisées par hasard lors d'une séance d'observation, après avoir effectué leur entretien.

relances, de prises pour alimenter les conversations (Lizé 2009). Le volet d'observations confère en outre un caractère ethnographique à la démarche, ce qui s'avère utile compte tenu de la quasi absence de données sur la dimension culturelle et artistique de la vie de ces personnes immigrantes à Montréal. La description du contexte sociomusical montréalais entourant cette enquête (chapitre 3) visera d'ailleurs à bien situer l'analyse qui sera proposée au fil de la thèse. Quant aux entretiens, ils ont été en retour l'occasion d'identifier des contextes musicaux qui n'auraient pas forcément été connus autrement, par exemple les soirées musicales exclusivement réservées aux femmes au cours desquelles ont d'ailleurs été rencontrées quelques participantes, tout comme les mariages qui étaient omniprésents dans les témoignages liés aux contextes sociaux du pays d'origine où les gens avaient souvenir d'avoir écouté beaucoup de musique[66]. Cela dit, la complémentarité de ces deux techniques a connu son incarnation la plus évidente dans une stratégie de collecte appelée « sortie musicale accompagnée ». À l'issue des entretiens, les personnes ayant fait état de pratiques musicales plus récurrentes, ou dont une activité était déjà prévue dans les jours ou semaines à venir, ont été invitées à prendre part à une deuxième séance au cours de laquelle je les accompagnais lors d'une activité musicale en ville. Inspirée du *go-along* en sociologie urbaine (Kusenbach 2003), soit une forme d'ethnographie ponctuelle et « en mouvement », cette approche hybride entre l'observation participante et l'entretien visait à documenter plus finement des pratiques liées à la musique. L'idée initiale de l'accompagnement incluait l'aller vers l'évènement choisi, et ce, à partir du lieu où la personne se trouverait au préalable, considérant ce trajet comme partie intégrante de l'expérience, comme occasion de « mettre en disposition » (Maisonneuve 2009*,* 113) vis-à-vis de l'évènement proprement musical[67]. Ces sorties ont souvent dû s'effectuer de manière plus informelle que prévu par contre, car les participantes et participants étaient enclins à se prêter à l'exercice surtout dans la perspective d'un moment de partage autour de la musique. Dès lors, le trajet accompagné en amont de l'évènement musical n'était pas toujours évident à mettre en application, certaines personnes ne saisissant pas complètement son intérêt et proposant par exemple de se rejoindre à mi-chemin du lieu, voire directement sur place. Dans d'autres cas, des imprévus ont interféré avec ce même trajet accompagné, ce qui pouvait être en soi révélateur des conditions entourant les activités musicales dans la vie de ces personnes[68]. Les quatorze séances effectuées n'en ont pas moins constitué de bonnes occasions de diversifier les observations et d'approfondir la

[66] Une anecdote pour le moins révélatrice de l'importance de ces occasions est le fait qu'une opportunité d'assister à un mariage s'est présentée en janvier 2018, mais le couple qui m'avait invitée à les accompagner a finalement dû annuler pour cause d'un voyage au Maroc où il devait aller assister… à un autre mariage !
[67] Pour plus de détail sur les tenants et les aboutissants de cette stratégie de collecte, voir Marcoux-Gendron 2017.
[68] Un bon exemple est celui de parents avec de jeunes enfants, dont l'aller à un évènement musical impliquait une anticipation des besoins en gardiennage et souvent d'inévitables retards découlant d'impératifs familiaux.

connaissance de plusieurs personnes, en recontextualisant des aspects de leur rapport à la musique discutés lors de leur entretien – par exemple, leur propension à danser, leur grande connaissance d'un certain type de musique, etc. Puis, les décalages qui surviennent parfois entre le discours et les pratiques avérées des gens pouvaient être en partie identifiés par cette méthode hybride. Les données de terrain découlant de ces sorties musicales accompagnées consistent au final en d'intéressants compléments aux séances d'observation stricto sensu et aux entretiens, leur prise en compte au fil de la thèse s'imbriquant au reste du matériau d'enquête plutôt que faisant l'objet d'une analyse à part.

Enfin, Internet a été incontournable dans la réalisation de cette recherche, ce qui n'est assurément pas sans lien avec la place grandissante des technologies de l'information et de la communication dans la vie des personnes migrantes (Collin *et al.* 2015). De fait, la Toile encourage une « dynamique de socialisation », la création de réseaux d'échanges virtuels qui permettent d'entretenir des communautés d'appartenance (Proulx 2008). Plus précisément, le terrain a révélé une véritable perméabilité de la frontière entre les mondes en ligne et hors ligne, qui agissent comme deux facettes interreliées dans le quotidien des individus (Wood 2008, 183). Ce phénomène est en outre exacerbé par la musique, dont la grande mobilité et le caractère de plus en plus dématérialisé permet une circulation constante via et entre des réseaux de toutes natures. En ce sens, il a fallu tenir compte d'Internet tout au long du processus d'enquête : les observations en ligne – telles que le repérage d'évènements musicaux, des vidéos publiques de ces derniers ou des informations sur leurs retombées –, les entretiens et les observations hors ligne sont trois sources qui ont joué un rôle essentiel dans la compréhension des phénomènes à l'étude (Sade-Beck 2004).

Entretiens

Quarante-cinq entretiens semi-dirigés, d'une durée allant de 52 à 211 minutes, ont été effectués auprès de personnes qui représentent une grande diversité de profils sociodémographiques, de trajectoires migratoires comme de profils musicaux (voir tableau 2.1 ci-dessus). De plus, certains individus entretiennent entre eux un lien familial, marital ou amical, ce qui a contribué aux réflexions sur les sociabilités sous-tendant le rapport à la musique.

Ces entretiens ont été enregistrés et ont tous fait l'objet de verbatim pour lesquels les noms des participantes et participants ont été substitués par des pseudonymes, afin de préserver autant

que possible leur anonymat[69]. Les entretiens ont pris la forme de « récits de vie » (Bertaux 2010) axés sur la musique, c'est-à-dire que les répondantes et répondants étaient encouragés à témoigner de leurs écoutes et pratiques liées à la musique de l'enfance au pays d'origine jusqu'à aujourd'hui à Montréal (voir Annexe B pour grille d'entretien). Il n'a jamais été explicitement question de « socialisation », l'objectif étant d'ancrer les discussions dans des expériences et pratiques concrètes plutôt que d'interroger les individus sur des perceptions et représentations avec un vocabulaire conceptuel. En d'autres mots, il s'agissait d'éviter d'imposer la problématique de cette thèse aux participantes et participants (Bourdieu 2003, 51). Puis, il était initialement prévu d'inviter les gens à préparer une liste d'écoutes musicales, de sorte à alimenter la discussion par des repères concrets, et sachant que cette liste pourrait constituer un matériau d'analyse en soi[70]. Or, cette stratégie inspirée d'études sur les goûts musicaux (De Leon et Cohen 2005 ; Maisonneuve *et al.* 2002) a dû être adaptée dans plusieurs cas qui illustrent bien la vitesse des changements en matière de supports d'écoute de la musique. En effet, plusieurs personnes ont signalé la difficulté de cet exercice étant donné qu'elles écoutent de la musique sur des sites de *streaming*, d'une manière plutôt aléatoire. La liste d'écoutes s'est ainsi parfois transformée en navigation accompagnée sur des sites comme YouTube pendant la rencontre.

Enfin, à ces quarante-cinq entretiens s'ajoute une vingtaine de discussions complémentaires, réalisées lors du préterrain ou de manière plus informelle avec des personnes ressources pendant l'enquête officielle – par exemple, les responsables de chorales et d'orchestres au sein desquels j'ai recruté quelques participantes et participants.

Observations

Le volet d'observations inclut plus de 70 séances en tenant compte du préterrain et du terrain officiel avec ses séances « générales » et ses sorties musicales accompagnées. Le choix des circonstances étudiées a été guidé par des critères visant à diversifier les contextes, à tenir compte d'une multitude de lieux – que ce soit des lieux culturels institutionnalisés ou des espaces

[69] Comme il est par ailleurs impossible de modifier des caractéristiques sociodémographiques ou des aspects relatifs au parcours de vie sans porter atteinte au propos même de cette thèse, les participantes et participants ont été avisés dans le formulaire de consentement signé en amont de l'entretien qu'il demeure possible d'être identifié.e de manière indirecte. Tous les noms qui ont été cités au cours de leurs témoignages (en référant à des membres de leur famille, de leur réseau amical, etc.) ont également été substitués.

[70] « A private collection of records, tapes or CDs, for example, articulates a number of highly idiosyncratic sets of places and boundaries. » (Stokes 1994, 3-4).

plus informels comme des cafés et restaurants, des salles de réception, des parcs, etc. – et à considérer plusieurs types de pratiques musicales dans la ville (voir tableau 2.2).

Tableau 2.2 Caractéristiques des séances d'observation

Nature de l'évènement	**Concert**	**20**
	Festival / fête	**14**
	Pratique musicale (répétition, jam, etc.)	**14**
	Contexte impliquant un repas (souper-spectacle, pique-nique musical, etc.)	**12**
	Autres (cours de danse, conférence-concert, etc.)	**10**
Type de lieu 1	**Intérieur**	**58**
	Extérieur	**12**
Type de lieu 2	**Salle de spectacle**	**21**
	Centre culturel	**12**
	Extérieur (centre-ville, parc, terrain vague)	**11**
	Établissement de restauration (resto, bar, café shisha)	**16**
	Salle de réception	**4**
	Autres (sous-sol d'église, atelier d'artistes, etc.)	**6**
Saison	**Printemps**	**21**
	Été	**20**
	Automne	**16**
	Hiver	**13**
Tarification	**Gratuit**	**21**
	Tarification symbolique (contribution volontaire, 5$)	**4**
	Payant (entrée ou consommation obligatoire, entre 10$ et 50$)	**25**
	Payant 51$ et plus	**8**
	Paiement mensuel (ex. : chorale)	**5**
	n/a	**7**
Canal de communication principal	**Bouche-à-oreille**	**22**
	Facebook (ou bouche à oreille 2.0)	**41**
	Grands médias	**6**
	Autres	**1**

L’observation s’est généralement faite de manière participante, par exemple à titre de spectatrice d’un concert, de membre d’une chorale visitée, etc. Chaque séance a été documentée par des notes d’observation, quant à elles alimentées grâce à des mémos vocaux sur dictaphone, des photos ainsi que des captations audiovidéos ponctuelles faites à l’aide d’un appareil iPhone, pour faciliter la prise de notes au retour. L’attention portait sur les dimensions sociale, culturelle et spatiale des évènements, ainsi que sur leurs interrelations : 1) les personnes présentes, leurs comportements et interactions ; 2) le contenu musical et culturel, sachant que le type de musique peut par exemple avoir un impact sur les attitudes et interactions entre individus ; 3) le cadre physique, qui a souvent un lien avec le type de musique diffusée et peut influer sur les dynamiques sociales – un festival extérieur n’induisant pas forcément les mêmes interactions qu’un évènement en salle (voir Annexe C pour grille d’observation).

Figure 2.2 Carte des lieux et fréquences des séances d’observation dans la RMR de Montréal

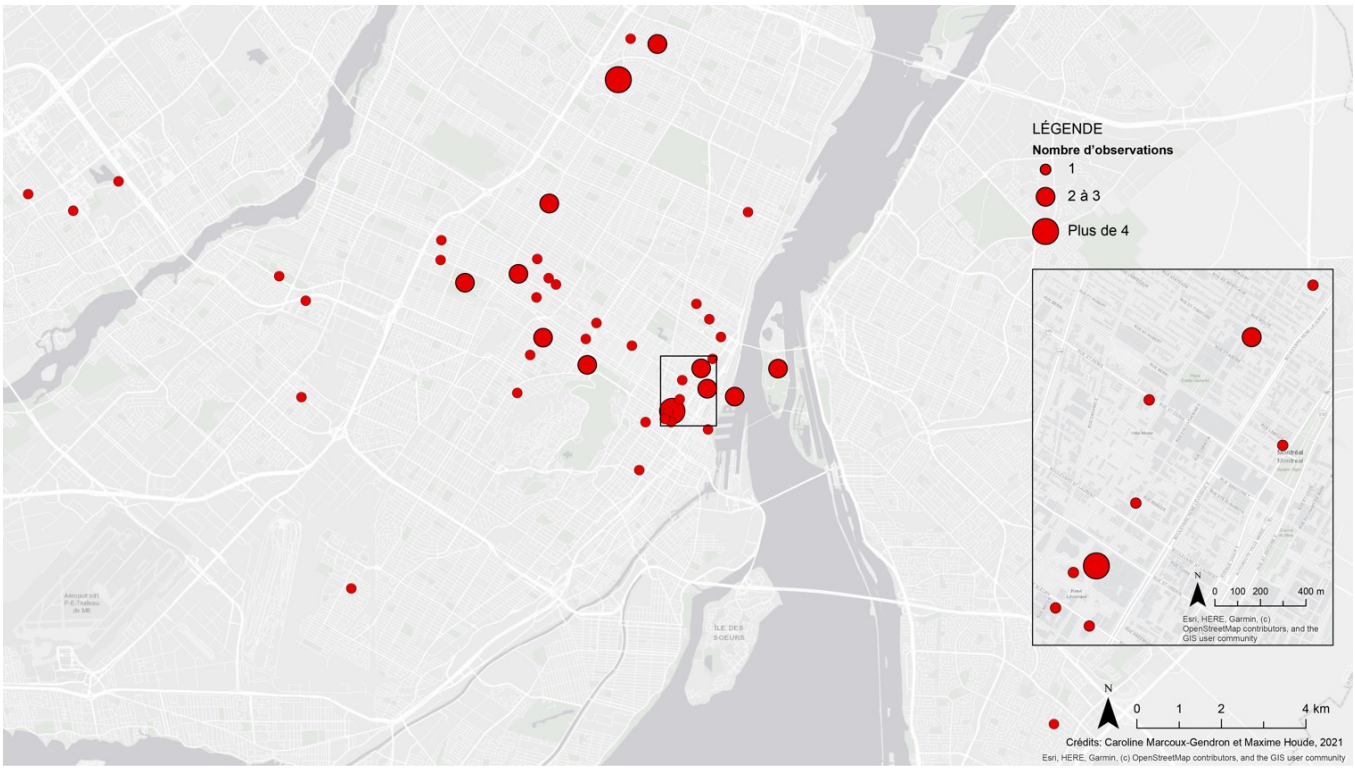
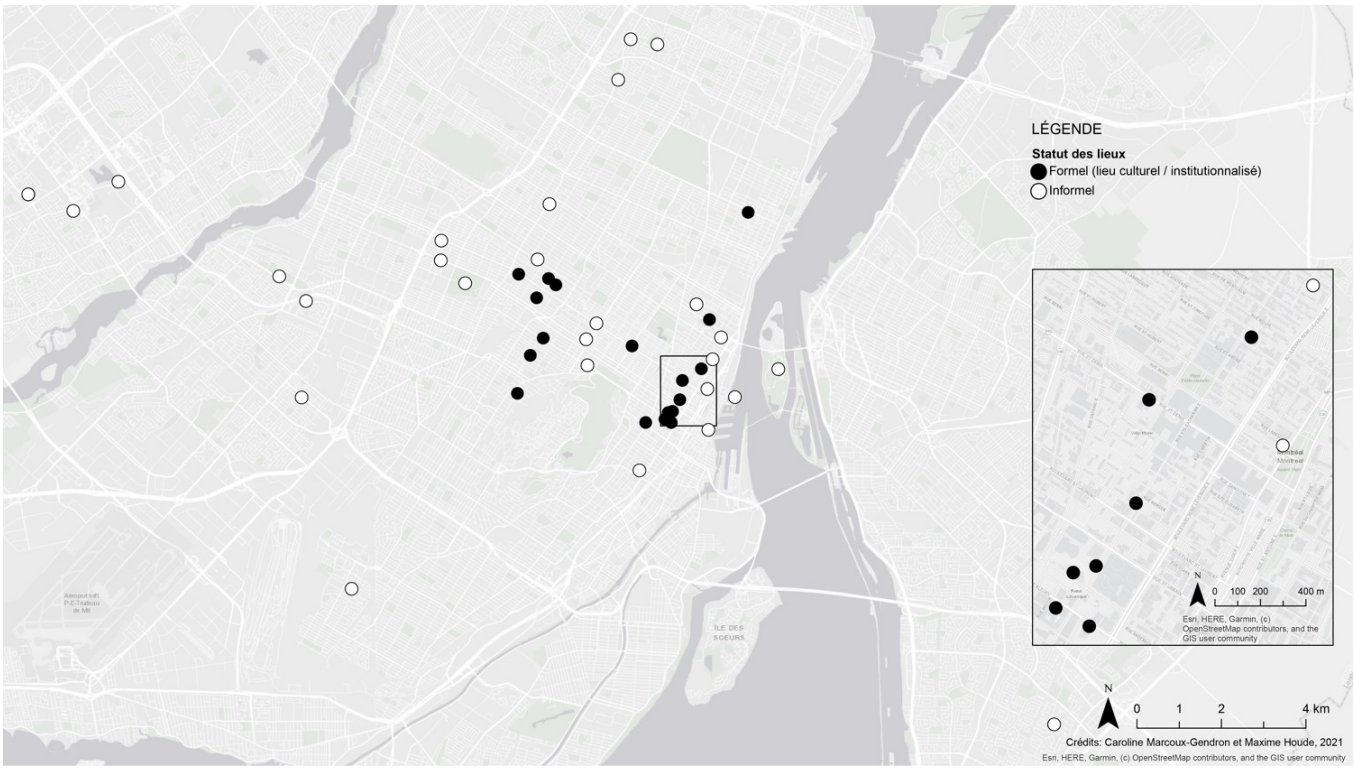


Figure 2.3 Carte des lieux d'observation en fonction de leur statut culturel



E-terrain

D'entrée de jeu, les sites Internet et médias sociaux ont été la principale source d'information sur les évènements musicaux montréalais de tous genres pour cette enquête. Lors du préterrain, il s'agissait de répertorier un maximum d'initiatives culturelles liées de près ou de loin à la population originaire du Maghreb à Montréal, pour pouvoir mieux orienter l'enquête officielle. L'objectif étant alors de documenter la réalité contemporaine et non de dresser un long historique, la recherche s'est concentrée sur des informations datant de deux ans ou moins. Diverses sources ont été mises à profit : médias électroniques, chaînes YouTube, pages Facebook, radios en ligne, etc. Puis, en devenant membre de groupes Facebook sur lesquels sont partagés des évènements, mais aussi grâce à mon réseau de contacts qui, par leurs publications, alimentent mon fil de nouvelles, j'ai pu rester à l'affût de l'offre montréalaise tout au long du projet. Ces informations en ligne n'étaient par ailleurs pas suffisantes pour appréhender pleinement les dynamiques du terrain « physique », des entretiens et observations hors ligne ayant souvent nuancé des informations trouvées sur Internet comme des imprécisions en termes d'horaire d'évènement, des directives d'inscription obligatoire finalement non nécessaire une fois sur place, ou encore des annulations

et reports non spécifiés en ligne. Internet n'en a pas moins été un outil essentiel, une plaque tournante d'informations à laquelle se référaient d'ailleurs de manière récurrente plusieurs répondantes et répondants. En fait, Facebook est apparu telle l'incarnation contemporaine du fameux bouche-à-oreille, donnant des proportions exponentielles au phénomène étant donné la rapidité avec laquelle peut se transmettre l'information sur un tel réseau.

Quant à la perméabilité de la frontière entre les mondes en ligne et hors ligne évoquée précédemment, elle est apparue avec évidence à travers les vidéos d'évènements disponibles en temps réel sur les réseaux sociaux. Il n'était effectivement pas rare d'y retrouver, en direct ou en différé le lendemain, une quantité importante de clips qui tantôt correspondaient à des évènements auxquels j'avais moi-même assisté, tantôt portaient sur des occasions auxquelles je n'avais pu prendre part. En miroir de ce phénomène, j'ai été régulièrement témoin de situations où d'autres participantes et participants d'un évènement auquel j'assistais réalisaient des captations, pour Facebook ou d'autres plateformes comme Instagram, Snapchat, etc. Ainsi, Internet et les médias sociaux ont agi comme supports pour aider le travail de terrain en alimentant la compréhension d'observations hors ligne.

Pour terminer, ces outils ont été utiles pour prolonger le contact avec le terrain « physique », car non seulement la recension en ligne du préterrain a-t-elle permis de me familiariser avec le contexte d'enquête en amont de la collecte de données officielle, mais Internet a aussi facilité le suivi des retombées d'évènements, ou encore le maintien de liens avec des répondantes et répondants. À ce compte, il a fallu faire preuve de flexibilité et adapter les outils de communication aux habitudes des individus, car s'il était initialement prévu d'interagir par téléphone ou par courriel, pour la prise de rendez-vous comme pour d'éventuelles relances, la messagerie instantanée (Messenger et les textos) a parfois été nécessaire pour assurer la fluidité des échanges. Ce sont ainsi de multiples technologies de la communication et de l'information qui ont été mises à profit dans cette recherche.

2.7 Réflexivité

La rigueur d'un projet sociologique qui adopte pareille méthodologie qualitative exige une bonne dose de réflexivité, un exercice constant d'objectivation de la part de la chercheuse ou du chercheur dont l'« inconscient social » (Scarfò Ghellab 2015, par. 4) oriente inévitablement une série de décisions, du choix du sujet de recherche à son traitement, en passant par les outils et

méthodes pour ce faire. Pour reprendre les mots du sociologue de la culture Pierre Bourdieu, « le sociologue digne de ce nom ne peut ignorer que le propre de son point de vue est d'être un point de vue sur un point de vue. » (1991, 5).

Malgré tout l'intérêt que j'avais d'emblée vis-à-vis de ce projet, j'admets avoir entamé cette démarche doctorale avec plusieurs appréhensions découlant d'un sentiment d'illégitimité. Ce sentiment était relatif au fait que je ne partagerais avec les répondantes et répondants ni l'origine nationale, ni l'origine ethnique, ni la religion, ni même le statut immigrant. Il y a en ce sens lieu de se demander ce qui m'a menée à un tel sujet, et bien des répondantes et répondants n'ont d'ailleurs pas manqué de poser la question, renversant momentanément nos rôles pendant l'entretien. Partant de l'idée que le travail en recherche dépend tant de la socialisation scientifique que de la trajectoire sociale de celle ou celui qui le mène (Pérez 2009, par. 3), je répondais que c'est un enchaînement de circonstances académiques, personnelles et professionnelles qui m'a conduite à m'intéresser à ces questions. Dès le début de mes études au baccalauréat en musicologie, je me suis intéressée aux phénomènes migratoires, qu'ils soient d'ordre musical ou humain. J'ai rapidement porté une attention particulière aux individus comme aux musiques qui provenaient du Maghreb et du Mashreq et se retrouvaient dans mon contexte montréalais de vie et d'étude, suivant la lecture d'une préface du philosophe Georges Leroux sur le Festival du monde arabe qui m'a durablement marquée :

> *L'idéal d'El Andaluz nous invite à enrichir nos modèles d'hospitalité : les intellectuels, les artistes et les savants doivent recevoir les autres, Montréal pourrait devenir une ville exemplaire. […] cette hospitalité devrait commencer par la recherche d'une histoire appelée à devenir commune, l'idéal appelant à transmettre des normes, des attitudes, des pratiques sociales de convivialité. Évoluer vers un monde du savoir intégré et non pas vers une séparation : favoriser un pluralisme valorisé en tant que tel.* (Leroux 2010, 14)

Me sentant plus interpellée par une approche socio-anthropologique que strictement musicologique des musiques dites migrantes, je me suis outillée en sciences sociales par des cours en anthropologie et sociologie, auxquels j'ai emprunté beaucoup d'idées tout en restant ancrée dans la recherche en musique avec une maîtrise en ethnomusicologie. Puis, à l'approche du doctorat, je réalisais de plus en plus le peu de ponts qui existent entre la sociologie de la culture et la sociologie des migrations et des relations interethniques, qu'il m'importait néanmoins de mobiliser de manière égale pour rendre justice à la complexité des phénomènes migratoires et ethniques dans une étude qui tournerait autour de la musique et des pratiques qu'elle engendre. Les études urbaines, au sein desquelles se côtoient tant des sociologues de la culture que des sociologues de l'immigration, se sont ainsi imposées pour la thèse. Parallèlement à ce cursus

académique, j'ai toujours eu une activité professionnelle dans le milieu de la musique, d'abord comme interprète avant de passer du côté de la coordination dans des organismes musicaux. Cette activité a favorisé des rencontres avec des artistes qui, bien que vivant à Montréal, sont originaires de pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Des amitiés sont ainsi nées, des opportunités de voyages se sont présentées, puis les voyages apportant leur lot d'expériences et de rencontres, j'ai accumulé mon propre bagage de références, d'intérêts et de connaissances qui m'a d'ailleurs permis d'instaurer un climat de confiance avec plusieurs participantes et participants à l'enquête.

Le fait de ne pas avoir de connexion plus directe avec le Maghreb me faisait néanmoins craindre diverses difficultés, notamment en termes d'accès au terrain et aux informatrices et informateurs. Par exemple, des doctorantes et doctorants qui ont mené leur enquête à Montréal et partagent une proximité culturelle avec leurs répondantes et répondants traitent des avantages que représente la connaissance « des codes et des langages » du groupe à l'étude (Bendriss 2005, 74) : aptitudes et facilités à « lire » les phénomènes étudiés (Manaï 2015, 55), à établir une relation de confiance, ou encore à capter davantage de subtilités dans les témoignages (Rachédi 2008, 144 ; Souissi 2016, 70). Ces mêmes chercheuses et chercheurs n'en vivent pas moins des appréhensions à leur tour, craignant par exemple de manquer de neutralité (Belabdi 2010, 171-172), ou que leur position d'observatrice ou d'observateur interne puisse avoir un effet d'autocensure chez leurs participantes et participants qui redouteraient que leurs propos ne circulent au sein de leur « communauté » (Bendriss 2005, 75). En somme, j'ai bien vite réalisé qu'aucun profil ne constituait un point de départ parfaitement idéal vis-à-vis d'un sujet de recherche et qu'il importait essentiellement de conscientiser et d'assumer les effets que le mien aurait[71]. Mon profil ethnoculturel n'a d'ailleurs pas manqué de susciter des réactions sur le terrain, mais qui s'avèrent finalement assez positives dans l'ensemble. En effet, sitôt que l'on m'interrogeait sur mes motivations à mener cette recherche et que j'expliquais mon cheminement, la plupart des personnes se montraient d'autant plus ouvertes et enclines à collaborer qu'elles se disaient agréablement surprises que je m'intéresse à ce sujet auquel rien ne me liait a priori. J'ai également vite réalisé que cette distance culturelle me permettait de faire verbaliser davantage de choses aux participantes et participants, qui ne s'étonnaient pas de questions parfois toutes simples dont je pouvais effectivement ignorer les réponses, ou qui prenaient l'initiative d'expliciter

[71] En contre-exemple, je pense ici à une démarche telle que celle de la sociologue québécoise Michèle Lamont qui, lors d'entretiens auprès d'hommes de classe moyenne supérieure en France et aux États-Unis pour un projet investiguant la façon dont ces derniers définissent la valeur d'un individu et marquent des frontières symboliques sur les plans moral, socioéconomique et culturel, a cherché à ce que sa propre identité culturelle demeure floue (1995, 254).

davantage leurs propos, présupposant sans doute que je n'avais pas tous les référents nécessaires. J'ai certes commis quelques maladresses relatives à ma méconnaissance de tous les codes et conventions des différents répertoires musicaux discutés, ou encore des principes de légitimité qui les caractérisent au Maghreb, mais les réactions alors provoquées ont précisément mis au jour ces codes, conventions et hiérarchies en jeu[72] :

> *Contre la posture méthodologique qui voudrait qu'on ignore les données lorsqu'elles sont affectées par des biais ou des distorsions, on peut considérer, à l'instar de certains ethnométhodologues, que les effets d'interaction produits par l'enquêteur ne sont pas des interférences, mais des sources d'informations.* (Lizé 2009, 112)

Enfin, ma seule présence dans plusieurs situations d'observation a agi comme catalyseur en favorisant des conversations au cours desquelles étaient verbalisées des frontières culturelles et ethniques qui sont précisément interrogées dans cette thèse.

La langue est un autre enjeu qui s'est posé, car malgré des cours d'arabe entre 2012 et 2017, mon terrain d'enquête était dans les faits parcouru de dialectes qui changent selon le pays d'origine des individus, sans oublier les langues amazighes également constitutives de la réalité linguistique en Afrique du Nord. Sachant que je ne pourrais pas apprendre tous les dialectes, j'avais opté pour des cours d'arabe classique qui m'ont ainsi outillée pour lire, mais beaucoup moins pour dialoguer. Cette connaissance s'est néanmoins avérée utile, notamment pour comprendre quelques (rares) affiches et évènements Facebook unilingues. Il devenait également possible, lors de mes observations dans des chorales, de chanter avec les groupes en suivant les paroles, toujours écrites en arabe. Cette aptitude, bien que partielle car j'arrivais à produire les sons écrits sans pour autant saisir tout ce que je lisais, a tout de même contribué à légitimer ma présence, certaines personnes m'ayant avoué que le fait de me voir lire les avait convaincues de mon investissement dans cette démarche. En contrepartie, ma faible compréhension à l'oral a eu, à son tour, un impact sur le déroulement du terrain. Dans le cadre des entretiens, l'idée de domination de la chercheuse ou du chercheur par l'imposition de sa langue (Vatz-Laaroussi 2007, 2) s'est manifestée à divers degrés selon les cas, plusieurs répondantes et répondants maîtrisant le français autant, voire plus que l'arabe, alors que d'autres trouvaient laborieux de discuter de la sorte, seulement en français pendant plus d'une heure. À ce compte, j'ai invité certaines personnes à exprimer en arabe les termes qu'elles peinaient à traduire, mais il n'était pas rare

[72] Par exemple, j'ai répondu à un homme qui me demandait si j'écoutais de la musique maghrébine que je m'initiais, grâce à des collègues musiciennes et musiciens, à certains courants de musique arabo-andalouse*, ajoutant que je ne lui apprenais sans doute rien sur les écoles de l'arabo-andalou. Il m'a alors aussitôt répondu qu'il connaissait vaguement, mais ne pourrait pas en discuter parce que « ça, c'est de la musique cultivée. C'est de la culture cultivée. » (Mustafa, Algérie).

qu'elles s'obstinent à me parler en français. Quant aux situations d'observation, l'ancrage montréalais du terrain a favorisé le fait que la plupart des évènements étaient minimalement bilingues, sinon majoritairement en français ; il y a par ailleurs des cas où des interactions se déroulaient seulement en arabe, voire en kabyle. Des stratégies m'ont permis de pallier partiellement mon incompréhension, qu'il s'agisse de traductions quasi simultanées par des gens sur place (en étant consciente des limites que cela implique) ou d'enregistrements de moments clés (par exemple, un discours d'ouverture de soirée) traduits a posteriori. En outre, je profitais de ces instants pour me concentrer pleinement sur les interactions physiques et le langage non verbal des gens, vecteurs d'autres types d'informations. La langue n'en demeure pas moins source de limites qu'il importe de mettre à plat dès à présent.

Un autre aspect à considérer est l'impact du genre : le fait d'être une femme en l'occurrence. L'une des surprises de ce terrain a été la découverte de contextes musicaux de faible, voire de non-mixité à Montréal. Dans certains cas, le fait d'être une femme m'y donnait un accès privilégié, alors que dans d'autres, il s'agissait d'un obstacle, pas pour autant insurmontable cela dit. J'ai ainsi pris part à quatre soirées dites entre femmes, où la présence d'hommes est interdite pour permettre aux participantes de danser et de fêter librement, voire de retirer leur voile pour celles qui le portent. En contrepartie, j'ai dû davantage planifier ma présence lors de soirées de chaâbi algérois*, genre musical fait et écouté surtout par des hommes. Le contexte montréalais d'immigration a probablement constitué un avantage à cet égard, dans la mesure où les dynamiques genrées y semblent moins tranchées qu'en Algérie[73]. Dans cette veine, la chercheuse Bochra Manaï tire de ses observations dans des commerces du quartier Petit Maghreb que « les cafés [sont] des espaces où la masculinité n'[est] prédominante que parce que peu de femmes se donn[ent] le droit d'y accéder. » (2015, 60). C'est un constat que je pourrais transposer à des moments musicaux à majorité masculine auxquels j'ai néanmoins assisté en me sentant bien accueillie, mais que d'autres femmes m'ont confié ne pas s'autoriser à fréquenter même si la musique les intéresse.

Pour terminer, la question religieuse a également appelé des considérations. J'ai entre autres été plus attentive aux moments et aux lieux des rendez-vous pour les entretiens en période de ramadan, évitant de convier des personnes faisant le jeûne dans un café en plein après-midi – bien que certaines n'y voyaient pas d'objection. Ce moment de l'année a aussi eu un impact sur

[73] L'étudiant de maîtrise Idriss Adel a par exemple pu réaliser une enquête sur le rituel masculin du mariage à Alger, impliquant la musique chaâbi*, précisément parce qu'il est un homme. Par contre, il a rencontré des difficultés à accéder à l'espace féminin (2010, 16).

les opportunités d'observations en contextes musicaux : par exemple, certaines chorales décidaient de prendre une pause de quelques semaines, tandis que d'autres modifiaient leur horaire de rencontre pour ne pas interférer avec l'iftar (moment de la rupture du jeûne). Enfin, dans des soirées musicales où de l'alcool était servi, mais où une majorité de personnes n'en buvaient pas, j'ai souvent préféré m'abstenir, trouvant plus respectueux et plus commode d'agir de la sorte.

Bref, ce terrain d'enquête a représenté un singulier mélange de proximité et de distance, m'étant à la fois très familier par son cadre montréalais, mais aussi lointain sur les plans culturel, ethnique, religieux, linguistique, etc. Les nombreux entretiens et séances d'observations m'ont mise en contact avec des manières de penser, d'être et d'agir parfois contrastantes avec mon univers habituel de référents, m'entraînant à mon tour dans une lente socialisation *à* et *par* la musique : découverte et apprentissage de nouveaux répertoires, des contextes d'écoute et modalités de participation qui leur sont propres, et qui plus largement révèlent diverses façons de concevoir le monde et de vivre en société. Cela dit, il s'agit d'un long cheminement, ma présence sur ce terrain allant bien au-delà du temps balisé par cette enquête étant donné les projets de recherche précédents que j'ai réalisés sur des thématiques connexes[74]. En cela, la socialisation s'affirme bel et bien comme un processus sur le temps long d'une part, et bidirectionnel d'autre part, puisque j'ai moi-même expérimenté, au fil de multiples rencontres, le phénomène de découverte et d'acclimatation à d'autres attitudes, croyances et comportements sur lequel je me penche dans le cadre de cette thèse.

Par-delà toutes les considérations qui viennent d'être soulevées, il y a un angle sous lequel je possédais une position privilégiée, soit l'angle musical. En effet, au fil de mon parcours professionnel, j'ai côtoyé bien des artistes originaires du Maghreb qui ont été d'une aide inestimable pour cette recherche en me donnant accès à diverses situations d'observation où j'étais d'emblée bienvenue et où j'ai d'ailleurs pu recruter des répondantes et répondants plus facilement. Le fait d'avoir effectué des études en musicologie avant d'en arriver aux sciences sociales et études urbaines a aussi constitué un avantage face à certains participants et participantes qui ne s'étonnaient dès lors pas que je m'intéresse à ces questions. Dans d'autres cas, c'est par contre devenu source d'asymétrie dans la relation, la répondante ou le répondant

[74] Il s'agit de projets de recherche sur les évènements Orientalys et Festival du monde arabe de 2012 à 2016, ainsi que de mon mémoire de maîtrise sur des parcours de carrière de musiciens migrants d'origine arabe, dont trois étaient originaires de la Tunisie et du Maroc (Marcoux-Gendron 2015). Ces terrains m'ont permis d'avoir une bonne connaissance de l'offre musicale liée au Maghreb à Montréal, de connaître plusieurs artistes qui en sont originaires, mais surtout, de construire des réseaux de connaissances qui ont été fondamentaux à la réalisation de cette thèse.

me percevant comme une figure d'autorité en matière de musique et s'excusant de ne pas s'y connaître davantage. J'ai ainsi dû désamorcer ce genre de situation à quelques reprises, et demeurer attentive à d'éventuelles distorsions dans les réponses et attitudes des participantes et participants à l'enquête[75]. Cela étant dit, la musique est un sujet vis-à-vis duquel il est parfois difficile, voire peu productif pour la chercheuse ou le chercheur de s'effacer complètement et de ne rien laisser transparaître de ses propres intérêts et connaissances, une certaine connivence avec les personnes participantes à l'enquête pouvant aider les entretiens (Lizé 2009). Dans un cadre de recherche qualitative interculturelle qui plus est, la professeure Michèle Vatz Laaroussi écrit d'ailleurs que la complicité est l'un des mots-clés des divers rapports liés à la recherche, et qu'elle peut notamment « résider dans des attitudes partagées d'ouverture, d'intérêt à l'autre, de quête de sens et pourquoi pas d'humour. » (2007, 7)[76].

Après cette mise à plat de la position à partir de laquelle j'ai réalisé les entretiens et observations, mais aussi effectué les analyses et proposé les interprétations qui suivront, il est désormais temps de plonger dans le vif de la réalité de ce terrain d'enquête.

[75] Dans un rapport d'enquête sur le goût musical, les sociologues Maisonneuve et Hennion parlent de la chercheuse ou du chercheur perçu comme une source d'autorité de qui les participantes et participants attendent une forme de validation des propos (2002, 30-31).

[76] Aux personnes qui y voient une atteinte à l'objectivité et à la neutralité scientifique, elle réplique que « cette neutralité, qui serait l'apanage du scientifique, de préférence occidental et universitaire, si on l'analyse au travers des rapports de force interculturels et interdisciplinaires, semble bien représenter un leurre, le savoir et la culture étant tout sauf neutres !!! » (2007, 7 – *emphase dans le texte original*).

CHAPITRE 3. LE CONTEXTE SOCIOMUSICAL MONTRÉALAIS : MISE EN PERSPECTIVE

Si Montréal a été décrite telle une ville aux dynamiques migratoires singulières, elle présente aussi une activité culturelle, voire spécifiquement musicale, distinctive. Ce contexte est important à exposer, puisqu'il constitue la trame d'une portion de chaque parcours de vie qui sera tout particulièrement analysée dans le cadre de cette thèse : « le chercheur qualitatif cherche à comprendre les comportements, les valeurs, les croyances, etc., en fonction du contexte dans lequel la recherche est menée »[77] (Bryman 2008, 394). Or, en matière d'offre et de demande, les données disponibles tendent à former un portrait partiel de toute l'activité culturelle qui se déploie dans une métropole comme Montréal. En effet, les travaux qui sont publiés mettent généralement plus en lumière ce qui s'inscrit dans des réseaux institutionnalisés, que ce soit par les choix de questions posées comme dans les enquêtes nationales sur les pratiques culturelles dont le Québec possède une tradition quinquennale entre 1979 et 2014[78], ou par les sources d'informations qui sont analysées comme dans les bulletins du ministère de la Culture et des Communications (MCC) et les rapports de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ)[79]. Les villes accueillent pourtant beaucoup d'initiatives en marge de ces réseaux, des chercheuses et chercheurs ayant notamment bien démontré l'importance grandissante d'un secteur artistique dit informel dans différentes zones des États-Unis, auquel contribuent les populations immigrantes de manière significative (Alvarez 2005 ; Stern *et al.* 2010 ; Wali *et al.* 2006). Dans la même veine, le concept de « scène » a permis de mieux appréhender des concentrations d'activités autour de formes expressives et de groupes d'individus partageant des intérêts, valeurs et goûts qui restent par ailleurs souvent à la périphérie des institutions culturelles officielles (Straw 2004, 416).

Dans le cadre de cette thèse, j'adopte ainsi une approche plus inclusive de l'activité musicale montréalaise, en tenant compte de l'ensemble des ressources et des occasions

[77] Traduction personnelle de « the qualitative researcher seeks an understanding of behaviour, values, beliefs, and so on in terms of the context in which the research is conducted » (Bryman 2008, 394).
[78] L'Enquête sur les pratiques culturelles au Québec (EPC) n'a pas été reconduite par le ministère de la Culture et des Communications en 2019, selon le cycle habituel, et l'on ne sait pas à ce stade si elle sera reprise sous la même forme ultérieurement.
[79] Dans leur enquête sur des festivals publiée par le MCC, Claudine Audet et Diane Saint-Pierre indiquent que leurs sources d'échantillonnage reposaient principalement sur des données de deux ministères, d'un Conseil des arts et d'une société gouvernementale (2015, nbp 12), tandis que les données sur les arts de la scène analysées par Claude Fortier de l'OCCQ proviennent d'établissements diffuseurs ou propriétaires de salle et ont trait aux représentations payantes dans les disciplines du théâtre, de la danse, de la musique, de la chanson et des variétés (2018).

musicales que les citadines et citadins créent et auxquelles il leur est possible d'accéder. Dans une perspective de démocratie culturelle, qui invite à un élargissement du spectre des objets culturels reconnus comme légitimes (Bellavance et Gauthier 2004, 2) et à la reconnaissance des différentes expressions des groupes en situation minoritaire ou marginalisée (Lafortune 2008, 50 ; Poirier 2017, 166), j'admets toutes les musiques qui résonnent à Montréal, et ce, sans égard à leur statut dit professionnel ou amateur. Sur ce plan, non seulement une distinction rigide est-elle reconnue comme difficilement applicable dans plusieurs milieux musicaux (Coulangeon 2004 ; Perrenoud, 2007 ; Sibaud, 2013), mais elle est en outre particulièrement délicate lorsqu'il s'agit d'individus pour qui ces notions peuvent avoir d'autres acceptions dans le pays d'origine, ou qui ont connu des mobilités statutaires avec la migration. Puis, ma définition de l'activité musicale montréalaise englobe toutes les pratiques, quelle que soit la conception de l'acte musical qui les sous-tend – les idées de création, de production, de réception et autres pouvant être comprises différemment, voire plus ou moins tranchées dans certains cas. En outre, une catégorisation distinguant des évènements « grand public » d'autres dits « communautaires » n'est pas utilisée dans cette thèse, cette distinction ne changeant rien au fait qu'une circonstance soit musicale ou non, sans compter que les sociabilités qui s'y jouent sont dignes d'intérêt dans les deux cas. Enfin, une autre question importante que posait d'ailleurs l'historien et sociologue de la littérature Denis Saint-Jacques dans le cadre d'un programme de recherche sur la vie culturelle à Montréal durant la première moitié du XXe siècle (2012) a trait à la localisation exacte de cette activité. En cette époque où « la localisation spatiale, l'interaction quotidienne et l'échelle sociale ne sont pas toujours isomorphes » (Appadurai 2001, 248), ce qui se déploie à Montréal sur le plan musical ne peut être ramené à un territoire géographique délimité sans s'interroger sur d'éventuelles ramifications translocales.

3.1 Montréal, terreau fertile et fertilisé

La réputation favorable de Montréal sur le plan culturel n'est pas récente. Plusieurs sociologues, musicologues et autres spécialistes qui s'intéressent au début du XXe siècle en parlent, déjà à cette époque, comme d'une métropole effervescente qui incite par exemple des artistes jazz des États-Unis à faire « un saut du côté nord de la frontière » (Bélanger et Sumner 2005, 268), voire à s'y installer durablement. Les personnes immigrantes à Montréal implantent d'ailleurs diverses entreprises qui deviennent célèbres, entre autres celle de fabrication de gramophones de l'Américain d'origine allemande Emile Berliner, son studio d'enregistrement, ou encore la filiale

canadienne de la Marconi Wireless Telegraph Company par l'Italien Guglielmo Marconi, devenue l'une des premières stations radiophoniques au monde en 1919 (Bouliane 2015, 8).

Dans une dynamique qui caractérise plusieurs grandes villes, Montréal se démarque par une intensité d'offre et de demande[80] qui tranche notamment avec le reste de la province du Québec, marquant une « fracture territoriale dans la pratique culturelle » (Garon 2009a, 380). Or, le champ culturel montréalais ne se comprend pas qu'en regard de l'espace québécois ; depuis les années 1980, la ville s'est émancipée d'une symbolique plus nationale-territoriale, apparaissant désormais comme un « Montréal déterritorialisé et mondialisé qui émerge [… et] tend plutôt à se (re)présenter comme une île flottante entre plusieurs pays et continents (le Canada ou le Québec, les États-Unis ou la France, l'Europe ou l'Amérique) » (Bellavance et Poirier 2012, 1343). Des représentantes et représentants des différents paliers gouvernementaux se mobilisent d'ailleurs depuis près d'une quinzaine d'années pour veiller au rayonnement de la ville comme « métropole culturelle »[81] d'envergure internationale, un titre que convoitent bien des villes américaines et européennes à l'heure actuelle (Drouin 2006).

Sur le plan du rayonnement international justement, Montréal a obtenu une visibilité médiatique notable en 2005, étant alors placée au rang des grandes scènes musicales de l'heure par des publications telles que *Pitchfork, Spin* et *Rolling Stone* : « you can hear music with a Montreal address on any radio in America » écrivait-on alors dans le *New York Times* (Carr 2005, s.p.). Cette production musicale était principalement associée à un quartier, le Mile End, mais aussi à une langue, l'anglais, ce qui n'a pas été sans susciter des critiques locales (Lussier 2014, 69-70), ni sans ramener à l'avant-plan cette dualité linguistique et culturelle très caractéristique de Montréal, qui lui a valu des surnoms comme « The Paris of North America » et « Broadway North » au cours du XXe siècle (Bouliane 2015, 16). Des rapports de pouvoir complexes se jouent entre les groupes linguistiques en présence, les Francophones étant « une minorité dominée dans l'ensemble du Canada et une majorité dominante au sein du Québec »[82] (Bellavance 2008, 193),

[80] À l'échelle locale, de nombreux efforts municipaux sont mis en œuvre pour soutenir et entretenir cette vitalité culturelle, Montréal profitant notamment d'un important réseau de diffusion de quartier nommé Accès Culture (2020) – comptant actuellement 24 membres diffuseurs et 60 lieux de diffusion – ainsi que d'un Conseil des arts qui déploie des programmes de subventions, de tournées, de résidences, des prix et diverses ressources, en ciblant tout particulièrement les artistes de la relève et de la « diversité culturelle ».

[81] La « vocation internationale » de Montréal avait par ailleurs été défendue par le maire Jean Drapeau dès son premier mandat (1954-1957), au cours duquel la création de la Place des Arts (1955) et du Conseil des arts de Montréal (1957) visait à affirmer la ville par la culture. C'est en outre avec ce même maire, mais lors de son second mandat (1960-1986), qu'a eu lieu l'Exposition universelle (1967), s'inscrivant dans la foulée de plusieurs initiatives culturelles et artistiques qu'il a chapeautées (Bellavance et Poirier 2012).

[82] Traduction personnelle de « a dominated minority in Canada as a whole, and a dominating majority within Québec » (Bellavance 2008, 193).

tandis que des Anglophones de la province se disent pour leur part « une minorité parmi une minorité »[83] (Carr 2005, s.p.). Cela est sans compter la proportion grandissante des personnes immigrantes « allophones » qui, depuis plusieurs années, sont un des facteurs participant d'une reconfiguration du « clivage historique établi entre Canadiens français et Canadiens anglais » (Bellavance et Poirier 2012, 1323).

Or, cette scène musicale autour du Mile End illustrait aussi précisément l'apport des artistes venu.es d'ailleurs à la vie culturelle de la métropole ; beaucoup de musiciennes et musiciens anglophones provenaient alors d'autres villes canadiennes dans cet exemple remontant à 2005 (Gingras 2014 ; Stahl 2001). Plus généralement, l'activité musicale locale est historiquement marquée par la présence d'artistes de provenances très diverses : de l'immigration française dès le XVIIe siècle à celle de plusieurs pays d'Europe au XIXe (Allemagne, Angleterre, Belgique, Pays-Bas, Pologne, etc.), avant que ne se diversifie considérablement les vagues migratoires aux XXe et XXIe siècles, il y a toujours eu parmi celles-ci des interprètes, des compositrices et compositeurs, des spécialistes de lutherie, etc. (Leyssieux 2012, 2-5). Les artistes et pratiques musicales qui ont ainsi intégré le paysage culturel montréalais ont fait l'objet de plusieurs écrits à ce jour (Jordan Gonzalez 2013 ; Leblanc *et al.* 2019 ; Nabti 2017 ; Pouchelon 2012 ; Robichaud 1996 ; Shakerifard 2014 ; Voegeli 1990 ; etc.). Puis, la présence immigrante est aussi à l'origine de nouveaux évènements culturels, tantôt plus informels et à dominante endogroupe, tantôt beaucoup plus institués et très mixtes dans leur fréquentation (Beauvais 2006, 34-37 ; Ben Salah 2010 ; Bilge 2004 ; Roda 2015). Enfin, ces nouveaux citadins et citadines ont un impact en termes de fréquentation d'évènements. Peu de données sont accessibles à ce sujet cependant, de rares études spécialisées ayant été menées il y a une vingtaine d'années déjà (Giroux 1999 ; Ouellet 1995), tandis que du côté des enquêtes quinquennales sur les pratiques culturelles au Québec, les critères d'échantillonnage et le taux de réponse en région montréalaise où les personnes immigrantes se concentrent imposent la prudence dans l'interprétation des résultats (Laur 2016, 104).

Il s'agit pourtant d'une préoccupation qui anime les pouvoirs locaux depuis plusieurs années, en attestent différentes initiatives. En 2009 et 2012 par exemple, l'organisme Diversité artistique Montréal (DAM) a publié des « guides des publics », respectivement sur les « communautés latino-américaines hispanophones » et « communauté haïtienne » de Montréal (DAM 2009, 2012). Il s'agissait alors d'en tracer un portrait qui viserait à « comprendre leur

[83] Traduction personnelle de « a minority within a minority » (Carr 2005, s.p.).

participation culturelle » (*Ibid*., 10), tout en identifiant différentes ressources (médias, réseaux de transmission de l'information et lieux de fréquentation) qui permettent de les rejoindre. En bref, l'objectif de ces guides était de répondre aux besoins des lieux de diffusion souhaitant mieux connaître ces dits publics afin de « faciliter l'intégration des membres des communautés aux réseaux institutionnels des arts et de la culture » (DAM 2009, 3). Le projet n'a cependant pas été reconduit au-delà de ces deux publications, et ce, pour plusieurs raisons incluant leur faible utilisation par les actrices et acteurs du milieu culturel à qui elles étaient destinées[84]. De plus, il y a lieu de s'interroger sur la pérennité de certaines informations contenues dans ces documents, sachant à quel point les populations immigrantes se transforment rapidement. Ainsi, les canaux médiatiques, lieux d'intérêt et de rencontre, sites d'information, évènements et autres ressources qui y étaient recensés sont appelés à changer et nécessiteraient dans les faits une veille constante. Enfin, force est d'admettre que de créer des ponts entre des lieux de diffusion et des groupes de diverses origines implique une compréhension de réalités ethnoculturelles et une démarche d'interconnaissance de longue haleine, ce que de tels guides peuvent initier, mais certainement pas contenir à eux seuls.

Cela étant dit, une posture qui envisage en silos les modes de participation que sont la création / production d'une part, la fréquentation / réception d'autre part n'est pas toujours optimale non plus. Certains contextes brouillent les frontières entre artistes et assistance comme le montrent divers travaux sur les pratiques participatives (Alvarez 2005 ; Moriarty 2004 ; Turino 2008), ou entre production et consommation comme le suggèrent des notions telles que « prosommateur » (Toffler 1980) ou « produtilisateur » (Burns 2016). La reconnaissance et légitimité de telles pratiques restent cependant un enjeu lorsque les conceptions dominantes sont relativement dichotomiques sur ce plan, comme dans la plupart des sociétés nord-américaines et européennes encore à ce jour où des catégories institutionnelles accentuent tantôt le pôle de la création, tantôt celui de la réception.

L'idée d'une porosité des frontières caractérise précisément bien l'activité musicale d'ascendance maghrébine à Montréal, sur le plan du rapport à l'objet musical – les modes de participation à la musique s'entremêlant à divers égards selon les contextes –, mais aussi en termes de délimitation des composantes précisément nord-africaines parmi tous les éléments constituant l'activité musicale dans la métropole. L'arrivée significative d'individus provenant d'Afrique du Nord ces dernières années donne à voir et à entendre davantage d'influences de

[84] J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec différentes personnes qui ont travaillé sur l'un ou l'autre de ces guides, ainsi qu'avec des membres de l'équipe actuelle de DAM.

cette région du monde certes, mais ces personnes, leurs pratiques et manifestations, loin de former une « communauté » homogène et étanche sur le plan musical, sont plutôt en situation d'interactions, d'interrelations et d'interinfluences constantes avec d'autres composantes du paysage culturel montréalais.

3.2 Les composantes maghrébines du paysage musical montréalais

Chez les personnes immigrantes du Maghreb à Montréal, les initiatives semblent aller croissantes en termes d'organisation d'évènements, de formation d'associations à mission culturelle et artistique, etc. Un exercice de mise à plat à cet égard présente néanmoins plusieurs risques, d'une part parce qu'il s'agit d'une réalité dynamique et mouvante dont une description factuelle nécessiterait de constantes actualisations, d'autre part parce qu'il peut s'en dégager une impression d'homogénéité en termes de goûts et de pratiques des personnes immigrantes de cette origine. Certes, plusieurs d'entre elles ont en commun des connaissances et repères culturels, jusqu'à un certain point des intérêts et pratiques ; certes, plusieurs évènements qu'elles organisent autour de musiques issues du Maghreb rejoignent majoritairement d'autres individus conationaux. Or, toutes ces personnes immigrantes n'écoutent pas (que) ces musiques comme l'ont largement démontré les entretiens effectués avec plusieurs dizaines d'entre elles ; tous les évènements qui ont un lien avec le Maghreb à Montréal ne sont pas pour autant exclusifs à cette population comme l'ont révélé un grand nombre d'observations et de rencontres dans ces contextes. Ramenées au concept de « scène », ces idées se traduisent par le fait que cette population n'est pas à l'origine d'une seule concentration d'activités culturelles et d'individus partageant de mêmes intérêts, valeurs et goûts à Montréal, mais aussi que chaque personne issue de cette population ne fréquente pas forcément les scènes « maghrébines » ou, du moins, ne les fréquente pas en exclusivité. Ce sont là des porosités et circulations essentielles à considérer pour véritablement saisir les dynamiques culturelles en jeu, tout comme la complexité des schémas de goûts et de pratiques en cause.

Avec toutes ces nuances et précautions en tête, il sera désormais question de la « part nord-africaine » de l'activité musicale montréalaise qui a été observée lors du terrain de recherche, puisqu'il s'agit de ressources et d'occasions musicales, parmi d'autres, auxquelles les répondantes et répondants à l'enquête ont accès dans la métropole. En d'autres mots, ce sont des cadres de socialisation musicale qui ressurgiront au cours de la thèse, et à propos desquels une mise en contexte s'impose étant donné le peu de littérature à leur sujet.

3.2.1 Questions de méthode

Tel que décrit dans la section méthodologique du chapitre 2, un préterrain visant à repérer un maximum d'éléments de l'activité musicale montréalaise en lien avec le Maghreb a été effectué au moyen de recherches en ligne, d'observations et d'entretiens informels. Cette exploration a fait émerger la richesse et la variété de ce que les individus immigrants originaires de cette région du monde insufflent à Montréal sur le plan musical, mais a aussi révélé le caractère mouvant, pour ne pas dire éphémère de plusieurs de ces initiatives et manifestations. Plutôt qu'un portrait détaillé, ce sont quelques repères, ou indices des dynamiques observées sur le terrain qui seront proposés. En ce sens, la méthodologie qu'il a fallu développer pour faire une recension, tout comme le processus de réflexion entourant la classification des données sont révélateurs des difficultés à fixer les contours de cette part nord-africaine du paysage musical montréalais.

Tout d'abord, plusieurs angles d'approche ont été adoptés, sur les plans musical, social et spatial. Il s'agissait de repérer des répertoires musicaux du Maghreb pratiqués à Montréal, des musiciennes et musiciens originaires de cette région du monde, mais aussi des personnes ayant d'autres types de rapport privilégié à la musique (par l'organisation d'évènements, l'enseignement de la musique, l'animation radio), des réseaux de transmission de l'information musicale (médias écrits et parlés en formats papier et numérique, affichage urbain, pamphlets, groupes Facebook, Messenger, WhatsApp), des évènements à dimension musicale (concerts, fêtes, festivals), des lieux phares de cette activité (salles de spectacle, centres culturels, écoles, sites extérieurs), etc. Dans le cadre des évènements identifiés, la musique intervenait rarement de manière complètement isolée, étant plus souvent combinée à d'autres formes d'expression artistique (par exemple la danse, la poésie), ou encore à des éléments extra-artistiques relevant du social, du politique, du religieux, de l'économique, etc. Ainsi, il a fallu admettre une large palette de circonstances pour capter tous les contextes où il est possible d'entrer en contact avec de la musique : du concert au festival pluridisciplinaire, en passant par les fêtes religieuses, nationales et calendaires, les galas intégrant des performances musicales, les soupers-spectacles, les soirées de poésie avec accompagnement musical, les pique-niques musicaux, etc. Devant toutes les informations recueillies, mais aussi toutes les stratégies mises en œuvre pour les dénicher, force est d'admettre que bien qu'une présence maghrébine s'affirme de plus en plus sur le plan musical à Montréal, celle-ci reste éclatée en une multitude de « dispositifs non-institutionnels » (Poirier 2017, 163). De plus, comme plusieurs initiatives sont bénévoles et que les effectifs humains sont amenés à changer au gré des arrivées et des départs, qu'il s'agisse de retours au

pays d'origine ou de migrations autre part, ces dispositifs se forment, se transforment et permutent rapidement.

Enfin, la manière dont s'affichent et s'articulent ces initiatives à Montréal implique une réflexion relative aux étiquettes : hormis les qualificatifs « Maghreb » ou « Afrique du Nord », ces manifestations sont tantôt associées au « monde arabe », tantôt plutôt mises en perspective des traditions « berbères », sinon spécifiquement liées à un pays (Algérie, Maroc, Tunisie), à une région (Kabylie, Fès-Meknès, désert), etc. C'est ainsi une réalité à géométrie variable, au carrefour de plusieurs mondes qui se déploie et qu'il s'agit maintenant d'exposer.

3.2.2 Au carrefour de plusieurs mondes

Les tentatives de classement des informations recueillies ont présenté de nombreux défis sur le plan des regroupements possibles, c'est-à-dire des frontières à tracer entre ces composantes socio-spatio-musicales en lien avec le Maghreb à Montréal.

Les catégories qui, d'emblée, viennent à l'esprit dans le cadre de cette thèse, soit « Maghreb / Afrique du Nord », sinon « Algérie », « Maroc » et « Tunisie », apparaissent explicitement dans un certain nombre d'éléments recensés :

Tableau 3.1 Quelques exemples d'initiatives incluant l'étiquette « Maghreb », « Algérie », « Maroc » ou « Tunisie »

Titre	Description
Festival de musique du Maghreb	Festival chapeauté par les Productions Nuits d'Afrique (également à l'origine du festival Nuits d'Afrique) et présenté en hiver depuis plus de vingt ans.
Gala Maghreb-In	Gala célébrant des femmes d'origine maghrébine ayant réussi dans les domaines artistique, culturel et entrepreneurial. Cette soirée est ponctuée de numéros artistiques, dont musicaux.
Festival du jasmin tunisien	Créé en 2015, le Festival du jasmin tunisien a été présenté dans différents parcs au fil des ans. Il est désormais intégré aux Week-ends du monde, un évènement qui a lieu lors de deux fins de semaine du mois de juillet sur l'île Ste-Hélène, regroupant plusieurs festivals qui célèbrent différents pays et cultures du monde.
Festival marocain de Laval	Manifestation estivale qui a été présentée en plein air sur un terrain vacant aux abords de l'autoroute 15 à Laval pour l'édition 2017.
Centre culturel marocain (Dar al Maghrib)	Le Centre culturel marocain (ou Dar al Maghrib) est situé au centre-ville de Montréal. Première institution en son genre dans le monde et financée par le Royaume du Maroc, Dar al Maghrib a été inaugurée en 2012, fermée puis ré-ouverte en 2016, présentant aujourd'hui une vaste programmation d'activités culturelles : ateliers de danse et de musique, cinéma, conférences, arts plastiques, cours de langue et de culture.

Centre culturel algérien	Le Centre culturel algérien est un organisme à but non lucratif qui a vu le jour en 1999 et se situe au nord-est de la ville, non loin du quartier nommé Petit Maghreb. Visant à soutenir les personnes immigrantes algériennes dans leur épanouissement et adaptation au Canada, il propose des activités à dimension artistique de manière très sporadique.
Radio Maghreb	Radio disponible sur le web et sur les ondes radiophoniques (FM à une époque, désormais AM). Parmi ses différentes émissions se trouve le programme « Le Grand Maghreb » animé par le producteur de cette station. La langue de communication est principalement l'arabe, mais il arrive que des passages soient en français.

Ces intitulés n'empêchent pas pour autant une ouverture à d'autres influences : par exemple, le Centre culturel marocain a pour principale mission l'accompagnement des personnes ressortissantes du Maroc dans leur intégration à la société québécoise et canadienne, mais souhaite aussi promouvoir le vivre-ensemble en constituant un espace d'échanges, de dialogue et de connaissance ouvert aux individus et regroupements de diverses origines (marocaine, africaine, québécoise et canadienne)[85]. Ainsi, Dar al Maghrib affiche une programmation dont le contenu a certes souvent trait au Maroc, mais qui fait aussi place à plusieurs autres pays du continent africain comme le Sénégal, le Cameroun, la Guinée, les Comores, le Burkina-Faso, la Mauritanie, le Mali et le Nigéria (Dar al Maghrib 2017, 42).

Figures 3.1 et 3.2 (à gauche) Festival du jasmin tunisien en juillet 2017 ; (à droite) Centre culturel marocain Dar al Maghrib

© Caroline Marcoux-Gendron

© Caroline Marcoux-Gendron

[85] Cette description est tirée d'un exposé de la mission du Centre culturel marocain faite par un ancien directeur, M. Jaâfar Debbarh, lors d'un midi conférence de la Chaire Fernand-Dumont sur la culture organisé au Centre Urbanisation Culture et Société de l'INRS le 28 novembre 2018, où il était question de diplomatie culturelle.

En ce sens, des logiques d'identification plus larges, qui transcendent l'Afrique du Nord et ses différents pays, sont nombreuses ; des artistes et expressions musicales du Maghreb s'intègrent à des contextes dits « arabes », « africains », voire « orientaux ». Il y a le Festival du monde arabe (FMA), qui recouvre plusieurs exemples de concerts et de conférences autour de répertoires musicaux et d'artistes d'Afrique du Nord depuis sa première édition en 2000 ; le festival Nuits d'Afrique, dont la programmation inclut l'Afrique du Nord aux côtés des autres régions de ce continent et des diasporas qui en émanent, notamment aux Antilles et en Amérique latine ; le festival Orientalys, qui propose une vision très étendue de l'Orient « parcourant trois continents, du Maghreb à la Chine, en passant par l'Espagne, la Turquie, la Syrie, le Liban, l'Iran, le Cambodge, l'Inde, le Japon et bien d'autres pays » (Orientalys 2019). Des évènements plus épisodiques peuvent aussi être cités, comme la Journée culturelle maroco-africaine présentée à l'été 2017 dans le cadre de la deuxième édition des journées du Maroc au Canada, au cours de laquelle alternaient des numéros de musique et de danse tantôt associés au Maroc, tantôt au Sénégal. Cet exemple fait d'ailleurs ressurgir une autre logique classificatoire, qui consiste à réunir symboliquement différents territoires et cultures dans un titre : c'est ce que suggère le nom de la Fête Québec-Maghreb présentée dans le cadre des Week-ends du monde, tout comme celui de l'Association des Tunisiens aux Amériques (ATA), fondée dans la foulée du printemps arabe et notamment à l'origine du Festival du jasmin tunisien.

Figure 3.3 Concert du groupe Yacine and the Oriental Groove (Algérie-Espagne) au festival Orientalys en août 2017

Or, au-delà du nom d'un évènement ou d'une association, des principes d'échanges et de dialogue entre cultures sous-tendent plusieurs initiatives, par exemple le Festival du monde arabe

déjà mentionné. Fondé par Joseph Nakhlé, ingénieur de formation mais journaliste de carrière d'origine libanaise, et conçu comme un espace pour engendrer davantage d'interactions avec la société québécoise, le FMA repose sur l'idée de rencontre et de dialogue entre deux univers culturels, l'un arabe porté par des individus immigrants, l'autre dit occidental plus proprement associé au Québec. Cette idée se concrétise notamment par des projets de création qui combinent et réinterprètent des composantes de ces deux pôles, par exemple le spectacle éponyme de l'édition 2013, *Tribales*, qui réunissait sur scène le groupe algérien El Ferda, la chanteuse égyptienne Donia Massoud, le chanteur de la Tunisie Abderrahmen Chikhaoui, la chanteuse d'origine marocaine vivant à Montréal Sabah Lachgar ainsi que la chorégraphe québécoise Kim Girouard, dans une exploration d'éléments de traditions arabes, bédouines et berbères, de pratiques ancestrales et plus contemporaines[86].

À l'inverse de ces catégories très englobantes que sont le « monde arabe », l'« Afrique » ou encore l'« Orient », il est parfois nécessaire de ramener l'échelle à un niveau plus méso tel qu'une région comme Fès-Meknès au Maroc, fortement associée aux musiques melhoun*, issawa* et arabo-andalouse*, ou encore la Kabylie au nord de l'Algérie. La population kabyle au Québec forme plusieurs associations[87] organisant des évènements culturels telles les célébrations du Tafsut Imazighen, c'est-à-dire le printemps berbère souligné le 20 avril, en commémoration des grèves et manifestations qui ont eu lieu en mars et avril 1980 à Alger et en Kabylie pour la reconnaissance de l'identité, de la culture et de la langue berbères (Chabah 2006, 16), ou encore la fête du Yennayer, soit le Nouvel An des peuples amazighs. Ainsi, cette catégorisation introduite comme étant régionale renvoie aussi à une frontière ethnique et culturelle entre Amazighs (ou Berbères) et Arabes, qui se manifeste souvent de manière vive chez les individus d'origine kabyle au Québec, notamment par le rejet d'étiquettes globalisantes telles que « Maghrébin.es » qui tendent à les amalgamer aux Arabes vis-à-vis desquels ils sont en situation minoritaire en Algérie (Montgomery *et al.* 2010).

[86] Voir https://festivalarabe.com/creations-fma/tribales/ pour plus de détails.
[87] Les différentes associations tendent d'ailleurs à se concurrencer par moment – phénomène qui a par ailleurs été observé en diverses circonstances et chez des groupes de plusieurs origines au cours de cette enquête. Par exemple, la célébration du Yennayer 2968 a été soulignée par deux associations différentes au même moment en janvier 2018.

À ces logiques de distinctions géographiques, ethniques et culturelles s'ajoutent des frontières d'autres ordres, notamment religieux. À ce compte, il existe plusieurs types d'évènements tels des soupers-spectacles liés à l'iftar, la rupture du jeûne quotidien lors du ramadan, des fêtes avec de la musique pour souligner la naissance du prophète (le Mawlid), la fin du mois du ramadan (l'Aïd el-Fitr), etc. Le Centre culturel marocain en collaboration avec l'Institut musulman de Montréal a par exemple déjà présenté des journées d'activités pour le Mawlid et l'Aïd el-Fitr, incluant des prestations de musiques andalouse marocaine* et issawa*. Une organisation comme le Festival Sefarad de Montréal révèle aussi ce type de frontière, ayant été fondée par des personnes immigrantes juives du Maroc pour promouvoir une identité et un patrimoine juif séfarade francophone (Roda 2015). Il est pertinent de souligner que la dimension religieuse intervient d'ailleurs sur la périodicité de ces manifestations : ainsi, si le ramadan a un impact sur la programmation pendant ce mois de l'année – certaines activités étant suspendues, tandis que d'autres sont spécialement organisées pour l'occasion –, le shabbat rythme quant à lui la planification hebdomadaire d'évènements comme le Festival Sefarad de Montréal, qui ne présente pas d'activités les vendredis soirs, samedis midis, voire samedis soirs selon l'heure de fin de shabbat.

Enfin, deux autres pistes de recherche utilisées pour la recension et à partir desquelles s'interpénètrent inévitablement de multiples catégories d'identification sont celles des artistes d'origine maghrébine à Montréal d'une part, des pratiques musicales de cette région du monde et qu'on peut entendre dans la ville d'autre part. Lorsqu'il s'agit d'étudier les musiciennes et musiciens qui ont une filiation avec l'Afrique du Nord, il est très rare que leurs pratiques ne soient pas le résultat d'un mélange d'influences aux provenances très diverses : des groupes gnawa* qui opèrent des fusions avec le jazz, le blues, le rock, la samba ou l'électro, aux artistes qui marient le chaâbi* d'Algérie à d'autres genres traditionnels et contemporains, en passant par des figures plutôt associées au hip hop, mais aussi à la pop et ses multiples tendances, les exemples sont très nombreux. En retour, si le point de départ est le répertoire musical issu du Maghreb, il existe des musiciennes et musiciens montréalais qui ont de telles pratiques sans être originaires de cette région du monde. La multi-instrumentiste Annick Beauvais, qui a fait un mémoire en anthropologie sur la « musique du monde » à Montréal (2006), incarne bien ce phénomène, elle qui joue depuis plusieurs années au sein de formations comme Syncop, dirigée par le chanteur d'origine algérienne Karim Benzaïd, ou encore Ayrad, menée par le chanteur et guitariste du Maroc Hamza Abouabdelmajid.

En somme, circonscrire toute l'activité musicale en lien avec le Maghreb à Montréal ne va pas de soi. La musique étant un symbole par excellence de circulations, elle transcende les frontières de tous ordres et se laisse difficilement baliser par des catégories d'identification strictes. De surcroît, elle s'immisce dans de multiples contextes, quotidiens mais aussi plus exceptionnels, obligeant à élargir le spectre de recherche au-delà du musical.

3.2.3 La musique en contexte

Le travail de recherche documentaire, puis celui sur le terrain ont vite révélé l'importance de chercher au-delà de la seule musique pour en retracer toutes les occurrences dans la ville. En effet, les évènements strictement musicaux se sont avérés minoritaires, l'exemple des concerts de musique arabo-andalouse* étant à ce compte révélateur. Alors que la musique arabo-andalouse se faisait rare à Montréal au début des années 2000, elle s'est répandue au point d'être interprétée par plusieurs chorales et orchestres de nos jours[88]. De plus, elle fait désormais l'objet de soirées d'envergure, initiées par des organisatrices et organisateurs indépendants, des associations avec comités bénévoles ou encore des festivals tels que le Festival Sefarad de Montréal et le Festival du monde arabe. Si certaines de ces soirées sont dans des salles de concert comme le Théâtre Outremont, la Cinquième Salle de la Place des Arts et le Théâtre Marcellin-Champagnat, d'autres ont lieu dans des salles de réception, voire dans des restaurants pour permettre aux gens de manger pendant la prestation qui dure plusieurs heures. Tout en constituant le principal facteur de participation, la musique y est indissociable du repas, dont le service ponctue la performance. Elle est aussi indissociable de la danse, qui emporte les gens de tous âges, les femmes comme les hommes à divers moments de la soirée ; du chant, auquel s'adonnent celles et ceux qui connaissent les paroles et se sentent l'envie de fredonner ; des sociabilités, l'écoute attentive alternant spontanément avec des échanges entre connaissances. En résumé, la musique arabo-andalouse se présente rarement dénuée d'une série d'autres éléments artistiques et extra-artistiques.

[88] Des cours de chorale ont été lancés au Centre culturel marocain en 2015-2016 et au Centre des musiciens du monde à l'automne 2018, tandis qu'une chorale de malouf tunisien a été fondée en 2016 par son actuel directeur. À cela s'ajoutent l'orchestre Amis de la Musique Andalouse de Montréal (AMAM) mis sur pied en 2008, ainsi que l'orchestre et école Mezghena fondés en 2016, pour ne nommer que les initiatives recensées et qui étaient encore en activité au moment du terrain d'enquête.

Figure 3.4 Orchestre de musique arabo-andalouse marocaine lors d'une soirée présentée en mai 2018 au théâtre Rialto

Un autre contexte où la musique s'entremêle à plusieurs stimuli sensoriels est les établissements de types restaurant oriental et café shisha. Alors que la clientèle y consomme nourriture et boisson (du thé à la menthe aux cocktails de fruits, en passant par des boissons gazeuses et des options alcoolisées dans quelques cas) tout en fumant parfois le narguilé, ces cadres sont continuellement animés par de la musique qui est soit enregistrée, soit jouée en direct par de petites formations – oud, synthétiseur, percussions, chant, etc. Ces lieux accueillent aussi des concerts plus formels, qui sont l'occasion de soupers-spectacles se terminant souvent tard dans la nuit. Il s'agit généralement de musique dite orientale provenant de l'Égypte et du Levant, mais comme cette dernière est largement diffusée dans tout le « monde arabe », elle est connue tant des gens du Mashreq que du Maghreb. Dans ces restaurants et cafés, musique, nourriture, danse et sociabilités ont toutes un rôle à jouer, et bien que la musique semble parfois ne tenir lieu que de trame sonore, elle n'en est pas moins, pour plusieurs personnes, essentielle à la réussite d'un tel moment.

Au même registre des circonstances où la musique se combine à de multiples paramètres artistiques et extra-artistiques, il existe un nombre grandissant de fêtes organisées dans des salles de réception, dont plusieurs qui sont exclusivement réservées aux femmes. Il s'agit alors de créer un entre-soi féminin – où sont néanmoins admis les jeunes garçons avec leurs mères – pour que les participantes puissent festoyer librement, danser sans gêne, voire retirer leur voile pour celles qui le portent. L'absence d'une présence masculine est doublée de l'interdiction de prendre des photos ou de faire des vidéos, de sorte à respecter l'intimité recherchée par plusieurs des femmes présentes à ces fêtes. Ces évènements débutent généralement en milieu d'après-midi et se poursuivent jusqu'en soirée, avec une animation musicale assurée par une femme DJ qui

sélectionne les pièces qui seront diffusées, répond aux demandes spéciales et assure quelques interventions parlées pour encourager les participantes à danser, transmettre des directives des organisatrices, etc. Un repas de plusieurs services est préparé par un traiteur, un défilé de robes et autres tenues de soirée est présenté, des tirages de prix offerts par des commanditaires ont lieu à différents moments, tandis qu'il y a parfois une exposition de bijoux et de vêtements et une section où les participantes peuvent se faire tatouer au henné. Une fois de plus, bien que la musique ne fasse pas l'objet d'une attention exclusive, elle est un protagoniste important, pour ne pas dire le pôle autour duquel s'articule tout l'évènement : elle lance le bal, permet des changements d'ambiance, ponctue le repas, mobilise tout le monde sur la piste de danse, rythme le défilé de mode, etc. Au cours de nombreuses discussions, formelles et plus informelles[89], des femmes m'ont expliqué que ces occasions constituaient pour elles une sorte de substitut aux mariages, très fréquents dans leur pays d'origine et symboles par excellence de la fête, entre famille et ami.es. Ce parallèle tenait souvent au caractère convivial et à la dimension sociale de ces évènements, mais aussi parfois à la possibilité de se retrouver en contexte non-mixte, pour celles venant de régions où les mariages se déroulent de la sorte – ce qui n'est pas le cas partout en Afrique du Nord, chaque région ayant ses traditions entourant le mariage. Dans la région d'Alger par exemple, femmes et hommes ont effectivement leurs fêtes respectives, et celle pour les hommes tourne habituellement autour du chaâbi algérois*. À Montréal, des soirées chaâbi* ont d'ailleurs été organisées pendant plusieurs années dans une pizzeria du Nord-Est de la ville tenue par un musicien algérien, avant que ne se constitue une association nommée l'Orchestre Chaabi de Montréal (OCM)[90]. Sans qu'il n'y ait d'interdiction explicite à la présence de femmes, le contexte entourant cette pratique musicale et sociale concourt à une participation (presque) exclusivement masculine[91]. À la pizzeria citée plus haut, les hommes se réunissaient pour jouer ou écouter du chaâbi*, tout en sirotant un thé et en mangeant une pâtisserie. L'écoute y était ponctuée de frappements de main et de danse chez certains, et les sociabilités étaient à nouveau partie intégrante de ces rassemblements, mais dans une ambiance moins expansive que lors des soirées entre femmes. D'ailleurs, des moments de ces prestations de chaâbi* étaient parfois captés et mis librement sur Facebook.

[89] J'ai assisté à trois évènements de ce type, en plus d'une soirée de musique, de danse et de défilé de caftans marocains organisée à Dar al Maghrib, toujours pour femmes seulement. J'ai aussi réalisé des entretiens officiels avec une femme DJ ainsi que deux participantes que j'ai connues lors de telles fêtes.

[90] Cette association fondée en 2018 a été davantage officialisée grâce à l'adoption de règlements généraux et la tenue d'une première Assemblée générale annuelle en septembre 2020. Les répétitions de l'OCM ont habituellement lieu sur une base hebdomadaire, dans les locaux d'un organisme d'accueil et de soutien aux personnes immigrantes.

[91] J'ai assisté à quelques soirées, mais accompagnée d'une amie algérienne qui est une exception féminine dans ce milieu très masculin, s'y étant taillée une place au fil d'années d'engagement pour faire rayonner le chaâbi à Montréal.

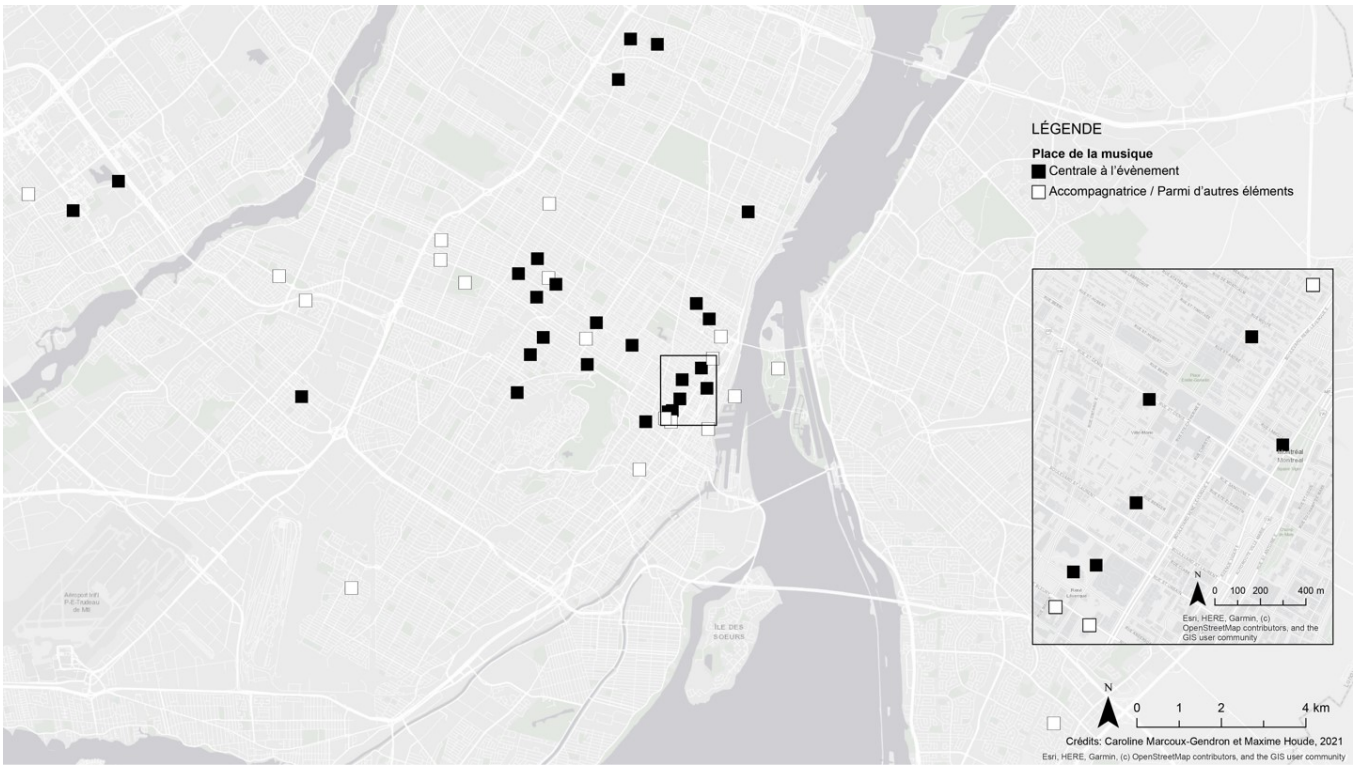
À ces quelques exemples, qui peuvent notamment être envisagés tel un contrepoids à la rareté des mariages comme ceux en Algérie, au Maroc et en Tunisie, s'ajoutent néanmoins de véritables célébrations nuptiales à Montréal. Il s'agit alors de fêtes privées, animées par des musiciennes, musiciens ou des DJs dans différents lieux de la ville comme des centres de congrès, des hôtels, des salles de fête dans des synagogues, etc. Or, un nouveau concept a vu le jour en octobre 2018, à savoir des mariages marocains publics, gratuits pour les couples qui se marient étant donné la présence de partenaires d'affaires et la vente de billets pour les personnes qui désirent assister[92]. Plus d'une union est célébrée lors de ces soirées supervisées par une neggafa – c'est-à-dire la personne en charge d'habiller les mariées, d'organiser la cérémonie et de veiller au respect des rites nuptiaux. Plusieurs moments musicaux distincts s'enchaînent en outre lors de ces évènements : un orchestre de musique orientale, une procession musicale avec l'amariya[93], un DJ qui alterne chaâbi marocain* et succès populaires de l'heure, le tout entrecoupé des services du repas sur fond de musique andalouse*. La célébration se déroule dans une salle de réception, somptueusement décorée pour l'occasion et où les partenaires d'affaires s'affichent en évidence.

Figure 3.5 Amariya lors d'un mariage marocain musulman ouvert au public en octobre 2018 à la salle de réception Le Paragon

[92] L'un des descriptifs de ces évènements, publié par l'Association canadienne du mariage marocain, expliquait : « Le concept mis au point par le trio [d'organisateurs] s'affine et se bonifie, fort d'une première expérience bien accueillie par les intéressés et le public. Ce mariage gratuit au profit des couples maroco-québécois désireux [de] convoler en justes noces sera reconduit samedi 9 mars à la salle de réceptions […] Un cadre fleurant la convivialité et permettant d'accueillir un nombre appréciable de convives. » (Site Internet Espace-mre, 2019).
[93] Sorte de chaise somptueuse ou de baldaquin pour la mariée, portée à bout de bras par des hommes.

Cette interrelation fréquente de la musique à maints autres paramètres artistiques et extra-artistiques n'est certainement pas sans jouer sur la visibilité de plusieurs de ces occasions musicales dans la ville.

Figure 3.6 Carte des lieux d'observation en fonction de la place qu'occupait la musique lors de l'évènement documenté



À la manière dont des chercheuses et chercheurs aux États-Unis ont noté chez des populations immigrantes une vie culturelle développée, mais enchâssée dans différents secteurs où l'artistique côtoie le social, l'économique, le religieux (Stern *et al.* 2010, 48), cette part maghrébine de l'activité musicale à Montréal adopte des formes plurielles imbriquées dans des contextes rarement strictement musicaux. Enfin, un autre aspect qui a certainement un rôle à jouer sur la visibilité de plusieurs de ces manifestations est leur localisation.

3.2.4 Du local décentralisé au transnational

La nature très diversifiée des lieux où se déroulent ces évènements à dimension musicale a déjà été évoquée, alors qu'il a tour à tour été question de salles de concerts, de centres culturels, de salles de réception, de cafés shisha, de restaurants, de parcs, de salles de fête dans des lieux de

culte, etc. De cette grande variété découle d'ailleurs une transformation relativement rapide des lieux phares de cette activité musicale, par exemple avec des commerces qui ouvrent et ferment, sont renommés ou relocalisés, dont la vocation musicale peut se transformer au gré des changements de personnel. Puis, toujours sur le plan des considérations spatiales s'ajoute la question de la localisation des lieux dans la ville. Parmi tous les endroits repérés lors du préterrain ou visités pour des séances d'observation et des sorties musicales accompagnées dans le cadre de l'enquête, ceux bénéficiant d'une position géographique centrale à Montréal – par exemple la Place des Arts et la Place des festivals, certaines salles de spectacle au centre-ville comme le National, l'Olympia, le Gesù, le Théâtre Saint-Denis, ou encore quelques adresses sur le Plateau Mont-Royal, autre quartier reconnu pour son effervescence culturelle – côtoyaient de nombreux sites extérieurs et lieux intérieurs beaucoup plus excentrés.

L'accès aux lieux est souvent apparu comme un argument important tant chez les organisatrices et organisateurs, au moment de déterminer l'emplacement de leur évènement, que chez les participantes et participants, dans leur décision d'y prendre part ou non. Or, la notion d'accès se décline sous différents critères selon chaque personne : à l'accès en termes de proximité par rapport au lieu de résidence ou d'options de modes de transport pour s'y rendre chez les unes se substituait l'accès en termes d'espace pour garer la voiture chez les autres. Puis, le choix des lieux n'est pas toujours apparu complètement libre non plus, divers concours de circonstances intervenant souvent dans ce type de décision. Par exemple, les multiples relocalisations qu'a connues le Festival du jasmin tunisien au fil de ses éditions tiennent à des considérations d'ordres sécuritaire – les premiers parcs s'étant révélés trop petits pour le nombre de festivalières et festivaliers –, monétaire et logistique – les Week-ends du monde au sein desquels le Festival s'insère désormais offrant une bonne structure organisationnelle sur laquelle s'appuyer –, ainsi que de visibilité – une quantité appréciable de visiteuses et visiteurs affluant d'emblée au Parc Jean-Drapeau pour l'ensemble de la programmation des Week-ends du monde[94]. Dans la même veine, le fait que la chorale de malouf tunisien* se réunisse dans un café-restaurant de la rue Jean-Talon Est, à Saint-Léonard, est le résultat d'une rencontre et collaboration antérieure du professeur avec la propriétaire, également d'origine tunisienne. Se retrouver et répéter dans cet établissement, qui possède un petit coin salon en retrait de la salle à manger, est une forme d'échange de bons procédés permettant au professeur de faire la chorale à l'extérieur de son domicile où il avait dû lancer son projet les premiers mois, tout en offrant du même coup à la propriétaire une source indirecte d'animation des lieux, les séances de malouf*

[94] Informations tirées de discussions avec deux organisatrices du Festival du jasmin tunisien.

générant souvent une affluence de clientèle assez prononcée[95]. Bref, beaucoup de facteurs tantôt assumés, tantôt imposés entrent en ligne de compte pour expliquer la localisation de maints évènements. Toujours est-il que la dispersion des lieux qui s'observe contribue aux difficultés à bien cerner les contours de toute cette activité musicale dans la ville.

Or, parler de ce qui se déroule à Montréal n'implique pas forcément de baliser la réflexion au seul territoire de la ville, l'activité locale se révélant interreliée en permanence à d'autres échelles. Ainsi ai-je par exemple observé de constantes interactions entre actrices et acteurs au niveau local et personnes venues de l'extérieur, notamment lorsque des chanteuses et chanteurs invités étaient accompagnés d'artistes de Montréal. À ces mouvements transnationaux humains s'ajoutent des flux d'informations telles des vidéos filmées lors d'évènements montréalais, mais visionnées un peu partout dans le monde, ou inversement des reportages réalisés par des journalistes à l'étranger sur des activités culturelles d'ici. Enfin, il y a les flux de biens matériels et immatériels, comme les disques produits à l'étranger et amenés par des artistes de l'international pour des ventes après concert, ou les enregistrements qui circulent, entre autres au sein de certains groupes amateurs de musique qui se sont constitués au fil des dernières années sur les médias sociaux.

En définitive, le « local », loin d'évoluer en vase clos, est plutôt traversé et modelé par de multiples flux extérieurs, tout comme il rayonne lui-même bien au-delà de ses limites géographiques. À l'instar de plusieurs villes dans le monde, Montréal est ainsi le théâtre d'un va-et-vient d'individus, de sons, de pratiques ; une sorte de nœud au sein de multiples réseaux de migrations musicales.

3.3 Le parcours comme ancrage

La « part maghrébine » de l'activité musicale montréalaise ne se présente ainsi pas comme une réalité complètement indépendante, qui évolue en silo ; elle parcourt et marque plutôt le paysage de la métropole à différents niveaux, en adoptant des formes variées. Elle s'affiche sous divers référents culturels, ethniques et géographiques, se combine à d'autres formes d'expression artistique et à maintes considérations extra-artistiques, se manifeste dans une variété de lieux dans la ville, entretenant en outre des ramifications transnationales qui brouillent les frontières du

[95] Informations tirées d'une discussion avec le fondateur et professeur de la chorale.

local. En d'autres mots, autant une présence maghrébine se fait-elle de plus en plus sentir sur le plan musical à Montréal, autant n'est-elle pas pour autant toujours visible ni aisément saisissable.

Des porosités et circulations sont également apparues caractéristiques des écoutes et pratiques musicales de beaucoup d'individus de cette population immigrante. Au-delà des rassemblements culturels plus endogroupes, qui ont été des occasions privilégiées de rencontrer certains répondants et répondantes, j'ai découvert une grande variété de profils individuels d'écoutes et de pratiques, à l'image de la diversité inhérente à cette population. Les trajectoires migratoires tendent d'ailleurs à accentuer cette hétérogénéité étant donné les socialisations multiples et multisituées qu'elles induisent :

> *les expériences et les processus de socialisation sont d'une telle diversité et complexité que les attributs des personnes ne réussissent plus à rendre compte adéquatement des comportements des acteurs en société. Au sein des mêmes catégories sociales se trouve une diversité grandissante des parcours de vie, marqués par l'incertitude et l'ambiguïté.* (Carpentier et White 2013, 282)

C'est pourquoi le véritable moteur de cette enquête a été les individus comme tels. Loin de les enfermer dans une « bulle mono-culturelle », je les ai plutôt suivis dans leurs circulations socio-spatio-musicales, au sens figuré, voire au sens propre lors des séances musicales accompagnées. Les parcours individuels, que l'on retrouvait déjà en sociologie avec l'École de Chicago et qui s'affirment tels des outils méthodologiques à grande valeur heuristique (Le Menestrel 2012, 15-31), constituent le principal matériau à partir duquel s'est érigé le cœur de cette thèse. Dans un monde où s'accélèrent et s'intensifient les mouvements migratoires et circulations de toutes sortes, l'un des ancrages encore possibles et pertinents m'a ainsi paru être les individus mêmes.

CHAPITRE 4. LA SOCIALISATION MUSICALE AU MAGHREB

Afin de bien comprendre le rapport à la musique de personnes immigrantes originaires du Maghreb à Montréal, il est inévitable de replonger dans leurs souvenirs liés à leur pays d'origine. En effet, il s'agit du point de départ du processus qu'est leur socialisation musicale, où se sont forgées des manières de penser, d'être et d'agir vis-à-vis de la musique. Ce chapitre vise ainsi à dresser un portrait des écoutes, des contextes pour ce faire, des codes et conventions tout comme de l'univers symbolique (normes, valeurs et croyances) entourant la musique en Afrique du Nord dont les répondantes et répondants ont témoigné.

4.1 Les écoutes musicales au Maghreb

La trame sonore de la vie en Afrique du Nord est composée de musiques régionales, nationales, mais aussi internationales. Une large variété de genres produits sur le territoire se combine à des influences extérieures circulant grâce à un nombre croissant de canaux de diffusion. L'offre donne ainsi lieu à des profils d'écoutes musicales très variés comme en attestent les quelques dizaines de témoignages recueillis.

4.1.1 Les musiques *du* Maghreb

Avant même de tenir compte des multiples répertoires musicaux extérieurs qui pénètrent et parcourent ce territoire, tenter d'appréhender toutes les musiques *du* Maghreb est un pari colossal. Chaque pays, voire chaque région est riche de multiples traditions comme le prouvent les dizaines d'exemples cités par les répondantes et répondants. Au Maroc, il a été question du chaâbi marocain*, de l'issawa*, des courants de musique andalouse al-âla* et gharnati*, du melhoun*, de la musique gnawa*, du raï*, du reggada*, de l'aïta*, de la dakka marrakchia* ; pour l'Algérie ont été cités le chaâbi algérois*, la musique andalouse gharnati*, sanâa* et malouf*, l'hawzi*, le chaoui*, la chanson d'expression kabyle* ; le raï*, l'allaoui*, la musique touareg*, le diwane* ; enfin, la Tunisie a notamment été associée au malouf*, au mezwed*, au stambali* pour n'en nommer que quelques-uns. L'idée d'une « diversité » inhérente à chacun des trois pays a été soulignée à de multiples reprises, de manière implicite comme explicite :

Mon père, il est originaire de Djerba qui est dans le Sud, qui est très différent d'où on habitait, la région de ma mère qui est Tunis. Fait qu'il y a différentes musiques, différentes approches, différentes cultures, différentes mentalités disons. (Selim, Tunisie)

L'Algérie, sur le plan musical, y'a pas beaucoup de pays qui accotent en termes de diversité. […] Au niveau des langues, au niveau des genres, au niveau… thématique, au niveau hommes-femmes. Du Sud jusqu'au Nord, de l'Est jusqu'à l'Ouest. J'en découvre tous les jours. (Mustafa, Algérie)

Puis, des genres musicaux nés ailleurs dans le monde font l'objet de réappropriations et de productions nationales importantes : l'exemple contemporain le plus fréquemment discuté a été le rap, créé et chanté en arabe dialectal par de nombreux jeunes artistes dans chaque pays où se développent de plus en plus de dispositifs comme des salles de concert, des concours, des festivals, etc. (voir, entre autres, Golpushnezad et Barone 2016 ; Caubet et Hamma 2017). Dans les faits, plusieurs des musiques précédemment citées résultent de brassages culturels survenus à différentes époques, telle la musique gnawa* jouée par les individus descendants d'esclaves d'Afrique subsaharienne, pour ne nommer que cet exemple.

Étant donné toutes les spécificités musicales locales et régionales, la socialisation à la musique en termes de répertoires connus et écoutés s'est révélée variable selon le lieu d'origine de chaque personne, plusieurs ayant même admis ne pas connaître certaines musiques de leur propre pays. La langue est aussi une barrière dont des répondantes et répondants ont fait état, qu'il s'agisse de répertoires amazighs qui ne sont pas compris des Arabophones ou de différences dialectales importantes qui freinent la compréhension entre régions. Ainsi, des personnes racontaient leur découverte tardive de répertoires du Maghreb grâce à des voyages ou des émissions de télévision par exemple. Le fait que certaines musiques fassent l'objet d'une tradition discographique développée alors que d'autres sont encore principalement transmises oralement a bien sûr un rôle important à jouer dans les variations de circulations observées, à l'échelle de chaque pays, mais aussi à l'échelle du Maghreb. À l'exception du raï algérien* auquel des personnes originaires des trois pays se sont dites très familières[96], la connaissance de musiques et d'artistes provenant d'autres pays d'Afrique du Nord était souvent assez faible. Discutant de ce phénomène, une répondante tunisienne a effectué un parallèle avec la réalité au Canada : « C'est pas compliqué, pour un Québécois, je peux expliquer ça. Le Québec et l'Ontario, on est collés, mais on ne se connaît à peu près pas. Puis c'est la même chose [pour la Tunisie] avec l'Algérie

[96] Le raï est certainement parmi les genres musicaux originaires du Maghreb qui ont le plus circulé mondialement, ayant intégré les circuits de la *world music* depuis les années 1980-1990 (Marranci 2000 ; Suzanne 2009). Principalement associé à l'Algérie en dépit d'une production marocaine dans la région d'Oujda, le raï a été cité par plusieurs personnes du Maroc et de la Tunisie : « J'aime bien le raï. Ça c'est algérien. Tout le monde va pas te dire qu'il a pas écouté Cheb Khaled. » (Elyes, Maroc) ; « Même les Algériens, les amis algériens, ils disent qu'en Tunisie, vous écoutez plus Hasni que… les Algériens mêmes ! » (Haroun, Tunisie).

[…] Encore moins le Maroc. » (Naila, Tunisie). En ce sens, force est d'admettre que la plupart des personnes rencontrées disaient avoir écouté davantage de genres musicaux provenant de l'extérieur du Maghreb que des musiques issues d'un autre pays que le leur sur ce territoire pendant leurs années de vie là-bas.

4.1.2 Les musiques *au* Maghreb

Au bassin déjà foisonnant de musiques du Maghreb s'ajoutent de multiples influences extérieures qui circulent en Algérie, au Maroc et en Tunisie grâce à différents vecteurs, et qui supplantent parfois les musiques proprement maghrébines dans les écoutes des gens : « Moi, mes premières chansons… même au Maroc, j'écoutais pas la musique du Maroc. » (Elyes, Maroc). Tout d'abord, les musiques provenant d'Égypte et du Moyen-Orient sont incontournables dans les souvenirs d'une majorité de personnes. Une quarantaine de répondantes et répondants a effectivement parlé de musique égyptienne, voire précisément de la « diva du monde arabe » Oum Kalthoum. Véritable phénomène, cette dernière a marqué des générations dans chacun des trois pays[97]. Puis, la chanteuse Warda, née à Paris d'un père algérien et d'une mère libanaise, mais ayant fait la plupart de sa carrière en Égypte, tout comme le chanteur égyptien Abdel Halim Hafez, sont également ressortis du lot. C'est ensuite la variété libanaise, principalement incarnée par une autre icône du chant arabe, Fairuz[98], qui s'est démarquée. Dans tous ces cas, la radio était l'un des principaux canaux de diffusion cités :

> *Oum Kalthoum ou Fairuz, ou toute la musique arabe, elle arrivait par les radios. […] Le concert d'Oum Kalthoum était entendu par le monde entier. Les gens s'arrêtaient en voiture pour mettre la radio, pour écouter… le concert qui dure 45 minutes, 70 minutes. Juste une ou deux tounes.* (Yasser, Maroc)

La télévision a aussi joué un rôle important dans la socialisation à de telles musiques étant donné la diffusion de films au sein desquels apparaissaient souvent ces mêmes artistes : « Le Caire, on l'appelle Hollywood arabe. D'accord ? Donc il y avait une influence culturelle, tout ce qui est films, théâtre, musique et tout […] on était bercés par la musique égyptienne. » (Elyes, Maroc). Enfin,

[97] Oum Kalthoum est dite la plus grande voix du monde arabe. Née dans une famille paysanne en Égypte, avec un père imam qui psalmodiait le Coran, sa renommée tient à la puissance de sa voix, à son charisme et à ses chansons d'une grande richesse musicale et poétique. Née au début du XXe siècle (certaines sources indiquent 1898, d'autres 1904), son décès a donné lieu à des funérailles aux proportions gigantesques au Caire (voir entre autres le reportage Entrée libre 2018).

[98] Autre figure de proue de la chanson arabe, Fairuz est connue pour avoir modernisé le « folklore libanais » avec l'aide des frères Rahbani – dont l'un est son mari –, avant de travailler avec son propre fils. Son style musical intègre des influences du jazz, des musiques latines, du tango, ce qui lui vaut la critique comme l'admiration. Elle a aussi contribué, toujours avec les frères Rahbani, à la création d'un théâtre musical libanais.

hormis l'Égypte et le Liban, d'autres pays arabes ont également été mentionnés – comme l'Irak avec le chanteur Kadem Al-Saher et le oudiste Naseer Shamma –, mais les occurrences ont été bien moindres.

En poursuivant vers l'Est, par-delà les frontières du dit monde arabe, l'Inde est aussi apparu dans les référents musicaux de quelques personnes, essentiellement par l'entremise des films :

> *Chaque vendredi sur la télé algérienne, il passait un film indien. […] Chaque vendredi, je me rappelle, c'était après la prière du vendredi, mon père à l'époque, quand c'est fini et tout, on dînait et après, il y a le film Bollywood qui dure 3-4 heures avec toute la musique. [...] La chanson de* Janitou, *c'est une chanson indienne ; c'est une historie très triste d'un enfant handicapé, en tout cas, c'est une longue histoire, mais je crois qu'il n'y a pas un Algérien qui ne connaît pas cette chanson par cœur. C'est en indien !* (Nedjma, Algérie)

La palette d'influences orientales (terme ici entendu au sens de position géographique par rapport au Maghreb) s'est ainsi révélée très riche. Quant aux influences plutôt « occidentales », elles n'ont pas manqué de ressurgir non plus : chanson française, rock britannique et américain, chanson italienne, jazz, funk, pop américaine… les exemples ont été nombreux. Une panoplie de supports de la musique par lesquels chacune et chacun a accédé à ces répertoires a été évoquée, suivant l'évolution des dernières décennies en la matière : des 33 et 45 tours aux cassettes, en allant vers les disques compacts puis les formats numériques tels les Mp3. Bien que la radio figure parmi les médias cités, c'est surtout la télévision qui semble avoir permis à plusieurs d'accéder à ces musiques venues d'ailleurs, tout particulièrement depuis l'avènement de la parabole (Ghorbal 2003, s.p.) alors que se sont multipliées les chaînes françaises, italiennes, allemandes, polonaises, américaines, etc.

Un autre vecteur est à prendre en compte pour la circulation d'influences musicales du monde entier en Afrique du Nord. Il s'agit des festivals, de plus en plus nombreux ces dernières années (Gastaut 2016 ; Kessab 2009). Aux côtés de grosses organisations fréquemment citées telles que Mawazine à Rabat et Salé (Maroc) et le Festival de Carthage (Tunisie)[99], plusieurs évènements aux proportions plus modestes ont permis à des répondantes et répondants de voir et d'entendre des artistes de différents pays. À cela s'ajoutent quelques exemples isolés de concerts d'envergure auxquels des personnes disaient avoir assisté comme Dizzie Gillepsie

[99] Les sites Internet de chacun de ces festivals sont particulièrement révélateurs de l'ampleur et de la nature de ces manifestations : pour Mawazine, voir www.mawazine.ma ; pour Carthage, www.festivaldecarthage.tn

(jazz), Jimmy Cliff (reggae) et James Brown (funk) à Casablanca, Dalida (chanson) ou encore Michael Jackson (pop) à Tunis.

La liste d'écoutes musicales de chaque personne s'est donc souvent révélée cosmopolite dès le pays d'origine. Les avancées technologiques récentes ont eu un impact sur l'accès à des contenus de plus en plus variés certes, mais la socialisation à des musiques d'un peu partout dans le monde pendant les années vécues au Maghreb n'est pas l'apanage des personnes les plus jeunes pour autant. Des conjonctures sociohistoriques sont à la base de fluctuations des circulations et apports extérieurs dans chaque pays au fil des ans, soit des « effets de période » affectant alors les gens peu importe leur âge ou leur génération (Pronovost 2000, 152). Du côté de l'Algérie, le paysage musical a été maintes fois placé en regard de la situation politique du pays par les participantes et participants à l'enquête, qu'il s'agisse de rappeler la colonisation pour expliquer la présence particulièrement forte d'influences françaises, ou de parler de la guerre civile pour justifier des limites dans les possibilités d'écoutes, voire une absence de musique dans les années 1990 : « La décennie noire. Les années de terrorisme. Là, bien sûr, c'est fini. Y'avait plus de musique, y'avait plus rien. Y'avait la vie et la mort. » (Yacine, Algérie). Les assassinats des deux musiciens Cheb Hasni et Lounès Matoub à cette époque, alors qu'ils étaient au sommet de leur carrière, sont à ce compte particulièrement symboliques (Wilford 2015). Pour la Tunisie, plusieurs personnes ont mentionné le blocage de la plateforme YouTube pendant plusieurs années (Barhoumi 2012, 178 ; Lecomte 2011, par. 8), limitant ainsi leur accès à certains contenus musicaux : « Une fois qu'on est sortis de Tunisie, c'est devenu YouTube [le support d'écoute à la maison]. Parce que là-bas, on n'avait pas YouTube à l'époque. Parce que sous Ben Ali, y'avait pas YouTube. » (Dhikra, Tunisie). La question des musiques présentes au Maghreb implique ainsi de tenir compte d'une série de facteurs non seulement culturels, mais aussi sociaux, politiques et historiques.

4.1.3 Les musiques dans chaque parcours de vie

Ce contexte musical général n'est cependant qu'un terreau qui alimente les écoutes de chaque personne ; les témoignages recueillis lors de l'enquête montrent effectivement qu'une grande variété de profils s'en dégage. D'abord, le milieu social d'origine est un facteur qui a été plusieurs fois mentionné pour justifier certains types d'écoutes, qu'ils soient associés aux classes plus aisées ou, au contraire, aux milieux plus populaires :

Je viens d'un quartier populaire, tu vois ? Et c'est un quartier où la musique… y'a une sorte de musique qui était considérée comme trop populaire pour… les aristocrates et tout ça. Qui s'est libérée maintenant quand même, après des années. […] C'est une musique... traditionnelle tunisienne en fait, tu vois ? C'est le… avec la cornemuse-là. Le mezwed.* (Haroun, Tunisie)

Je viens pas d'un quartier huppé d'Alger, où est-ce que les gens… pouvaient écouter les Bee Gees, les Beatles, puis vous allez en rencontrer des gens qui vont vous raconter ça. Je veux dire, même dans les années '70, y'avait des gens qui étaient très cultivés, ils écoutaient… ils écoutaient de la musique de partout. (Mustafa, Algérie)

Moi, j'étais dans un milieu un petit peu upper*. Pas, pas… Tu comprends, je veux dire, je peux par exemple mettre – je suis avec ma mère, même avec mon père –, je peux mettre de la musique américaine, rap, jazz...* (Omar, Maroc)

La famille étant l'une des instances privilégiées de socialisation culturelle (Fleury 2006, 54), elle apparaît quasi invariablement à la base des premières écoutes et connaissances en matière de musique. Du moins, elle tient souvent lieu de facteur explicatif d'un intérêt, même profane, à ce sujet : « Depuis mon enfance, je suis né vraiment dans une famille qui aime la musique. » (Mohamed, Maroc). Puis, considérant toutes les spécificités musicales locales déjà discutées, la ville ou la région d'origine des parents, voire des grands-parents a également été invoquée pour justifier une familiarité avec certains répertoires. Parfois interreliée à la région d'origine de la famille, la question de l'ethnicité des parents a aussi servi d'argument pour appuyer des écoutes :

Mon père est Berbère. Tout le monde est un peu Berbère, c'est difficile de faire... Mais ma mère est considérée Arabe, elle est née à Alger. De parents arabes aussi […] Puis, du côté de mon père, c'est vraiment une famille qui était beaucoup plus dans la culture kabyle. […] Y'avait de la musique arabe, mais c'était beaucoup… y'avait Idir beaucoup. Mon père me chantait, les berceuses qu'il me chantait, c'était « Sendou », puis tu sais, des chansons d'Idir. (Aziz, Algérie)

J'adore aussi écouter la musique amazighe, ou bien berbère. Parce que c'est … ça appartient, comme on dit, ça appartient [à] mes gênes, ma mère est Amazighe, ou bien… Chellaha on dit. Chellaha. (Mohamed, Maroc)

Ce qu'écoutaient les parents est très souvent ce qu'ont écouté les répondantes et répondants pendant plusieurs années de leur vie au pays d'origine, tantôt de bon gré, mais parfois de manière plus ou moins forcée comme certaines personnes l'ont laissé entendre. Les sœurs et frères aînés ont également eu une influence importante sur les écoutes musicales dans bien des cas, que ce soit pour faire découvrir des répertoires du Maghreb – comme un grand frère transmettant son amour du chaâbi algérois* à son cadet ou faisant entendre à sa petite sœur les groupes marocains Nass El Ghiwane et Jil Jilala – ou pour initier à des genres musicaux provenant d'ailleurs dans le monde – tels le rap américain, le rock britannique, le reggae, le jazz, etc. Apparaît ensuite la famille élargie avec des tantes, des oncles, des cousines et cousins qui ont joué un rôle important dans la découverte de différentes musiques :

Comme j'étais chez mes grands-parents, je vivais aussi avec mes oncles, mes tantes, puis y'a quand même mes parents qui venaient. […] Dépendamment des générations, c'était pas les mêmes styles musicaux qui étaient... qui étaient appréciés. Donc du coup, j'ai commencé aussi, juste au sein de la même famille, [à avoir] une exposition à d'autres styles. Puis là, c'était plus étranger tu vois. […] Mes parents, eux, ç'a été plus la variété française. Donc t'sais genre Charles Aznavour, Brel, etc. […] Puis, du côté de ma tante, ç'a été plus… genre du rock américain ou british, genre Beatles, etc. Parce que bon, elle prenait… elle apprenait l'anglais, elle faisait une licence d'anglais, puis une des façons d'apprendre une langue, c'est aussi d'écouter la musique. (Idriss, Algérie)

Ce témoignage fait bien ressortir différentes socialisations à la musique possibles au sein d'une même famille, grâce aux parcours et profils de chaque membre. En d'autres mots, les diverses sociabilités familiales sont ici autant de vecteurs de socialisation musicale. Puis, la fin de la citation invite à considérer l'impact d'une autre instance de socialisation sur le rapport à la musique d'un individu, à savoir l'école. Le contexte scolaire a effectivement permis à plusieurs de s'ouvrir à de nouveaux répertoires musicaux, grâce au contact avec des personnes de divers horizons :

Au secondaire, c'est là où les gens ont des téléphones, ont des Mp3. C'est là où on passe beaucoup de temps avec les amis, moins que la famille. Donc, j'ai commencé à être influencé par le monde extérieur. Donc c'était, même si c'était au Maroc, dans la même ville, mais c'était des… différents environnements, différents parents, différents… entourages. J'ai commencé à découvrir les chansons qui étaient… qui étaient très belles, de merveilleux chanteurs, anciens et nouveaux. Et… petit à petit, j'ai garni mon répertoire international. (Othmane, Maroc)

C'était plus les Français qui amenaient ça, genre NOFX, Bad Religion, Blink 182, ce genre d'affaires. C'était plus des Français qui écoutaient ça. […] Parce que j'étais au secondaire ; au secondaire, j'étais à l'école française. Puis c'était tous les enfants… les enfants de profs, les enfants de diplomates. Les enfants d'expatriés en général, plus la bourgeoisie tunisienne. (Dhikra, Tunisie)

À l'influence de la famille s'ajoute alors l'influence de pairs, dite plus horizontale (Darmon 2006) et qui offre encore plus de possibilités d'exposition à des sources variées, étant donné la multitude d'« environnements » ou d'« entourages » des un.es et des autres comme le souligne le premier répondant. Une diversité des origines culturelles, géographiques, sociales des personnes en présence est en effet rendue possible par le milieu scolaire, ouvrant la voie à de nouvelles socialisations à la musique.

L'école est aussi synonyme de mobilité sociale dans les parcours de vie, ce qui peut notamment avoir un impact sur le rapport à la musique :

Mes parents, c'est juste le chaâbi. Je peux te dire que j'étais le seul qui a terminé ses études, alors le seul qui a commencé à entrer la musique… différentes musiques à la maison. Je peux te dire, même un jour, ma mère… Je me rappelle très bien cette journée-là, elle m'a acheté une cassette de Kadem El-Saher comme cadeau, durant ma journée d'anniversaire. Ma mère, elle pense pas comme ça, c'est pas sa culture, c'est pas sa façon… mais puisqu'elle m'a vu, que j'étais vraiment… intéressé [par] ce monsieur-là, elle m'a acheté cette cassette-là.* (Redouane, Maroc)

Ce témoignage sous-entend que les études auraient contribué à une forme d'ouverture sur le monde pour cet homme, sachant que le chaâbi est une musique populaire proprement marocaine, tandis que le chanteur qu'il cite est d'origine irakienne. L'école serait ainsi non seulement l'occasion d'un contact avec des pairs pouvant influencer les écoutes musicales, mais elle participerait également au développement d'une attitude personnelle de curiosité, propice à la découverte de nouvelles musiques.

En bref, si le Maghreb est riche de multiples traditions musicales qui se doublent d'influences internationales circulant via divers canaux, tous ses habitants et habitantes n'écoutent pas les mêmes musiques pour autant. À la disposition sociétale (Laur 2015, 11-12) de cette région du monde, c'est-à-dire à ce contexte socioculturel général qui présente une offre musicale somme toute foisonnante, se superposent ensuite des profils musicaux selon les parcours de vie individualisés.

Lamya, d'Oum Kalthoum à Chubby Checker, en passant par Nirvana

Née en 1983 à Mohammédia en banlieue de Casablanca où elle a vécu jusqu'à 18 ans, moment d'immigrer avec sa famille au Québec, Lamya a baigné dans une grande variété de musiques grâce aux influences de ses parents, de ses frères comme de ses ami.es. Dans la maison familiale, elle se souvient tout particulièrement de la musique arabe qu'écoutait sa mère ; Oum Kalthoum et Farid El Atrache étaient le genre d'artistes au son desquels elle se faisait réveiller avec ses deux frères, sa mère chantant et leur expliquant minutieusement les paroles des chansons. Elle-même plus ou moins friande de cette musique, Lamya en parle comme d'un phénomène générationnel propre à ses parents. Or, du côté de son père, c'est surtout de rock'n'roll, et plus particulièrement de danse *twist* dans les fêtes de famille du Nouvel An dont elle se remémore en fredonnant d'ailleurs Chubby Checker. Quant à ses frères, le plus vieux l'a familiarisée avec les Nirvana, Metallica et Bob Marley de ce monde, tandis que le plus jeune lui fait parfois écouter du dub, genre issu du reggae jamaïcain et impliquant des opérations de remixage. Les sources dites occidentales dans sa liste d'écoutes à l'adolescence étaient aussi le résultat de l'influence de ses ami.es, avec qui elle n'écoutait « pas du tout la musique arabe », mais plutôt des *boys bands* comme les Backstreet Boys, la chanteuse Céline Dion, les artistes Otis Redding, Ray Charles et autres. Lamya est d'ailleurs allée à l'école française, ce qui a été l'occasion de côtoyer des Marocain.es comme des Français.es qu'elle retrouvait ensuite à la plage ou dans les « booms » entre jeunes :

Dans les fameuses booms, les party qu'on faisait, jeunes, c'était ça, c'était vraiment de la musique… plus occidentale. Je sais pas si c'est en lien, je sais pas si tu sais, mais moi, j'ai été dans une école française en fait. Donc je sais pas, probablement que ç'a un lien. L'influence est là, donc j'ai fait toute ma scolarité depuis la maternelle en école française, fait que les profs étaient français… En cours, y'avait autant de Marocains que de Français.

Enfin, si des musiques issues du Maghreb marquent néanmoins ses intérêts, ce sont celles d'artistes « arabes, mais occidentalisés comme Cheb Mami, Khaled », ou encore « la musique des mariages marocains », une musique liée à un contexte d'écoute incontournable dans la vie de bien d'autres individus originaires de cette région du monde…

4.2 Contextes d'écoute de la musique au Maghreb

Une fois posée la question des musiques écoutées, il y a lieu de se demander dans quels contextes sont faites ces écoutes. Cette notion de contexte permet d'ailleurs d'articuler les deux dimensions de la socialisation musicale, s'agissant d'une part d'un cadre où se joue une socialisation *à* la musique, d'autre part d'un ensemble d'éléments par lesquels s'observe une mise en rapport au monde *par* cette musique.

4.2.1 Du privé au public, une mince frontière

Dans la continuité des constats relatifs à l'importance des sociabilités familiales en tant que vecteurs de socialisation à la musique, la famille constitue l'un des principaux contextes d'écoutes musicales cités pour les années de vie au Maghreb. Maison familiale, voiture où prennent place parents et enfants, vacances en famille à la plage, les variations sur ce thème ont été nombreuses : « On avait une tradition, c'est qu'à chaque été, avec mes parents, on faisait du camping sur des plages sauvages pendant un mois. Bien sûr, il y avait de la musique… Donc la musique, elle a toujours fait partie plus ou moins de toutes mes activités sociales. » (Rachid, Algérie). Dans cet extrait d'entretien, « familial » et « social » semblent ni plus ni moins s'équivaloir, suggérant un continuum entre l'intime et le collectif, voire une conception différente de l'articulation entre les sphères privée et publique (Buisson-Fenet 1997 ; Ferrié 1995). En ce sens, l'idée de famille se limite rarement à la seule famille nucléaire (HCP 2011, 66), les témoignages passant bien vite de contextes d'écoute avec l'entourage immédiat (parents et

enfants) à des contextes impliquant un grand nombre de proches, voire de personnes plus ou moins proches :

> *Mais Alger, c'est tout le monde qui connaît tout le monde. Donc si tu as, genre, une petite place au fond de la salle, ou au fond d'une… d'une terrasse – parce que généralement les fêtes chez nous, c'est dans des terrasses de la maison où tout le monde se regroupe et tout. Puis l'accès est, on peut dire, ouvert à tout le monde qui peut rentrer.* (Lotfi, Algérie)

> *Y'avait déjà du social dans la maison. La maison, on n'a pas la même notion de l'intimité et de l'espace privé. […] Chez nous, devant la devanture de la maison, plusieurs gens pouvaient se regrouper et, pas nécessairement dans l'intimité-là donc. C'était ça, soit… le rapport au dehors, à l'espace de dehors, les gens pouvaient se regrouper, celui-là avait une guitare, il chantait, puis les femmes l'accompagnaient.* (Mustafa, Algérie)

Les frontières de l'espace familial sont apparues plutôt élastiques dans bien des témoignages recueillis, englobant souvent diverses circonstances dites sociales, ou collectives. À l'interface du privé et du public, le contexte familial est le théâtre d'une multitude de célébrations, des étapes du cycle de vie qui sont chacune des occasions privilégiées pour la musique : fête prénatale, fête de naissance, circoncision, fiançailles, décès[100]… Comme l'expliquait le producteur marocain Brahim El Mazned lors de la parution d'une anthologie sur la musique aïta qu'il a dirigée :

> *In Morocco, music is a living tradition. […] We use music from the moment we are born until we die. We organize ceremonies when our first teeth appear, the first hair grows or when we ask for rain. Everything is an occasion to celebrate something. In the Middle East and in Europe music is always played indoors, in Morocco it all happens outdoors. Everybody participates, from kids to old people. Music is the rhythm of life, the life of the community.* (El Mazned cité par Rijven 2018, 32)

La musique s'infiltre ainsi dans toutes sortes de circonstances de la vie quotidienne, chaque opportunité de célébrer étant saisie, et chaque célébration étant accompagnée de musique. Parmi les nombreux moments de réjouissance cités par les répondantes et répondants, les mariages ont assurément été l'exemple par excellence tout au long de cette enquête.

4.2.2 L'omniprésence des mariages

Cités spontanément par 41 des 45 participantes et participants à l'enquête comme étant parmi les contextes sociaux les plus marqués par la musique en Afrique du Nord, les mariages étaient omniprésents dans les souvenirs des gens peu importe leur âge, leur position sociale ou leur pays d'origine. De fait, même des personnes ayant émigré à l'âge de neuf ou dix ans se sont remémorées des mariages dans leur enfance, cette « institution » étant partie intégrante du

[100] Les rites relatifs à la fin de la vie ont été moins souvent mentionnés, ce que je crois possible d'imputer au fait que la plupart des décès de membres de l'entourage surviennent à une étape du cycle de vie plus tardive, lors de laquelle bien des personnes rencontrées avaient déjà émigré.

quotidien au Maghreb : « Il semble également que les gens ne considèrent pas la fête du mariage comme une opposition à la vie quotidienne, mais plutôt comme un élément intégré à celle-ci. Les mariages font partie de la vie saisonnière des gens, du cycle de vie des familles. »[101] (Schade-Poulsen 1999, 156). Ainsi, le mariage ne concerne pas seulement des individus, mais bien des familles entières. Appuyant d'ailleurs l'idée d'une forme de quotidienneté du mariage dans ces pays, une enquête sur les pratiques culturelles au Maroc, dont les résultats ont été publiés en 2017, considère les mariages telle une « sortie culturelle » au même titre que la participation à des spectacles de danse, de théâtre ou autres. Les résultats indiquent en outre que les mariages ont été fréquentés plus de dix fois au cours des douze mois précédant l'enquête par 16% des répondantes et répondants (Essaadani *et al.* 2017, 25). Tel que l'a affirmé un homme originaire de la Tunisie avec qui je me suis entretenue : « Les mariages, c'est ça les festivals en fait ! » (Haroun, Tunisie).

Sur le plan musical, les mariages s'affirment tout d'abord comme des moments de socialisation à des références largement partagées :

> *Même au Maroc, j'écoutais pas la musique du Maroc […] À part… à part le chaâbi*, je sais pas si tu connais ? C'est-à-dire populaire. Ça, spécialement pendant les mariages.* (Elyes, Maroc)

> *Je viens d'un quartier populaire, donc l'été, oublie ça. Tout… toutes les soirées, y'a pas de limite d'heure en plus. Donc, c'est quatre heures du matin, tu dors pas. T'as quatre mariages qui arrivent… sur le toit. T'as quatre mariages avec des musiques, quasiment les mêmes.* (Haroun, Tunisie)

Plusieurs personnes ont littéralement parlé de « musique de mariage » comme s'il s'agissait d'un genre à part entière et certains répertoires sont sans cesse réapparus dans les anecdotes des un.es et des autres : le chaâbi* au Maroc – « La plupart des fêtes de mariage des Marocains, ils font le chaâbi. C'est obli-ga-toire. » (Saliha, Maroc) –, le raï* en Algérie – « C'est sûr qu'il y avait aussi tous les mariages, je baignais aussi dans le raï. » (Aziz, Algérie) –, ou encore la musique orientale dans les trois pays. En cela, il existerait ce que la musicologue Alyson Jones nomme une sorte de « canon des chansons de mariage »[102] (2010, 247).

Aux côtés de ces musiques typiques s'affichent également des « musiciennes et musiciens de mariage », soit des artistes qui enchaînent ce type de célébration et dont le passage peut marquer des familles pour des générations :

[101] Traduction personnelle de « It also seemed like people did not consider the wedding party to be opposed to daily life, but rather an integrated element of it. Weddings were part of the seasonal lives of people, of the life cycle of families. » (Schade-Poulsen 1999, 156).
[102] Traduction personnelle de « canon of wedding songs » (Jones 2010, 247).

Mon grand-père, par exemple, c'était beaucoup Hadj el Mrizek. Donc, ça c'est musique chaâbi algéroise des années '20, '30, puis c'était quelqu'un qui avait participé à son mariage. Parce qu'à une époque, bon, les grands musiciens puis chanteurs chaâbi, ils faisaient aussi beaucoup de mariages […] C'est quelqu'un qui était venu à leur mariage, puis ç'avait gardé une importance particulière à leurs yeux*. (Idriss, Algérie)

Cela dit, toutes les familles ne s'offrent pas forcément un orchestre[103], les DJs étant aussi une option pour l'animation de mariages. Ou encore, musiciennes, musiciens et DJs se relaient parfois au cours d'une même fête, sachant qu'il y a toujours des changements de répertoires musicaux en cours de célébration : « Au Maroc, quand c'est le temps de donner la bouffe au mariage, on va mettre la chanson andalouse*. » (Osmane, Maroc). À ce propos, les cas de figure sont trop nombreux pour être déclinés, chaque région ayant ses traditions nuptiales et chaque famille appliquant celles-ci selon ses moyens, ses envies, etc. Dans certains cas, des personnes ont relaté des mariages s'échelonnant sur plusieurs jours, et dont chacune des journées était caractérisée par des traditions musicales différentes. Dans d'autres cas, l'alternance de musiques s'effectuait au cours d'une même soirée, notamment dans des mariages marocains et algériens où la mariée avait défilé avec plusieurs robes (jusqu'à sept) qui représentaient autant de régions du pays et étaient accompagnées des musiques correspondant à ces régions. En cela, de multiples traditions relatives au mariage se côtoient en Afrique du Nord, invitant à parler de cette institution sociale au pluriel.

Amal & Suleiman : un mariage algéro-oranais ou orano-algérois ?

Amal et Suleiman sont originaires d'Algérie et se sont rencontrés par ami interposé lors d'un singulier concours de circonstances, car non seulement leur région d'origine n'est-elle pas la même, mais leur immigration au Québec ne s'est en outre pas du tout produite au même moment.

Suleiman, né en 1990 dans la capitale qu'est Alger, a immigré une première fois à 10 ans, alors que son père a obtenu un emploi à Ottawa. Cinq ans plus tard, il rentrait en Algérie, puis revenait au Canada à l'âge de 17 ans pour ses études universitaires. Bien qu'il soit installé au Canada

[103] Pour les orchestres féminins issus de conservatoires en Tunisie, ce sont surtout des familles de classes moyenne et supérieure qui les embauchent, notamment parce qu'elles ont les moyens d'organiser leurs fêtes dans des lieux intérieurs et plus privés, contrairement aux familles de statut socioéconomique plus bas qui font souvent leurs fêtes de mariage sur le toit des maisons, un espace nécessairement moins clos (Jones 2010, 243-244). La présence d'un orchestre serait aussi une question de capital culturel : pour les orchestres de chaâbi algérois* par exemple, des artistes iraient jusqu'à refuser de se produire malgré des conditions monétaires intéressantes quand ils jugent que les personnes qui les embauchent et le public qui assistera à la prestation ne sont pas assez « mélomanes » (Adel 2010, 91). Il y a ainsi des enjeux de distinction sous-jacents à la présence de musiciennes et musiciens dans un mariage.

depuis ce temps, il n'a jamais cessé de faire des allers-retours entre l'Amérique et l'Afrique du Nord, d'abord pour les vacances puis désormais pour son travail dans le domaine du management. C'est d'ailleurs pendant l'un de ses retours en 2009 qu'il a eu son premier contact avec Amal, par l'entremise d'un ami vivant comme elle à Oran. Cette relation s'est d'abord développée à distance, Amal restant en Algérie et effectuant également une année d'études spécialisées en dentisterie en France dans l'intervalle. Puis, leur mariage s'est déroulé dans leur pays d'origine en 2017, suite à quoi Amal a entamé ses propres démarches d'immigration au Québec.

Thématique récurrente lors de leur entretien, le mariage – en tant que tradition importante en Algérie, mais aussi en tant qu'expérience vécue – a été le prétexte à bien des comparaisons régionales. « C'est deux cultures complètement différentes » expliquait Amal pour décrire leurs villes respectives. D'une part, Alger, marquée par la présence française et décrite comme étant davantage conservatrice, accueille plus souvent des mariages non-mixtes, qui sont célébrés en après-midi avec les hommes qui écoutent du chaâbi algérois* d'un côté, les femmes qui dansent sur des musiques orientale, chaoui*, kabyle… de l'autre. D'autre part, Oran, entre autres colonisée par l'Espagne et surnommée « El-Bahia » (qu'Amal traduit par « la joyeuse »), est un lieu de grandes fêtes mixtes qui durent une partie de la nuit et où résonne invariablement du raï*.

Leur propre mariage, modeste en nombre de convives, en durée, et ayant eu cours en plein après-midi à Oran, n'était ainsi « pas le mariage conventionnel ». Son organisation rapide et les moyens financiers investis, que le couple a voulu garder raisonnables, contribuent à cette singularité, les mariages en Algérie prenant souvent « des proportions […] vraiment disproportionnées » aux dires de Suleiman, avec des personnes qui s'endettent et mettent une année entière à tout organiser. Décrivant la célébration, Amal affirme que « personne [n'a] rien compris au mariage, parce qu'il était un peu… enfin beaucoup… très personnalisé ! ». Ne sachant s'il faut en parler comme d'un mariage algéro-oranais ou orano-algérois, Suleiman confirme néanmoins que « les gens étaient contents à la fin. C'était l'essentiel. »

L'idée de socialisation à la musique dans les mariages passe aussi par l'apprentissage de comportements liés à différents répertoires, par exemple les manières de danser ces derniers : « Je danse le chaoui*. J'ai appris encore une fois quand on était très jeune, parce que t'sais, quand tu vas dans des mariages, ils vont changer souvent de style de musique. Fait que… tu vois, dès que t'es jeune, tu vois les pas de danse kabyle, chaoui... » (Nour, Algérie). Pour un

grand nombre de répondantes et répondants, les mariages ont véritablement été leur « école » de la danse, cette dernière étant sans conteste partie intégrante de telles célébrations où elle transcende d'ailleurs les frontières d'âge, de genre, de milieu d'origine, etc.

Une autre façon dont se traduit la socialisation à la musique est la connaissance des paroles de chansons : « Tu vas aller au mariage, tu vas entendre la musique, tu vas danser […] Surtout quand, un mariage de proche, un cousin ou une cousine ; là, la musique s'arrête pas. Puis tout le monde chante. Même s'ils sont pas des bons chanteurs, mais ils connaissent les paroles puis ils chantent. » (Meryem, Tunisie). En fait, les mariages sont autant des occasions de se socialiser à la musique, c'est-à-dire de se familiariser avec des répertoires, leurs codes et conventions propres, que des opportunités de prouver une maîtrise déjà acquise :

> *On pouvait constater : est-ce que la personne était au courant des dernières musiques ou pas. Donc nous, ce qu'on faisait – parce qu'on n'écoutait pas du raï* –, avant d'aller dans les mariages, on essayait d'emprunter des cassettes, parce que c'était ça à l'époque… D'emprunter des CDs, à l'époque où c'est arrivé, pour pouvoir se mettre au courant.* (Fatiha, Algérie)

Ce témoignage est d'autant plus intéressant qu'il introduit la notion de socialisation *par* la musique. En effet, la musique a aussi le pouvoir de révéler un certain rapport au monde, agissant dans cet exemple-ci comme un baromètre de l'adéquation aux standards musicaux de la majorité, un outil pour démontrer une certaine conformité à des normes collectives. Certes, les mariages sont le théâtre d'une socialisation à la musique, mais ils agissent plus largement sur la socialisation à des traditions, des normes et des valeurs sociétales.

Or, il semblerait aussi que les fêtes nuptiales possèdent certaines normes et valeurs propres, car ce fameux raï* que « tout le monde connaît » et qu'il « faut » minimalement maîtriser pour se fondre dans la masse selon le précédent témoignage est pourtant dévalué dans d'autres circonstances de la vie quotidienne :

> *Ah les mariages ! C'est bizarre les mariages ; à Oran par exemple, c'est un type de musique, le raï… le raï c'est connu, et c'est quand même des chansons qui sont assez tabou on va dire dans la société. Mais tout le monde dansait sur ces musiques-là, sur ces chansons-là dans les mariages. Même si on savait ce qui se disait, tout le monde s'en foutait dans les mariages. […] Mais les écouter devant nos parents, je ne sais pas quoi. On faisait moins ça.* (Nedjma, Algérie)

Ce dont parle cette femme renvoie à l'idée de « pratique de l'écoute contextuelle et différenciée »[104] dont discute l'anthropologue Marc Schade-Poulsen dans son étude entourant le raï en Algérie dans les années 1990 (1999, 144), soit le fait que la légitimité d'écouter ce répertoire

[104] Traduction personnelle de « contextual and differentiated practice of listening » (Schade-Poulsen 1999, 144).

musical varie selon les circonstances, notamment en fonction des hiérarchies et rapports entre membres d'une même famille[105]. Ainsi, il n'est par exemple pas respectueux d'écouter du raï devant certains proches à la maison, mais cet interdit tombe en contexte de mariage où se trouvent pourtant réunies ces mêmes personnes – le mariage étant « l'endroit où il est universellement acceptable d'écouter du raï en public »[106] (DeAngelis 2003, 288). En outre, Schade-Poulsen note que les arguments pour justifier cette différenciation des pratiques d'écoute sont souvent très minces, démontrant une forme d'acceptation tacite, ou d'absence de remise en question de ces manières de faire (1999, 145). Cela étant dit, le raï joué dans les mariages appartiendrait à une certaine catégorie de ce genre musical, appelée « raï propre » par opposition aux chansons qui décrivent des comportements jugés impurs et sont associées à l'univers des cabarets (*Ibid.*, 153-158). Comme l'expliquait un répondant originaire d'Alger par rapport à la musique entendue dans les mariages en général : « C'est des chansons, comment dire… correctes, [que] tout le monde peut écouter. C'est des paroles… normales, que toute la famille peut écouter, puis tout le monde peut danser et tout. » (Lotfi, Algérie). Dès lors, si le mariage apparaît tel un espace liminal autorisant le dépassement de certaines normes quotidiennes d'écoute de la musique, il n'en demeure pas moins balisé d'autres façons.

En somme, la musique est un élément indissociable des fêtes de mariage, tandis que ces fêtes sont des circonstances indissociables du quotidien dans les pays du Maghreb. Les mariages s'y affirment ni plus ni moins comme la « sortie » par excellence – « les mariages, c'est vraiment un évènement culturel ! » (Rachid, Algérie) –, amenant les gens à développer des modalités de rapport à la musique qui semblent parfois moins compatibles avec d'autres contextes musicaux, incluant les concerts.

4.2.3 La place occasionnelle du concert

Par contraste avec les mariages, les concerts ont été beaucoup moins régulièrement fréquentés par la plupart des répondantes et répondants lors des années vécues au Maghreb. Des raisons d'abord pratico-pratiques ont été invoquées à ce sujet. D'une part, la question de l'offre a été plusieurs fois soulevée, car bien qu'il existe de plus en plus de festivals dans ces pays, les

[105] Le même phénomène m'a par exemple été raconté en ce qui a trait aux chansons d'amour dans certaines familles : « Y'a des chansons d'amour par exemple qu'on n'écoute pas ensemble avec mon papa. […] Je sais pas pourquoi, mais c'était comme un tabou. On chante pas, on n'écoute pas les chansons […] Par exemple, je me rappelle plus pour mon grand-père – papa il est un petit peu plus ouvert –, mais mon grand-père, non. On l'entend rentrer, on baisse la musique. » (Lehna, Algérie).
[106] Traduction personnelle de « the one universally acceptable place to listen to Rai publicly » (DeAngelis 2003, 288).

opportunités de concert resteraient tout de même plus limitées qu'à d'autres endroits dans le monde :

> *L'année où je suis venu [à Montréal], c'était l'année, je me rappelle, c'était Stevie Wonder. C'était l'année où, écoute… T'es à Alger, tu rêves même pas de les voir comme ça, puis hop ! Tu viens, tu dis : « Ok, il est juste à côté. » Stevie Wonder tu vois. Moi, quand j'étais petit, j'écoutais Stevie Wonder.* (Lotfi, Algérie)

> *Quand je suis partie en France, au début, Sabri n'est pas venu avec moi. Il est venu me voir en vacances. Donc la première fois qu'il est venu me voir, on est allés à Paris pour voir un show. On est allés voir* Parkway Drive*. Puis… c'était vraiment cool. On était vraiment super heureux, c'était comme : « Wow, génial ! Le rêve, on voit de vrais* bands *! » Parce qu'en Tunisie, tu vois jamais les vrais* bands*, personne vient là, enfin…* (Dhikra, Tunisie)

Ces affirmations sont certes à mettre en perspective des artistes et genres musicaux nommés – du funk ou soul pour Stevie Wonder, du metal pour Parkway Drive –, car l'état de l'offre est bien différente en Algérie, au Maroc et en Tunisie lorsqu'il est question de musiques propres à ces pays comme l'arabo-andalou*, le chaâbi* (marocain et algérien), etc. Or, le fait est que ces musiques d'Afrique du Nord sont plus souvent associées à des contextes d'écoute qui ne sont justement pas des « concerts » codifiés à la manière nord-américaine ou européenne[107].

D'autre part, l'enjeu de la sécurité au sein de foules dans des spectacles a été abordé, et ce, par beaucoup de femmes, mais aussi par des hommes :

> *Les concerts chez nous, y'en n'avait pas beaucoup à l'époque. Y'a eu un festival plus tard, Mawazine, mais ça c'est vraiment beaucoup plus tard. Puis, de toute façon, mes parents, ils étaient pas très pour les concerts parce que c'est comme des lieux… c'est pas la même notion chez nous les concerts, c'est vraiment… tout le monde y va, puis c'est un peu, des fois c'est un peu dangereux. D'être en foule, parce que tu peux te faire voler quelque chose, ou marcher dessus…* (Quentin, Maroc)

Ce sont bien davantage des considérations liées au format qu'au contenu des concerts qui ont servi à expliquer la faible propension à assister à ces derniers. Loin de ne pas participer à des évènements musicaux, ce sont tout simplement d'autres circonstances qui sont apparues au cœur des habitudes musicales des individus dans leur pays d'origine :

> *J'étais petit, j'ai assisté à des fêtes de mariage de... Amar Ezzahi, Boudjemaa El Ankis, de… aussi Abdelkader Chaou, parce que c'est un voisin. C'était un voisin, donc il habitait à côté de chez nous. Donc moi, j'étais petit, puis mes frères, mes grands frères et tout, quand ils sort[aient], il[s] entend[ent] que voilà, y'a un tel maître de chaâbi* qui va chanter dans tel, tel quartier. Là, ils essaient de s'inviter, puis c'était comme ça.* (Lotfi, Algérie)

[107] La musique arabo-andalouse* a souvent été associée à des soirées, sinon à des après-midis organisés dans de grandes maisons ou dans des cours extérieures privées ; le chaâbi algérois* s'entend souvent sur des terrasses de maison ; le chaâbi marocain* est joué dans des fêtes de toutes sortes, etc.

Pour plusieurs hommes originaires d'Alger et des environs, la description de leur fréquentation estivale des mariages, où ils allaient entendre leurs chanteurs et musiciens préférés, n'était pas sans donner l'impression d'une tournée de concerts. Ainsi, c'est dans la socialisation à la musique en termes de contextes auxquels cette dernière est habituellement intégrée que résident les explications les plus convaincantes d'une faible inclination à assister à des concerts. Tel que la section sur les mariages a permis d'en rendre compte, la musique s'infiltre dans des circonstances collectives considérées comme partie intégrante du quotidien ; elle est ainsi elle-même partie intégrante de la vie des gens. D'aucuns pourraient émettre des réserves quant à la spécificité de cette « omniprésence » qu'a la musique dans la vie au Maghreb par rapport à des sociétés dites occidentales, partant de sources comme l'ouvrage phare en sociologie de la musique *Music in Everyday Life* de Tia DeNora (2004). Or, cette autrice admet que l'unité d'analyse de son étude est essentiellement l'individu et le petit groupe social (*Ibid.*, 129). Les témoignages recueillis au cours de la présente enquête suggèrent pour leur part que l'omniprésence de la musique s'applique tant aux circonstances individuelles qu'à celles de grands groupes sociaux comme la famille élargie, le voisinage, voire le village dans certaines régions du Maghreb.

Le concert, par son format qui dissocie souvent l'écoute d'une participation plus active à la musique, mais aussi par la conception évènementielle qui en est à la base, présente ainsi une forme de dissonance avec la socialisation musicale de plusieurs individus :

> *Écouter de la musique dans un concert… Ouais, si je suis entraîné parce que : « Ah, c'est intéressant, on y va ! » Sinon, je vais pas chercher. Peut-être qu'un jour, suffit que je sois copain avec quelqu'un, que je recommence à refaire ça, mais c'est pas quelque chose qui m'a… C'est des lieux qui m'ont déçu. […] C'est un moment où on vient faire la fête, puis y'a plus ce lien avec et le chant, et la musique. Ils sont rares ces moments-là. Parce que j'aime tellement cette participation, ce rapport, que c'est rare de le trouver.* (Yasser, Maroc)

Il y aurait ainsi un écart entre la manière de concevoir l'expérience de la musique et le rapport imposé par le format du concert. Ce ne sont donc pas tant les écoutes musicales, dans l'ensemble assez variées, voire cosmopolites chez plusieurs répondantes et répondants, que les contextes de ces écoutes et le rapport à la musique qu'ils construisent qui se révèlent importants à considérer pour saisir la spécificité de la socialisation musicale de personnes nées au Maghreb. En effet, à travers ces contextes d'écoute se forgent une manière de vivre la musique, des usages et des significations qui sous-tendent ensuite, de façon plus générale et transversale, la façon dont ces personnes appréhendent la musique dans leur vie.

4.3 Codes et conventions de la musique au Maghreb

La musique induit différentes manières d'être et d'agir, qui varient selon le genre musical et l'environnement socioculturel. Ce sont autant de codes et de conventions plus ou moins implicites qui se développent et s'apprennent à leur tour dans le cadre de ce processus qu'est la socialisation à la musique.

4.3.1 Imbrication des modalités de rapport à la musique

Les principaux contextes d'écoute en Afrique du Nord ont révélé que la musique se vit beaucoup en collectivité, tout comme elle se rapproche davantage du champ de la pratique musicale que l'anthropologue Thomas Turino nomme « performance participative », soit une musique qui appelle une contribution active – à divers égards et degrés – de chaque personne en présence (2008, 28-51). Dans une étude qui est certainement à mettre en perspective de l'époque où elle fut menée et de la tradition amazighe propre au Haut Atlas au Maroc sur laquelle elle porte, l'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob n'en affirme pas moins cette idée assez révélatrice :

> *Music is collective and has an active rule in all relationships among individuals inside the group, as well as in inter-group relations. Music belongs to everyone and everyone is a musician.* (Lortat-Jacob 1981, 88).

Les mariages illustrent relativement bien cette approche, alors que la participation de chaque convive passe souvent tant par l'écoute que par la danse, le chant, etc. Cette manière d'expérimenter la musique n'est par ailleurs pas exclusive aux fêtes : « Au festival de Carthage, on va au théâtre, mais c'est différent. Parce que les gens, ils chantent avec [le chanteur]... tu sens que les gens, ça vient de soi. Tu vois les gens, ils sont heureux ; ils chantent, ils dansent. » (Meryem, Tunisie). Bref, même en contexte de concert, la position de public implique plusieurs formes d'expressions verbales et corporelles pour manifester son plaisir face à la musique. Du chant en chœur aux youyous[108], en passant par la danse, les frappements de main, les réactions parfois provoquées par le *tarab*[109] telles les exclamations et la transe, les « modalité[s] gestuelle et affective » de l'écoute (Pedler 1988, 50) sont multiples et variables selon le contexte et le type de musique.

[108] Longs cris aigus et modulés, poussés surtout par les femmes au Maghreb et qui expriment généralement la joie.
[109] Sorte de ravissement ou d'extase que produit la musique, le *tarab* est davantage associé à la musique orientale (Racy 2003, 229).

Ce rapport très actif et multidimensionnel à la musique implique aussi pour plusieurs personnes le jeu instrumental, dans une approche par ailleurs assez libre, ou autodidacte :

> *Mon père écoutait beaucoup de musique chaâbi*, puis andalouse* aussi, malouf* particulièrement. Surtout le malouf de Constantine, parce que nous on est proche ; y'a plusieurs traditions en Algérie. Constantine, c'est un pôle qui incarne la tradition malouf. Et c'est ça, mon père en jouait, puis il a jamais pris de cours*. (Rachid, Algérie)

> *Je joue de la percussion sur le mezwed* en fait. Mais je l'ai appris dans le quartier, c'est parce que tous les jeunes ont joué ça. C'est comme la musique qu'on entendait, donc on apprenait à jouer, sans… j'ai jamais pris de cours, rien du tout.* (Haroun, Tunisie)

> *Assez vite, j'ai commencé à faire de la percussion. Une chose que l'on fait naturellement dans une soirée, parce que tout le monde tape des mains, les femmes tapent des pieds sur les tables, les hommes aussi. Danser, c'est faire de la musique aussi… donc c'est une chose qui faisait partie de… de cette ambiance. Donc j'ai commencé à jouer avec des groupes, des copains*. (Yasser, Maroc)

Dans bien des cas, une formation musicale officielle n'est pas apparue comme un critère pour légitimer la pratique d'un instrument. Il n'en existe pas moins des musiciennes et musiciens spécialement formés, qui gagnent leur vie de la sorte tant au Maroc, en Algérie qu'en Tunisie, mais les questions de statut de l'artiste et de frontières entre catégories « amateur » et « professionnel » sont vastes et complexes, ne permettant pas d'appliquer les grilles d'analyse principalement issues des recherches en contextes européens et nord-américains (Lortat-Jacob 1981 ; Mbarek Rais 2018, 32-33).

Toujours est-il que la notion d'informalité, tout comme celle de spontanéité décrivent bien le rapport général qu'entretiennent la plupart des individus que j'ai rencontrés avec la musique :

> *Si tu étais en Tunisie, tu t'en vas dans un café comme ça, puis tu vas écouter une chanson que t'aimes, tu vas commencer à chanter. Personne ne va te parler parce que ça fait partie de... Ici, si tu vas chanter… puis à haute voix, c'est pas… C'est comme, on vit avec [la musique], tu comprends ? On n'a pas vraiment une place spécifique : « Ah, aujourd'hui, je vais chanter. » Y'a une… une certaine catégorie de Tunisiens qui vont vraiment choisir : on va faire… on va aller à la chorale, ou [à] ce club, je sais pas quoi. Mais pour les autres, vraiment, on vit avec [la musique]. C'est comme, c'est naturel.* (Imane, Tunisie)

Ce caractère à la fois informel et spontané de la musique apparaît possible grâce à cette omniprésence du musical dans la vie quotidienne. Bien que cette citation renvoie davantage à la pratique – au chant en l'occurrence –, elle aide à réfléchir au rapport au concert comme tel, à mieux comprendre la forme d'incongruité que peut recouvrir la dimension très évènementielle d'une telle circonstance.

L'imbrication de plusieurs modalités de rapport à la musique s'incarne aussi dans des éléments extra-musicaux qui sont intrinsèquement liés à certains répertoires et, dès lors,

incontournables dans maints contextes. Par exemple, beaucoup de liens ont été faits pendant les entretiens entre musique et nourriture, surtout pour la musique andalouse* entendue lors des repas de fêtes, ainsi qu'au moment de la rupture du jeûne quotidien pendant le ramadan. À ce compte, non seulement la musique suscite-t-elle la faim selon des répondantes et répondants[110], mais le fait de manger participe à son tour du plaisir d'écouter de la musique. Puis, un autre paramètre extra-musical important, non étranger à cette approche collective de la musique, doit être pris en compte : les sociabilités, qui d'une part sont prétextes à des occasions musicales, d'autre part sont alimentées par la musique. Dans les témoignages décrivant divers rassemblements musicaux au pays d'origine, tout comme dans plusieurs séances d'observation que j'ai réalisées dans des contextes marqués par une forte présence maghrébine – souper-spectacle de musique issawa*, soirées arabo-andalouses* marocaines et algériennes, concert de malouf* tunisien, concert de chanson kabyle*, etc. –, les discussions et interactions entre personnes dans l'auditoire apparaissaient effectivement monnaie courante, « accompagnant » la musique bien plus qu'elles n'y constituaient un obstacle.

C'est en bref une relation souvent multifacette à la musique qui se dessine dans les pratiques en Afrique du Nord, où les modalités de participation telles qu'écouter, jouer, chanter, danser – éventuellement manger et socialiser avec autrui – se combinent et interagissent diversement : « [les] expériences dont je te parlais de mon enfance, du rapport au chant, du rapport à la participation ; danser, c'est faire [de] la musique, écouter, c'est y participer… » (Yasser, Maroc). Cela étant dit, si la manière dont se vivent et s'articulent ces différentes modalités de rapport à la musique traduit une certaine spontanéité, il ne s'agit pas pour autant d'une absence de codes et de conventions.

4.3.2 Des codes et conventions de circonstance

L'étude des codes et conventions liés aux différentes musiques en Afrique du Nord est en soi un projet très vaste et ambitieux, qui dépasse largement les intentions de cette thèse. Il ne s'agit donc que d'évoquer diverses nuances observées ou entendues lors de l'enquête, afin de montrer qu'il existe des manières de faire et d'agir privilégiées en fonction des musiques, mais surtout que

[110] « Avant l'iftar, avant le cassage du jeûne, on va mettre cette musique-là. Parce que c'est traditionnel, c'est relax, ça t'amène vers… ça t'ouvre l'appétit […] Va comprendre pourquoi… mais ça ouvre l'appétit. » (Osmane, Maroc)

les codes et conventions ne constituent pas un bloc monolithique, ne sont pas pareillement applicables en toutes circonstances musicales.

D'une part, chaque occasion ou évènement commande son genre de musique, selon les caractéristiques et fonctions attribuées à ce dernier :

> *Généralement dans une fête, on a envie de danser, donc c'est plus des… des chansons qui sont plus vives que le chant andalou*. J'adore le chant andalou, c'est juste que... c'est hors thème ! [rigole]* (Othmane, Maroc)

> *Le chaâbi*, c'est plus dans les fêtes de mariage, c'est dans les fêtes entre familles […] Le melhoun* et tarab andalousi, et le… la musique andalouse*, c'est plus dans les fêtes religieuses. C'est plus dans… quand on essaie, dans le ramadan, et quand on veut couper le ramadan, quand il y a une présentation marocaine, c'est indispensable de faire la musique andalouse. Et aussi quand… quand les invités, ils viennent chez nous, quand ils veulent rentrer […] Pour accueillir des invités, c'est la musique andalouse.* (Aziza, Maroc)

Les répertoires variant d'un pays et d'une région à l'autre, le contenu de ces citations varierait assurément selon l'origine de la personne qui parle, mais le principe d'association demeure néanmoins le même : toute musique n'est pas appropriée à toute situation. Plus encore, un même évènement se divise parfois en plusieurs moments musicaux distincts, ce dont les mariages constituent la parfaite illustration en enchaînant des répertoires selon les étapes de la cérémonie, le tout souvent accompagné de divers protocoles :

> *[Décrivant son propre mariage] Moi, je me suis changée sept fois […] Puis à chaque style de robe, ils vont mettre le style de musique […] J'ai tenu absolument à mettre une tenue algéroise, le karakou. J'ai toujours trouvé ça beau, puis depuis que je suis jeune, je me dis : « Oh my God, si je me marie, j'aimerais ça le mettre. » Mon chum, y'est pas… y'est pas Algérois, il est d'Oran. [Ça] fait que ma belle-mère, elle m'a offert une tenue traditionnelle oranaise pour représenter sa région. J'ai mis aussi des caftans marocains.* (Nour, Algérie)

> *[Parlant d'une soirée de malouf algérien] Tu as vu là, comment [le chanteur] est rentré ? Ça, ça s'appelle, je t'ai parlé tout à l'heure… au mariage et tout. […] L'artiste, il faut qu'il fasse, on appelle ça* dakhla*.* Dakhla, *c'est… si tu veux, si on fait une traduction, c'est l'« entrée ». Dans nos mariages, il faut qu'il fasse la* dakhla*, ils entrent comme ça.* (Najat, Algérie)

Le degré d'application de telles traditions varie ensuite selon les individus, leurs intentions et leurs ressources, toutes les mariées ne défilant pas systématiquement avec sept robes, toutes les familles ne faisant pas appel à des musiciennes et musiciens pour leur mariage, etc. Pareils codes et conventions n'en sont pas moins connus de la majorité et agissent ainsi tels des jalons vis-à-vis desquels chaque personne se situe.

D'autre part, chaque genre musical commande des attitudes et comportements qui lui sont propres, comporte un certain « cadre de réception »[111] (Turino 2008, 53). Un répertoire tel le chaâbi marocain*, invariablement associé à la danse et aux fêtes, se distingue ainsi d'une musique tel le chaâbi algérois*, qui sans exclure la possibilité de danser appelle néanmoins une écoute plus attentive, notamment en regard de ses textes d'une grande poésie. Dans cette même veine, bien que la participation par le chant soit opportune dans une diversité de circonstances, elle n'est pas pour autant invariablement bienvenue comme l'a expliqué cette répondante en parlant des chants entendus lors de funérailles en Tunisie :

> *On a perdu un oncle très cher, et lorsqu'on a perdu… j'ai perdu ma sœur aussi, ma sœur c'était comme… c'était une bombe qui tombait dans la famille. On était dévastés tout le monde. Et moi je me souviens, donc des fois, on a un chagrin tellement déchirant que… que tu te fais mal. Tu... vraiment, on se fait mal tellement, tellement on était secoués. Et quand ça venait ce chant-là, ça t'accorde avec la réalité, et là, tu [te] trouves à être serein, c'est comme… tes larmes coulent sans douleur. Donc c'est vraiment salvateur. C'est comme… une vraie thérapie, c'est comme [si] t'as besoin, le chagrin doit passer par les larmes, fait que ça coule. Mais tu n'es pas en train de te torturer. C'est incroyable l'effet que ça fait. CHERCHEUSE Mais ces musiques, est-ce que vous les chantez avec… NAILA Non […] Non, les gens sont pas en état d'abord. Puis c'est [pas] tout le monde… Celui qui apprend correctement, il peut se joindre à eux. Non, non.. […] Non, c'est pas de la gospel.* (Naila, Tunisie)

En dépit d'une conception générale du rôle et de la place de la musique dans la vie quotidienne, qui régit le rapport qu'ont les individus au musical dans une vaste gamme de circonstances, l'application de certains codes et conventions n'en demeure pas moins contextuelle, liée au répertoire, au cadre et aux personnes en présence.

De toutes les modalités de rapport à la musique, certaines apparaissent néanmoins assez transversales aux situations musicales de la vie. Parmi celles-ci, la danse est un acte qui est à son tour partie intégrante du quotidien au Maghreb (Guellouz 2013, 5).

4.3.3 L'« acte de danser »[112]

À l'instar du jeu instrumental, l'apprentissage de la danse se vit souvent de manière informelle au Maghreb aux dires de plusieurs personnes, surtout des répondantes qui confiaient n'avoir jamais suivi de cours de danse durant leur vie dans le pays d'origine. Les témoignages rendaient plus souvent compte d'un apprentissage par observation et imprégnation :

[111] Traduction personnelle de ce que Turino nomme un « genre frame of reception » (2008, 53).
[112] Idée reprise de l'article de Maud Nicolas « Ce que 'danser' veut dire. Représentations du corps et relations de genres dans les rituels » (2000).

Tu réalises que tu danses comme tu le penses puis comme on t'a appris, mais que si tu cherches vraiment la technique, on l'apprend pas, jeune, tu comprends ce que je veux dire ? Dans le sens que, mettons nos mères, quand elles vont nous apprendre à danser ou qu'on va aller dans les mariages, y'a personne qui te dit : « Ok, tu mets ta hanche là, puis tu fais ci, puis voilà, ça c'est la posture pour tenir… » (Lamya, Maroc)

Dès lors, il n'y a pas forcément de dynamique de spécialisation dans ce domaine ; pour bien des gens, danser, c'est danser – « La salsa, la bachata ou le chaâbi*, pour moi c'est danser ! » (Abdelhak, Maroc). De plus, autant il a été question de « musique de mariage », autant plusieurs répondantes et répondants ont parlé de « musique pour danser », laquelle n'a alors souvent aucun autre intérêt, selon ces mêmes personnes, que de faire bouger :

Chez moi, y'a la musique, tu vois la musique [de] folklore-là, qui fait danser ? C'est de la musique que tu peux pas écouter juste pour écouter. Non. Ça, c'est juste pour danser. Donc ça, je peux pas l'écouter comme ça. C'est quand je veux vraiment danser, ou je fais mon ménage, quelque chose… Mais pas pour rester écouter, non, non. (Lehna, Algérie)

Parmi les musiques fortement associées à la danse, celle populaire orientale, principalement entendue dans les fêtes réservées aux femmes, ainsi que le chaâbi marocain* se sont démarqués. Dans ce deuxième cas d'ailleurs, un homme a affirmé que si la danse est à son avis considérée comme *haram* (interdite) pour les hommes, avec le chaâbi, il est impossible de résister et « on oublie *haram*. On oublie le mot ! [rires] » (Redouane, Maroc). Un tel point de vue, qui n'est pas indépendant de valeurs et de croyances religieuses, s'est révélé assez marginal au sein du groupe de répondantes et répondants à cette enquête cela dit, la danse étant un phénomène qui a plutôt semblé transcender bien des frontières sociales, dont celle du genre. En effet, des hommes de tous les âges ont dit s'y adonner sans complexe et de bon cœur :

[Répondant âgé de 26 ans] Le chaâbi, ça je peux danser. Surtout dans les mariages, ne m'attrapez pas, laissez-moi, je vais faire ce que je veux quoi. On s'éclate comme des fous, c'est normal.* (Abdelhak, Maroc)

[Répondant âgé de 38 ans] Tout le monde danse sur le mezwed. Ça, c'est comme, tu mets la musique, tout le monde danse. Tu sais, tu sais pas danser, le monde… ils arrivent pas à… ils arrivent pas à se retenir, tu vois ? Mais moi, parce que j'avais le rythme donc, et quand j'étais plus jeune, donc j'allais dans les mariages, et… ma famille adorait… me ramener pour danser le mezwed comme ça. Toujours, parce que… j'étais jeune, je sais pas : 6 ans, 7 ans.* (Haroun, Tunisie)

[Répondant âgé de 60 ans] Il se peut que je mette un CD de Claude Nougaro, que je me mette à faire le souper. Que je danse comme un malade pendant une demi-heure, trois quarts d'heure. Que les voisins, ils disent : « Oh… il doit être pas bien lui » [rires]. Mais, vraiment, ça part. Ça part tout seul, puis c'est toujours… c'est instinctif, c'est comme ça. (Mehdi, Maroc)

En contre-exemple, quelques personnes ont tout de même dit être plus ou moins à l'aise de danser, souvent parce qu'elles se considéraient très peu douées en la matière. Puis, tout le monde ne danse pas aussi librement sur toutes les musiques, les répertoires auxquels chacune et chacun

a été davantage socialisé étant souvent plus naturels à danser. Ainsi, ce n'est pas tant du rapport à « la » danse que de celui à l'« acte de danser » (Nicolas 2000, par. 1) dont il a été question à travers les différents témoignages recueillis.

Enfin, sous ce rapport au corps et à ses mouvements en apparence émancipé réside néanmoins un lot de normes, de croyances et de valeurs qui balisent les comportements en contextes musicaux.

4.4 Normes, valeurs et croyances autour de la musique au Maghreb

Le rapport à la musique est influencé par tout un univers symbolique, une série de principes moraux, de convenances comme d'interdits qui orientent les perceptions ainsi que les manières d'être et d'agir soi-même en contexte musical.

Dhikra et Sabri, un univers musical à la marge

Née en 1992 en région parisienne, Dhikra est arrivée en Tunisie à l'âge de 2 ans et a vécu quelques mois à Nabeul où se trouve sa famille paternelle avant d'emménager avec sa famille nucléaire à La Marsa, en banlieue de Tunis. D'une maman française issue d'une famille de musiciennes et musiciens classiques et d'un papa tunisien francophile qui a grandi en partie en Algérie et ne « s'est jamais senti complètement Tunisien », Dhikra entretient un rapport plutôt ambivalent à la musique et à la culture tunisiennes. D'abord, elle n'a jamais vraiment eu d'intérêt pour la musique de ce pays, dont elle ne distinguait pas les genres pendant longtemps : « C'était toute de la musique de mariage ». Or, Dhikra n'est pas vraiment allée à des mariages non plus :

On n'allait pas aux mariages. […] Les autres filles tunisiennes ont grandi avec… en allant aux mariages de leurs cousins, de leurs voisins… de gens qu'elles connaissent pas. Des cousins de leurs amis, parce que c'est pas mal la seule sortie que t'as. [Alors] que moi, je restais à la maison.

Il en va de même de la télévision tunisienne qui ne jouait pas à la maison, et du système d'éducation tunisien qu'elle a fini par quitter pour entrer à l'école française. À l'adolescence, son cousin l'initie à des musiques comme le punk et le metal, qu'elle résume parfois par « musiques à guitare électrique ». Son père contribue à nourrir ses écoutes en lui ramenant des disques de la FNAC lors de ses voyages d'affaires en France comme journaliste. C'est toutefois la rencontre

de Dhikra avec celui qui deviendra son mari qui a largement contribué à développer cet intérêt musical. Sabri, de sept ans son aîné, issu d'une famille tunisienne davantage arabophone également basée à La Marsa, était déjà bien intégré dans ce milieu en Tunisie, où il a œuvré à la fois comme membre de *bands*, organisateur d'évènements et animateur de radio. Plus encore, il a pour sa part vécu l'essor de cette scène, pouvant ainsi parler des premiers concerts qui ont eu lieu dans le milieu universitaire, des évènements « marathons » de 24-48 heures de rock ou de metal, en passant par les années fortes de certains festivals et salles comme l'Étoile du Nord tout près de l'Avenue Bourguiba au centre-ville de Tunis (Barone 2016, 100-117).

Ni Dhikra ni Sabri ne cache par ailleurs le fait que l'écoute de ces musiques était alors marginale et marginalisée en Tunisie :

À l'époque, on disait « Hardous masair ». « Hardous », c'est quelqu'un qui écoute du « Hard » [prononcé à la manière arabe], du « hard » [prononcé à l'anglaise]. Donc, les gens dans la rue nous disaient : « Hardous hal ». Donc, c'était… la formulation classique dans la rue, quand tu croises quelqu'un qui est habillé avec des clous puis qui a des cheveux longs, tu dis : « Hardous masair ». Les gens se moquaient de nous, ils disaient qu'on était satanistes. (Dhikra)

Vues « un peu comme des bêtes de foire » sortant de la convention populaire, les personnes qui écoutaient ces musiques passaient néanmoins aussi pour des gens « ouvert[s] sur l'Occident puis un peu hipster[s] » selon Dhikra. Or, elle et Sabri auraient expérimenté un double phénomène de marginalisation, n'adhérant pas à la dynamique des « metalleux » non plus, que Dhikra qualifie de « geeks » de musique, qui comparent la longueur de leurs solos de guitare et se confondent en micro-détails techniques. Pour ce couple, c'est plutôt le style de vie entourant cette musique qui en fait l'intérêt. À la manière des descriptions qui sont données du metal ailleurs dans le monde (Turbé 2015, 100), Dhikra a parlé d'un environnement assez peu féminin, sur scène comme dans l'auditoire. Sabri a quant à lui expliqué que « la Tunisie, elle est toujours à 10, 20, limite 30 ans un peu en arrière » par rapport à l'état des mêmes cultures en Europe ou en Amérique du Nord. La petite taille du groupe d'amateurs de metal et de punk en Tunisie induisait par contre une dynamique qui a aussi ses avantages, notamment sur la force des liens de sociabilité : « Dans la rue, dès que tu voyais quelqu'un d'autre porter un chandail Metallica ou Slipknot à Tunis, il faisait chaud et tout, à 40 degrés. Et le gars, habillé avec un sweat noir et tout, c'était… on se sautait dessus, on se disait : ''Ouais, salut, ça va ?'' (Sabri).

L'ambiance a cependant changé lorsqu'ont commencé des rafles de police dans les concerts, avec des arrestations sans véritable motif pour les personnes dites « satanistes », un phénomène

qui a aussi connu son pendant marocain (Hamma et Guibert 2006). Dès lors, s'afficher comme une amatrice ou un amateur de ces musiques est devenu moins souhaitable : « À un certain moment, c'était moins cool de s'habiller rock » a raconté Sabri. Quelques années plus tard, lui et Dhikra ont par ailleurs quitté le pays pour s'installer à Lyon où Dhikra a poursuivi ses études, avant d'immigrer ensemble plus définitivement au Québec en 2012. De la Tunisie à la France, puis au Canada, ce sont chaque fois de nouvelles réalités des musiques rock, metal et punk qui les attendaient.

4.4.1 Présence des pairs, contrôle des pairs

Étant donné que la musique se vit beaucoup en collectivité au Maghreb, l'omniprésence des pairs est du même coup l'occasion de diverses formes de contrôle. Tout d'abord, la pratique chantée ou instrumentale qui apparaissait peu contrainte et spontanée pour bien des gens n'est finalement pas si ouvertement admise lorsqu'il est question de carrière plus assumée. En effet, plus d'une personne a confié des ambitions qui ont été freinées par des proches :

> *À l'âge de… 10 ans, j'ai commencé à vouloir aller au Conservatoire. Là, j'ai demandé sérieusement à mon père de m'inscrire. Il n'était pas contre ; ma mère par contre, c'était pour elle… l'essentiel pour elle t'sais, c'est pas très, très bien vu faire du Conservatoire en Tunisie. C'est, bon, de faire de la musique, c'est comme… vraiment un passe-temps.* (Naïma, Tunisie)

> *La musique a commencé depuis mon enfance. C'était plus de l'écoute, en chorale, puis aussi dans le quartier. J'ai mes cousines et tout, donc on se voit souvent puis on organise des trucs juste familiaux. On commence à chanter, puis après ça on a grandi un peu, puis ça commence dans des petites soirées d'école. Puis en tant qu'adolescente, c'était… en Tunisie, c'était pas trop ouvert, c'est pas une carrière que je peux faire dans ma région.* (Imane, Tunisie)

> *J'ai voulu demander à mes parents de m'acheter l'instrument parce que j'avais pas les moyens d'acheter ça. La première réponse, c'était de ma mère, qui était un peu… Elle m'a insulté beaucoup. Elle m'a insulté beaucoup, parce que d'après eux, le violon c'est comme… un instrument pour… ça va me permettre de ne pas terminer mes études. Ça va me permettre de rencontrer des gens qui ne sont pas bons.* (Redouane, Maroc)

Ainsi, autant la musique est-elle partie intégrante de circonstances du quotidien, autant son intégration ne doit idéalement pas excéder certaines sphères de la vie d'une personne, la sphère des loisirs en l'occurrence[113]. Les représentations sociales entourant les musiciennes et musiciens sont variables selon les milieux, mais la question de leur statut, sur le plan symbolique comme juridique, demeure un enjeu (Gouiaa 2016 ; Jones 2010 ; Mbarek Rais 2018).

[113] La chercheuse Mariem Guellouz écrit qu'au Maghreb, « l'art est souvent relégué au domaine du loisir » (2013, 5).

En outre, les circonstances collectives qui prédominent en matière de musique sont sources de diverses attentes sociales, et ce, à l'égard de toutes les personnes présentes. Sous l'apparence festive, voire ludique de maints rassemblements se cache une pression de réussir la fête pour maintenir son honneur chez les gens qui l'organisent, et une pression de contribuer à cette réussite chez les personnes qui sont invitées : « Les gens, quand ils font des fêtes, c'est spécialement pour inviter les gens […] Ils aiment bien voir les gens qui viennent comme ça, écouter de la musique et danser. C'est comme… c'est comme si les gens, ils leur donnent un coup de main [pour] réussir leur fête. » (Faudel, Algérie). Dans le même esprit, une femme d'origine tunisienne relatait des souvenirs de mariages auxquels elle avait assisté dans son enfance, affirmant qu'il n'était tout simplement pas acceptable de ne pas danser sous peine d'être accusée de ne pas coopérer à la fête[114]. Cette question des attentes peut par ailleurs varier considérablement selon les milieux – géographique et social – d'origine. Ainsi, alors qu'un répondant originaire d'un quartier populaire à Tunis a maintes fois répété que « tout le monde danse sur le mezwed* » (Haroun, Tunisie), une répondante du même pays, dont le père était un notable, car propriétaire terrien, a plutôt affirmé sans hésitation : « Autant tu peux un peu danser dans un mariage, mais si y'a un mezwed, c'est… oublie ça, tu danses pas, c'est pour les gens… vulgaires » (Naila, Tunisie). Cette réputation peu enviable du mezwed se serait par ailleurs peu à peu résorbée, cette musique étant passée d'un phénomène urbain produit par et pour des individus en situation socioéconomique précaire à un phénomène beaucoup plus *mainstream*, qui rejoint des gens de tous les âges, régions et statuts économiques (Stapley 2006). À différents univers sociaux correspondent néanmoins des systèmes symboliques de normes et de valeurs également différents, qui encouragent certains comportements et en proscrivent d'autres.

Assurément, les contextes de fêtes sont autant d'occasions de voir et d'être vu.es. L'anthropologue Maud Nicolas rappelle qu'une soirée de mariage est aussi un « rituel du paraître » (2000, par. 34), ce que cette anecdote d'une répondante marocaine à propos d'une véritable compétition de danse lors d'un mariage met en évidence :

> *On commençait à danser tu vois, et moi, je danse très bien la danse marocaine traditionnelle. Y'avait une autre fille qui venait d'une autre ville, ok ? On était toutes les deux en train de danser, et à un moment donné, c'est devenu comme une compétition : il y avait des filles qui applaudissaient l'autre, et y'avait d'autres femmes qui m'applaudissaient […] Et quand on a dansé la danse folklorique, traditionnelle, c'est moi qui ai gagné. Mais quand on a mis le* sharqi*, moi, j'avais 14 ans, je savais*

[114] En ce sens, l'anthropologue Schade-Poulsen note de ses observations à Oran, en Algérie : « At parties people did dance in order to blow off steam, though not everyone, for certain people always stayed outside the circle of dancers the whole night. But frequently people got in the mood, going into the circle and dancing, sometimes for a moment, sometimes much longer, until the urge disappeared. It might even be considered impolite not to participate in creating a festive atmosphere at a wedding. » (1999, 155-156).

pas comment danser. Ce qui fait qu'elle, elle l'a emporté tu vois. Et j'ai pas accepté ça. J'ai pas pu… j'ai pas pu la « gober » on peut dire. Donc, j'ai pris la décision que je vais apprendre cette danse-là, j'étais humiliée devant tout le monde ! [rires] C'était ça mon interprétation, tu vois ? C'était comme, j'étais humiliée devant toutes les femmes. Il faut que je connaisse cette danse. (Farah, Maroc)

Cette scène incarne bien l'idée que danser dans les mariages constitue une « mise en scène de soi » (Nicolas 2000, par. 6). En attirant les regards, une personne pose « un acte de distinction, [qui] met en jeu sa réputation » – et l'honneur de sa famille par la même occasion – (*Ibid.*), faisant dès lors mieux comprendre le sentiment d'humiliation dont parle cette femme :

Mon ego, c'est comme s[i elle] a pris mon orgueil et l'a cassé. C'est comme, elle a nettoyé le parterre avec. C'était ça la sensation que j'ai eue. J'étais comme : « Non, tu peux pas me faire ça. Ça va jamais m'arriver. » Autant que j'ai pris toutes mes précautions [rires]. J'ai appris à très bien danser. (Farah, Maroc)

Certes, cette anecdote a été racontée dans le rire, engageant essentiellement l'orgueil de cette femme lorsqu'elle était adolescente. Or, cela n'en demeure pas moins révélateur de l'importance accordée au regard des autres, un enjeu auquel personne n'échappe complètement, bien qu'il concerne tout particulièrement les femmes.

4.4.2 Des contraintes et asymétries liées au genre

Toujours dans le domaine de la danse, certains témoignages de femmes ont laissé poindre une hésitation, pour des raisons plus sous-entendues qu'explicites, à se laisser aller devant des personnes qu'elles ne connaissent pas ou devant des hommes :

Je vais danser, danser, danser […] J'aime beaucoup ça. Je le fais pas nécessairement dans toutes les… pour toutes les occasions. Je préfère quand c'est un truc plus familial. Quand c'est avec du monde que je connais, parce que ça permet d'avoir du fun, puis je sais pas… Comme expérience que tu dois partager avec du monde que tu connais. (Hamza, Tunisie)

Quand il y a des fêtes, au début, c'est les fêtes du mariage, c'est… c'est entre les femmes, toutes seules, et les hommes tout seuls. Mais maintenant, avec la modernisation et tout ça, ils sont devenus mélangés, mais… moi, je danse entre femmes, c'est tout. (Aziza, Maroc)

La danse répond à tout un lot de conceptions et de représentations des corps comme des rapports de genre, qui affectent davantage certaines femmes que d'autres, mais qui sont tout de même bien présentes dans les sociétés du Maghreb. Parmi les répondantes à cette enquête, les positions et attitudes variaient considérablement selon un mélange de paramètres tels le milieu d'origine (en termes géographique, ethnique, culturel, social), le niveau de croyance et de pratique religieuses, mais aussi le parcours de vie et les divers contextes de socialisation qui en découlent. En outre, la divergence des points de vue avait tant trait au rapport que chacune entretient

personnellement à la danse qu'aux diverses mesures existantes pour pallier l'inconfort, voire l'interdiction que rencontrent certaines femmes de danser devant des hommes, comme ces fêtes non-mixtes déjà mentionnées. Un tel contexte de ségrégation des genres, considéré naturel et souhaitable par les unes, a plutôt semblé incongru, quand il n'a pas été vivement critiqué par les autres. Ce constat confirme ce que la socio-anthropologue Safaa Monqid écrit dans un article traitant du rapport à la danse des femmes au Maroc : « il existe des femmes marocaines et non une. Le Maroc est un pays de contraste en ce qui concerne la condition féminine » (2002, s.p.).

Si la danse cristallise bien certaines dynamiques de genre, d'autres exemples relatifs à la musique permettent aussi d'en traiter. C'est notamment le cas des paroles de certaines chansons :

> *J'ai grandi avec une famille féministe… J'étais très intense à partir de, je te dirais 7, 8 ans. […] Entre autres le raï*, tout à l'heure ce que je te disais, c'est des paroles qui font du non-sens. Y'a beaucoup, beaucoup… de chansons qui sont dégradantes... je peux je pense l'utiliser, c'est un terme fort, mais quand même. C'est assez dégradant envers les femmes. […] Ma mère, elle nous a enseigné aussi à ne pas se laisser… léser je pense, on vivait aussi dans… dans un contexte qui est assez, qui était assez non-féministe.* (Fatiha, Algérie)

L'exemple du raï pourrait être longuement discuté, s'agissant d'un genre musical qui se décline en fait en plusieurs courants à travers les époques et les lieux : raï produit en Algérie, au Maroc, mais aussi raï *made in France* considéré tel un courant à part entière (Marranci 2000, 142). Certaines figures féminines ont joué un rôle important dans cette musique, mais il leur a fallu assumer un statut ambigu et marginalisé, car elles incarnaient la transgression morale par leurs trajectoires de vie[115], tout comme par les thématiques qu'elles osaient aborder dans leurs chansons – notamment les plaisirs de l'amour et de l'alcool (Virolle 1998). Un mouvement de masculinisation du raï se serait cependant affirmé depuis quelques décennies, avec désormais une prédominance de chanteurs et une association forte entre cette musique et une sensibilité, un point de vue plus masculins (DeAngelis 2003, 286-291). Lors de leur entretien, plusieurs femmes et hommes n'ont pas hésité à qualifier ce genre musical de « vulgaire », bien que peu de personnes aient explicité ce qu'elles lui reprochaient concrètement. Cette même répondante algérienne citée plus haut a pour sa part davantage expliqué ses réserves, relatives au discours tenu sur les femmes dans certaines chansons :

> *Dans les chansons justement, [de] raï, où on vient parler de… ah elle, comment elle bouge ses fesses quand elle marche, ou… On parle beaucoup du corps de la femme pas de façon super inspirante ou de façon… Là, c'est clair que je généralise ; y'a des chansons qui sont plus respectueuses que*

[115] Par ex., des femmes issues de familles pauvres, orphelines en bas âge, divorcées, maintes fois remariées, etc.

d'autres, mais celles qui sont vraiment populaires, généralement, disons qu'elles… ne prennent pas les filles… Jusqu'à maintenant, j'ai… beaucoup de difficulté. (Fatiha, Algérie).

Cette critique de l'approche peu respectueuse et de la vision peu flatteuse des femmes transmises par le raï n'est pas propre à cette répondante, la chercheuse Angelica Maria DeAngelis écrivant pour sa part : « Plusieurs critiques croient que la culture du raï est au mieux ambivalente dans son attitude envers les femmes, reflétant simplement la société algérienne (et maghrébine) en général qui est fondamentalement conservatrice et patriarcale. »[116] (2003, 289). De nombreuses analyses de textes de chansons ont été effectuées et seraient à mettre en perspective pour pousser davantage cette réflexion (Schade-Poulsen 1999 ; Virolle 1996). Quoi qu'il en soit, cet exemple ramène la notion de socialisation *par* la musique, car en véhiculant certaines dynamiques hommes / femmes, un répertoire musical, qui bénéficie en outre d'une bonne diffusion, peut contribuer à ancrer des attitudes et visions du monde, un monde d'inégalités entre genres en l'occurrence.

Pour terminer, une autre manifestation de cette asymétrie dans les rapports de genre a trait aux déplacements hors de l'espace domestique. Plusieurs femmes ont témoigné du contrôle qu'elles ont subi au Maghreb à cet égard, ce qui se répercutait notamment sur leurs possibilités d'assister à des évènements musicaux :

Je viens d'une famille quand même conservatrice, puis trop… overprotective*. Ils me laissaient pas sortir. Je sortais pas, je faisais pas la fête, j'allais pas en boîte. Non. La seule… les seuls endroits où je suis exposée à la musique, c'est… chez nous à la maison, ou dans des occasions comme des mariages.* (Amina, Tunisie)

Au Maroc, c'est pas question […] On sortait pas beaucoup à l'époque. C'est-à-dire, pour aller à un concert le soir, c'est comme, c'est un peu de l'interdiction pour la femme. Si t'as pas un grand frère qui va t'accompagner ou whatever *[…] Parce qu'au Maroc, c'est pas facile d'être une femme seule. Parce qu'une femme seule, c'est comme… T'es pas, t'es pas libre dans la rue, et t'es pas libre dans ta société… T'es plus surveillée quand tu sors : « Ah, [elle] sort ! ». Quand tu rentres : « Ah, [elle] est rentrée tard... » C'est comme, c'est plus surveillé… Pas par ta famille, mais c'est plus le voisinage. Chacun guette l'autre, chacun surveille l'autre*. (Leila, Maroc)

Contrôle imputé à la famille au sein de l'espace privé chez l'une, contrainte ou surveillance exercée par l'entourage social dans l'espace public chez l'autre, ces témoignages rappellent que les rôles et rapports de genre dans les sociétés d'Afrique du Nord sont sous-tendus par un système patriarcal (Monqid 2002), bien qu'un processus de transformations importantes soit engagé à cet égard (Addi 2004 ; Kateb 2014, 149-153). Des parents proches aux connaissances

[116] Traduction personnelle de « Several critics believe that Rai culture is at best ambivalent in its attitude towards women, simply reflecting the larger Algerian (and Maghrebi) society that is fundamentally conservative and patriarchal. » (DeAngelis 2003, 289).

plus éloignées, la propension à intervenir dans la vie d'autrui, tout particulièrement dans celle d'une femme, a été soulignée par plusieurs répondantes[117], allant jusqu'à motiver en partie leur décision d'émigrer pour s'éloigner de ce climat d'ingérence dans les histoires personnelles.

Discuter de l'ordre moral qui prédomine dans les pays du Maghreb ne va toutefois pas sans également aborder la variable de la religion, d'autant plus pertinente qu'elle rejaillit à divers égards sur le rapport à la musique.

4.4.3 Influence de la religion sur le rapport à la musique

Si l'islam prévaut au Maghreb depuis longtemps – la conquête musulmane ayant débuté au VIIe siècle –, il s'agirait par ailleurs d'un « islam à la carte » (Milot et Venditti 2012, 249), c'est-à-dire que les pratiques varient en fonction des pays, des régions comme des groupes ethnoculturels. Quant à la manière de vivre le rapport à la musique au sein de cette religion, elle se décline de bien des façons. De fait, il existe autant des postures qui interdisent toute forme de musique que d'autres qui admettent ouvertement musique et danse comme parties intégrantes de leur spiritualité (Shiloah 1995, 31) : « Toute la dimension de la spiritualité puis de la musique soufie, c'est très intéressant. Parce que c'est un autre côté de l'islam. Ce n'est pas le côté de l'islam que les gens… ici [au Québec] surtout. Les gens, ils ne connaissent pas en fait. » (Malika, Tunisie).

Les personnes rencontrées lors de cette enquête occupaient diverses positions sur ce spectre, et plus d'une a d'ailleurs confié provenir d'une famille au sein de laquelle se manifestent différentes formes de pratique de l'islam : par exemple, certaines femmes portent le voile et d'autres pas, des individus font le ramadan et d'autres non, etc. Le mois de jeûne n'en demeure pas moins associé à de nombreux souvenirs musicaux dans la vie de chaque personne, indépendamment du fait de pratiquer soi-même ce pilier de l'islam :

> *Les dernières six années où j'étais au Maroc, toujours pendant les ramadans, le soir, y'a toujours de la musique*. *Toujours, on va faire des* jams, *soit dans des cafés, soit dans les jardins. Mais y'a toujours de la musique qui se fait. Bon, chacun a ses intérêts, y'en a qui veulent prendre des cafés, y'en a qui… Mais moi, j'étais plus musique*. (Abdelhak, Maroc)

[117] Dans un article traitant du rapport entre le « public » et le « privé » au Maroc, le chercheur Jean-Noël Ferrié écrit que « le 'moralisme' – c'est-à-dire l'ordre moral comme constitutif de la sphère publique dominée par la représentation – ouvre un droit d'intervention permanent dans la vie d'autrui », et ce, allant des parents jusqu'aux autorités publiques (1995, 2000).

Maintenant y'a pleins, pleins de spectacles, de concerts, de chanteurs. Surtout au mois de ramadan. Au mois de ramadan, c'est à chaque soirée. Y'a ça, un spectacle. Chaque soirée. Pendant tout, tout le mois. (Najat, Algérie)

Beaucoup pendant le mois de ramadan. Parce qu'après le jeûne, à partir de 9h, on sortait. Eh puis c'était… c'était l'fun. Parce que même les cafés dans le souk donnaient des… des petits concerts. Donc c'était, c'était magnifique. (Naïma, Tunisie)

La musique est alors plus fortement liée à des moments précis de la journée, telles les minutes précédant la rupture du jeûne ou encore les soirées suivant les repas. Puis, le ramadan est également synonyme de certains répertoires musicaux en particulier :

Ce qu'on sait nous les Marocains sur la musique andalouse : musique andalouse est égale à ramadan !* (Saliha, Maroc)

Le ramadan, c'est plus associé à la musique, t'sais comme… plus religieuse, plus calme pour moi. Y'a beaucoup, j'écoute ça aussi, t'sais des anachîd. C'est comme… ça parle de l'islam, de Dieu, de Mohammed. Ce genre de truc. C'est associé au ramadan ça aussi dans ma tête. (Hamza, Tunisie)

En d'autres mots, ce mois est une période de l'année qui renvoie à une certaine socialisation à la musique en termes de répertoires écoutés, mais aussi de temporalités et de contextes pour ce faire. Le rythme général de la vie dans les différents pays du Maghreb étant transformé lors du ramadan (Papi 2016, par. 1-3), cette socialisation musicale marque ainsi une vaste majorité des individus qui y vivent, quelle que soit leur propre pratique religieuse.

L'impact de la religion sur le rapport à la musique n'en reste pas moins variable d'un individu à l'autre, en fonction du degré d'adhésion aux différents principes de l'islam. Une répondante originaire du Maroc, aujourd'hui DJ dans des soirées réservées aux femmes, expliquait :

Si on parle de la religion, y'a des femmes qui sont voilées, qui veulent pas que les hommes les voient... [Mais elles] veu[len]t être libres, mettre ce qu'[elles] veu[len]t. Une robe comme [elles] veu[len]t, avec [l]es cheveux et tout. Alors c'est pour ça, [elles] veulent que [les fêtes] soi[en]t juste entre femmes. La demande qu'[elle]s soient entre femmes, ça vient de là. Pour qu'[elle]s soient plus libres, pour qu'[elle]s… dansent comme [elles] veu[len]t… C'est des principes. Ça reste des principes pour chaque personne. (Akila, Maroc)

Aucune valeur ni croyance ne s'est révélée unanimement partagée au sein des répondantes et répondants, que ce soit sur le plan religieux, mais aussi sur celui de l'acceptabilité sociale de différents répertoires musicaux, des rapports de genre, des pratiques et attitudes musicales admissibles en public, etc. Un contexte prémigratoire similaire caractérise les vies de ces personnes, lequel comporte des attentes et pressions sociales, des enjeux liés au genre et à la religion, mais bien des variations découlant des caractéristiques sociales et parcours respectifs se manifestent ensuite. Ainsi, le rapport à la musique de ces personnes immigrantes d'origine

maghrébine à Montréal repose sur quelques paramètres de socialisation communs, mais les déclinaisons sont néanmoins nombreuses.

Parmi les points de convergence d'une majorité de témoignages figure le rôle de la famille dans les écoutes musicales, par les transmissions intra- et intergénérationnelles, tout comme par les contextes d'écoute collectifs tels que les fêtes de mariage[118]. La nature souvent informelle et spontanée des moments musicaux, qui contraste avec l'approche plus balisée et structurée qu'incarne notamment le concert, est aussi ressortie comme une spécificité importante. Loin d'une conception évènementielle, la musique est plutôt une composante de la vie quotidienne en société. À cela s'ajoute enfin le rapport multifacette qu'ont les gens avec la musique, combinant souvent différentes modalités comme l'écoute, le chant, le jeu instrumental ou encore la danse selon le contexte.

L'objectivation de cette réalité nord-africaine a par ailleurs semblé facilitée par le fait que ces personnes vivent désormais dans un autre environnement socioculturel. Leur immigration a permis dans bien des cas de prendre conscience de certaines manières de penser et d'agir qu'elles avaient développées par socialisation, qui étaient donc ni plus ni moins instinctives et non interrogées dans le contexte d'origine (Laur 2016, 42). Or, ces « conception[s] relativement naturelle[s] du monde » (Schütz 2010 [1944]) qui prévalaient au Maghreb ne vont plus toujours de soi lorsqu'elles sont mises en regard d'autres modes de pensée et d'action tels ceux qui caractérisent le contexte montréalais.

[118] Le thème de la famille au Maghreb est par ailleurs un vaste sujet et cette « institution », loin d'être immuable, subit toutes sortes de changements de dynamiques depuis des décennies déjà (Insaniyat 1998), ne pouvant ainsi être ramenée à un portrait unique.

CHAPITRE 5. LA SOCIALISATION MUSICALE À MONTRÉAL

Si les expériences au pays d'origine constituent un substrat important des manières de penser, d'être et d'agir liées à la musique pour les individus au cœur de cette thèse, d'autres environnements géo- et socioculturels marquent leur parcours de vie et ont ainsi joué un rôle dans leur processus de socialisation musicale. Dans ce nouveau chapitre, il s'agira de réfléchir aux continuités comme aux transformations sur le plan des musiques écoutées, des contextes d'écoute, des codes et conventions, mais aussi des normes, valeurs et croyances entourant la musique pour ces personnes migrantes qui vivent désormais à Montréal.

5.1 Les écoutes musicales à Montréal

Les écoutes musicales des répondantes et répondants au moment de leur entretien se sont souvent révélées être des mélanges de répertoires tantôt liés à leur vie au Maghreb, tantôt associés à leur vie à Montréal, voire à d'autres endroits habités dans l'intervalle. Ce sont ainsi plusieurs espaces et étapes du cycle de vie qui coexistent généralement dans les listes d'écoute de chaque personne.

5.1.1 Un contact aux musiques du Maghreb qui perdure

À l'ère de la dématérialisation des supports d'écoute et de la circulation croissante et accélérée des flux musicaux, les façons de maintenir un accès à divers répertoires d'Afrique du Nord se sont révélées très nombreuses : radios web, applications comme Spotify et Deezer, vidéos sur YouTube, groupes Facebook spécialisés sont quelques exemples des vecteurs qui donnent accès à une multitude de contenus musicaux maghrébins, anciens comme plus récents. Le maintien d'un contact avec des musiques de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie se réalise aussi grâce à l'environnement montréalais de plus en plus marqué par la présence d'individus originaires de ces pays. Le rapport de chaque personne à cette offre locale est cependant tributaire de plusieurs facteurs, notamment des champs d'intérêts et réseaux de sociabilité personnels. Ainsi, les répondantes et répondants ont fait preuve d'une connaissance et d'une attirance très variables vis-à-vis de ce pan de l'activité musicale à Montréal : « Je le sais pas, je me renseigne pas. […] Eh puis, je te dirais que j'ai pas tant d'amis marocains non plus, qui vont m'entraîner, dire : ‘‘Hey

viens, y'a tel artiste, etc.'' Ça fait que c'est ça, je suis pas très en contact avec ma culture on va dire. » (Lamya, Maroc).

En vérité, l'écoute de musiques issues du pays d'origine s'accompagne de motivations très diverses. Si la « nostalgie » a été évoquée par une personne sur cinq pour justifier de telles écoutes, il a dans d'autres cas été question d'un intérêt nouveau dû au sens inédit que revêtent soudainement ces musiques à Montréal :

> *Le rythme de la musique, ici, c'est différent. C'est pas la même chose. Moi, je suis devenue plus calme, parce que… j'ai pas beaucoup d'amis ici. Et… je suis toujours concentrée sur mes affaires et tout. Donc je suis devenue plus calme, trop calme. Quand je rentre à la maison, y'a pas de bruit, y'a pas… quand je rentre en Tunisie, y'a la famille, ma sœur, mon frère. Ici, c'est calme, puis moi, j'ai commencé à apprécier plus la musique arabe. Les instruments aussi.* (Meryem, Tunisie)

> *Ce qui est drôle, c'est que… maintenant que je suis ici, puis que je suis vraiment loin de la Tunisie, puis que j'ai un gros décalage horaire, puis que j'ai Sabri à la maison ici, je commence à avoir un autre regard sur la… la musique tunisienne par exemple. Je vais quand même voir ça différemment, puis maintenant, je suis quand même capable de distinguer entre le mezwed* puis d'autres trucs. Puis y'a des trucs que je trouve cool finalement, comme en réécoutant du mezwed, je trouve ça cool finalement. Parce que les rythmiques sont vraiment cool.* (Dhikra, Tunisie)

La migration entraîne des transformations dans l'environnement social des gens, tout comme elle transforme leurs besoins et attentes. Toutes sortes d'aspects de leur quotidien s'en trouvent affectés, tel leur rapport à des musiques pourtant connues depuis longtemps, mais qui ne résonnent soudainement plus de la même façon. L'état d'esprit dans lequel se trouve une personne après avoir immigré concourt ainsi parfois à une sensibilité accrue à certaines caractéristiques musicales comme le suggèrent ces deux témoignages (instrumentation, rythmes, etc.), ou encore à des paroles qui font désormais plus de sens par rapport aux parcours et expériences de vie :

> *Là, je suis beaucoup plus chaâbi*. Parce que… eh bien, je me suis retrouvé seul. Eh bien avant de me marier, j'étais seul au Canada depuis très longtemps. Loin de la famille, loin des amis, loin de, un peu… finalement, du monde que je connais. Même si je connais très bien le Canada. […] Et le chaâbi, c'est peut-être le, en tout cas pour moi, c'était la musique qui pointait du doigt le mieux, ou le plus… ce vide-là.* (Suleiman, Algérie)

Comme le souligne bien cet homme, les écoutes musicales sont éminemment contextuelles ; elles répondent à des usages et significations qui changent au fil du cycle de vie, selon une multitude de paramètres liés au statut, à l'âge, à l'environnement social, etc. Par conséquent, le rapport à un répertoire musical donné doit constamment être réinterrogé selon la situation où il est écouté.

5.1.2 Des socialisations à de nouvelles musiques

Aux écoutes qui renvoient au pays d'origine s'ajoutent des musiques qui, au contraire, sont complètement nouvelles. Les vecteurs qui permettent ces découvertes sont à leur tour nombreux, allant des médias locaux (surtout la radio et la télé) aux nouvelles sociabilités (contacts avec des personnes de diverses origines), en passant par l'environnement montréalais et ses multiples manifestations musicales (festivals, concerts, évènements dans des lieux publics) : « Des fois, j'entends des musiques québécoises. Soit dans des bars, [soit] dans des cafés. » (Abdelhak, Maroc).

Un exemple de chanson qui a été découverte au Québec et a vraisemblablement marqué les esprits, alors que huit personnes provenant des trois pays en ont spontanément parlé, est « Dégénérations » du groupe Mes Aïeux (voir les paroles en Annexe D)[119]. En fait, la plupart des personnes qui en ont discuté n'étaient pas en mesure d'en nommer le titre exact, ni d'en identifier le groupe, mais elles citaient néanmoins des paroles – « la chanson de tes arrières-arrières-grands-pères » (Amina, Tunisie) ; « ils disent ''il faut cultiver la terre''… » (Omar, Maroc) –, avant d'ajouter parfois que cette pièce leur avait fait une forte impression :

> *La première chanson que j'ai écoutée, c'était notre première fête nationale du Québec. On était sur Sherbrooke, à Montréal, et ils ont chanté Mes Aïeux […] Et c'était tellement… C'était une grosse, grosse émotion que j'ai ressentie. […] Parce que finalement, les aïeux, vos aïeux, c'est… en fait, c'est nous qui les comprenons le plus. C'est eux qui ont quitté leur pays, qui sont venus ici, qui ont traversé quand même plusieurs difficultés, qui sont pas les mêmes, mais je ressens ce qu'ils ont vécu. Donc ça, c'était une grosse, grosse émotion ce jour-là, quand j'ai écouté cette chanson-là.* (Nedjma, Algérie)

À travers cet exemple musical, c'est un double phénomène de socialisation – c'est-à-dire *à* et *par* la musique – qui se dessine et pourrait en partie expliquer l'impact plus marqué que « Dégénérations » a eu sur plusieurs individus. Tout d'abord, il s'agit d'une chanson résolument nouvelle, dont ces personnes n'avaient pas eu connaissance avant d'immigrer contrairement aux pièces de quelques chanteuses et chanteurs populaires québécois aux carrières internationales comme Céline Dion, Garou et Rock Voisine. Les choix d'instrumentation et d'arrangements ont aussi pu contribuer à l'effet produit par cette pièce, avec ses harmonies vocales sur seul fond de percussions, la version sur disque et en concert enchaînant en outre sur un *reel* au violon, instrument emblématique de la musique traditionnelle québécoise. Une répondante justifiait

[119] Que cette pièce très précise fasse l'objet d'autant de commentaires n'est sans doute pas sans lien avec le fait qu'elle a connu une diffusion radiophonique particulièrement grande en 2006 (Gagnon 2010), ce qui correspond à l'année moyenne d'arrivée de tous les répondants et répondantes à cette enquête.

d'ailleurs son intérêt pour le groupe Mes Aïeux en affirmant : « J'aime leurs instruments, parce que c'est comme si… pour moi, c'est comme si [c'est] le vieux Québec. » (Saliha, Maroc). Puis, au-delà de la musique comme telle, des aspects de cette chanson participent d'une forme de socialisation à l'univers québécois. Par exemple, le texte adopte un niveau de langue familier, avec de nombreuses tournures orales et expressions propres au français québécois, tandis que l'intrigue retrace des étapes de l'histoire de la province et met en exergue, à travers des images plutôt stéréotypées, des modes de comportement, normes ou encore valeurs associés à différentes générations. Or, loin d'être complètement exotiques, ces propos ont plutôt fait écho chez certains répondants et répondantes : « Je trouve cette chanson très… ça décrit la réalité. C'est très vrai ce qu'ils disent. Mais d'une façon drôle. […] C'est une réalité mondiale. » (Amina, Tunisie). Par-delà les histoires très précises des différents tableaux de cette chanson, ce sont les dynamiques générationnelles au sens large et l'idée de changement social – dit dégénérescent en l'occurrence – qui peuvent résonner de diverses façons chez des individus d'autres origines que québécoises. Les thématiques abordées sont en outre transposables à différentes sociétés, qu'il s'agisse du rapport à la propriété, à la famille ou encore à la fête. En bref, cette chanson semble à même d'agir à plusieurs niveaux : voie d'accès à la « musique québécoise » tout comme représentation d'une certaine réalité sociale au Québec, elle a par ailleurs la faculté de susciter un sentiment d'identification chez des personnes immigrantes, qui tantôt disent se retrouver dans le vécu des aïeux qui est décrit (répondante algérienne citée plus haut), tantôt reconnaissent des dynamiques de transformations sociales qui leur sont familières (répondante tunisienne).

Cela étant dit, découvrir de nouvelles musiques au Québec ne renvoie pas systématiquement à des musiques « du » Québec. Bien avant de discuter des « musiques québécoises » qu'elles avaient connues depuis leur immigration, de nombreuses personnes racontaient leur découverte de répertoires d'autres pays du monde. Par exemple, un évènement public comme les Week-ends du monde présentés chaque été au Parc Jean-Drapeau a offert à un répondant marocain la possibilité d'assister à des spectacles représentant le Mexique et Cuba ; des activités de loisirs, et plus précisément des cours de zumba ont familiarisé plusieurs femmes aux musiques latines de toutes sortes ; des ami.es de diverses d'origines ont permis à une femme marocaine d'élargir ses connaissances des « musiques africaines » et à une femme algérienne d'en apprendre sur la musique de carnaval brésilien, etc. Enfin, quelques témoignages ont plutôt rendu compte d'une initiation à des musiques issues du dit monde arabe à Montréal même, qu'il s'agisse de celles du Moyen-Orient pour un homme algérien – « J'étais pas du tout à jour, je connaissais presque rien de la musique qui venait du Moyen-Orient. » (Rachid, Algérie) –

ou de répertoires plus nichés de la Syrie chez une femme tunisienne grande amatrice de musique orientale – « J'ai découvert avec eux [des ami.es artistes d'origine syrienne à Montréal] des chansons qu'on connaît pas des classiques syriens. C'est pas comme *qudud halabiya*, non, ils ont des chansons que nous, on connaît pas du tout. » (Naïma, Tunisie). Dans d'autres cas, ce sont des musiques du Maghreb que les gens ont appris à connaître une fois installés au Québec, comme la musique gnawa* pour un répondant tunisien – « Cette musique-là, le gnawa… […] On n'écoutait pas beaucoup ça en Tunisie en fait. Donc, je l'ai découvert plus vieux. Ici je pense que je l'ai découvert. En connaissant plus des Marocains. » (Haroun, Tunisie) –, ou la musique andalouse* issue d'une autre région du Maroc que la sienne pour cette femme originaire de Casablanca – « C'est un type de… de chanson que je découvre pour la première fois aussi. Parce que j'ai jamais, parce que pour nous, *andalusi*, c'est pour une région spécifique du Maroc. […] J'ai découvert quelque chose de nouveau sur ma culture. » (Leila, Maroc).

La socialisation musicale de ces personnes immigrantes à Montréal correspond ainsi à toutes sortes de contenus qui dépassent largement le spectre d'une production proprement québécoise. La variété de ces découvertes n'est notamment pas sans lien avec la composition ethnoculturelle de la métropole, qui se reflète dans les réseaux sociaux de plusieurs individus. Or, le fait d'être en contact avec de nouvelles musiques ne signifie pas une appréciation systématique de ces dernières ; maintes réactions caractérisent le processus de familiarisation des répondantes et répondants à de nouveaux répertoires et artistes.

5.1.3 Des adhésions variables à la nouveauté

Les critères adoptés par les participantes et participants à l'enquête pour évaluer leurs découvertes musicales étaient souvent tirés de socialisations antérieures. Par exemple, un homme originaire d'Alger expliquait que l'importance qu'il accorde aux paroles de chansons, quelle que soit la pièce qu'il écoute, lui venait sans doute du chaâbi algérois* dans lequel il avait baigné depuis son enfance : « L'[influence] si tu veux, du chaâbi, c'est les paroles. Et j'ai toujours bien aimé les paroles dans la musique. J'aime bien écouter la musique et écouter les paroles. […] Donc peut-être qu'il y a eu un, on est passé… du chaâbi au hip hop. » (Achraf, Algérie). Sans par ailleurs l'expliciter autant, un autre homme ayant beaucoup écouté de la chanson algérienne d'expression kabyle*, aux textes souvent politisés et porteurs de revendications culturelles, appliquait ce même critère à ses appréciations en chanson québécoise. Ainsi, s'il disait aimer un

artiste comme Richard Desjardins en soulignant la pertinence de ses textes[120], il admettait manquer en contrepartie d'intérêt pour des créatrices et créateurs plus récents, expliquant : « C'est pusillanime, ça dit rien. Ça parle de rien. Ça chante, ça chante, ça chante... on sent qu'ils ont eu une vie confortable ces gens-là, ils ont rien à nous dire. » (Mustafa, Algérie).

Sur le plan plus spécifiquement musical, une femme d'origine tunisienne considérait quant à elle que la musique occidentale avait tendance à être plus répétitive, par opposition au caractère « hyper varié » de la musique classique orientale* (Malika, Tunisie). Bien que son impression n'ait pas été davantage argumentée, diverses caractéristiques de cette musique orientale pourraient expliquer cette réflexion comme les mélismes, l'hétérophonie, la primauté de la mélodie et de l'improvisation qui contrastent entre autres avec la structure plus harmonique et les techniques d'ornementation propres à la musique occidentale. Dans cette même veine, un homme originaire du Maroc, dont les enfants étaient jeunes à leur arrivée au Québec, énumérait des caractéristiques de certaines musiques arabes que sa fille lui semblait plus en mesure d'apprécier :

> *Ma fille, de temps en temps, elle demande après Fairuz. Parce que Fairuz a des paroles… d'abord la façon de chanter est plus légère, les chansons sont plus courtes, c'est pas à la manière classique arabe, ou marocaine. Eh puis, la musique est inspirée de beaucoup de musiques occidentales. Mais même quand c'est des rythmes arabes, c'est très léger. C'est… n'importe quelle oreille peut les accepter.* (Mehdi, Maroc)

Surgit ici l'idée d'une « socialisation de l'oreille » (Kirchberg 2015) qui serait le résultat des habitudes musicales d'une personne, l'orientant dans sa manière d'écouter et influant ainsi sur ses appréciations futures en matière de musique. Entre ce que l'oreille perçoit – voire peine à percevoir s'il s'agit de phénomènes musicaux moins usuels comme les micro-intervalles ou la polyrythmie pour une personne plus familière avec des traditions musicales qui n'en contiennent pas – et la manière dont l'esprit l'organise, il y a tout un processus d'« incorporation de dispositions d'écoute » (*Ibid*., par 38), qui interviennent par la suite sur les réactions à de nouveaux répertoires. De multiples dimensions – sonores, mais aussi sociales, affectives, etc. – entrent en ligne de compte, ce que souligne bien cette autre citation qui met l'emphase sur la capacité d'une musique à faire écho à des repères et expériences passées :

> *On a même été voir un spectacle des Cowboys Fringants. Mais sans plus. […] Encore une fois, c'est comme… t'as pas, y'a pas de lien profond avec [la musique], fait qu'il y avait les quelques chansons qui sont connues à la radio… On a eu du fun, mais le reste, on voyait les gens en furie, mais nous,*

[120] « Il dit quelque chose Desjardins. C'est un homme… il a vécu. Il a vécu. C'est une parole ancrée, c'est une parole… c'est pas de la musique Costco-là. Il aligne pas des mots pour que ça rime. » (Mustafa, Algérie).

> *on était tièdes. Et ça, c'est ça qui… j'ai fini par croire que, non, la musique, il faut qu'il y ait un lien : avec la bouffe [rires], avec l'oreille, il faut qu'il y ait… une association.* (Naila, Tunisie)

Chez cette femme d'origine tunisienne, l'interrelation entre la musique et des odeurs, des saveurs ou encore des anecdotes de vie était non seulement très grande, mais surtout essentielle pour qu'une musique arrive à la toucher. L'effet modéré qu'a eu le concert du groupe québécois Les Cowboys Fringants sur elle et sa famille n'est d'ailleurs pas un épisode isolé ; elle expliquait avoir expérimenté une sensation similaire lors de spectacles vus au Maroc, un pays où elle a aussi habité quelques années :

> *J'étais frustrée. J'ai été tellement frustrée. J'ai été voir des spectacles de malouf marocain, de toutes sortes de choses ; ça me parlait pas du tout. Rien… ça ne rentrait pas. Alors que moi, j'étais… pour quelqu'un qui n'a pas été initiée assez tôt, la musique est arrivée à rentrer dans le plus profond de mon être. À me faire tripper, à me faire vibrer, à me faire pleurer, à me faire… Mais cette musique-là est restée en surface.* (Naila, Tunisie)

Malgré une plus grande proximité géographique et, jusqu'à un certain point, culturelle et musicale entre la Tunisie et le Maroc, une même sensation de distance a été ressentie au contact de la musique andalouse* de cet autre pays du Maghreb. Ce n'est pourtant pas faute d'une sensibilité vis-à-vis d'un tel répertoire plus classique, sachant que cette femme a déjà vécu de grandes émotions à l'écoute du malouf tunisien*[121]. Ce dernier étant toutefois un peu différent des courants de musique andalouse au Maroc – appelés al-âla* et gharnati*, qu'elle nomme pour sa part « malouf marocain » –, une même absence d'associations avec son vécu, ses souvenirs et ses référents s'est soldée en une indifférence à cette musique entendue hors de son pays natal au Maghreb.

Maints paramètres musicaux et extra-musicaux doivent être considérés pour saisir le rapport qu'une personne entretient avec la musique. Pour reprendre les mots de la sociomusicologue Irina Kirchberg, il existe « une multiplicité d'‘‘oreilles musicales'' dont il convient d'interroger les constructions et les manifestations au prisme des lieux de leur socialisation. » (2015, par. 38). Sachant à quel point la dimension collective prévaut lorsqu'il est question de musique en Afrique du Nord, le fait que des répertoires découverts en situation d'immigration ne

[121] « Lorsque j'ai quitté la Tunisie pour un long moment, la première fois, j'ai vécu deux fois, deux ans à Paris. Je suis allée faire des études. Et la première année, je ne suis pas rentrée à Noël, donc de septembre à juin, c'est comme la première fois de ma vie que je m'absente aussi longtemps et aussi loin de chez moi […] Et donc, en rentrant, c'était la première fois que la musique me faisait pleurer, parce que dans l'avion que je te disais, ils ont mis le malouf. Puis comme [faisant un bruit de sanglots], j'ai fondu. Puis c'est à partir de là que je me suis rendue compte à quel point on accumule des associations. » (Naila, Tunisie)

puissent être rattachés à autant de souvenirs à dimension sociale et même, familiale, participe sans doute de l'effet mitigé qu'ont certaines nouvelles musiques chez ces personnes immigrantes.

5.2 Contextes d'écoute de la musique à Montréal

Au vu de l'importance qu'ont eue les contextes d'écoute au Maghreb pour expliquer la conception de la musique et les spécificités du rapport à cette dernière chez une majorité de répondantes et répondants, ce sujet demeure un enjeu important à aborder dans le cadre montréalais afin de réfléchir aux continuités comme aux transformations qui s'opèrent dans le domaine de la musique chez ces personnes immigrantes.

5.2.1 La rareté des mariages

Autant les mariages étaient-ils au cœur des souvenirs musicaux au pays d'origine, autant s'agit-il d'occasions beaucoup moins communes au Québec expliquait notamment un homme d'origine algérienne qui avait une pratique musicale soutenue dans son pays natal : « Pas beaucoup... trois mariages, quatre mariages [dans lesquels il avait joué depuis son arrivée au Québec]. En Algérie, moi, je jouais tous les soirs dans des mariages. » (Faudel, Algérie). D'emblée, il s'agit d'une institution sociale en perte de vitesse au Canada depuis plusieurs décennies[122], et la province du Québec se démarque par la place que gagnent les unions de fait, qui caractérisaient 39,9% des couples en 2016 contre une moyenne nationale de 21,3% (Eichler 2012, s.p.). En Afrique du Nord, les tendances sont fort différentes : le mariage demeure une « institution forte », qui se transforme certes – relèvement de l'âge moyen au moment du mariage, changement de la nature des dissolutions d'union (de la répudiation au divorce judiciaire), diminution des écarts d'âge entre l'époux et l'épouse, etc. –, mais à laquelle une forte majorité de la population adhère considérant les taux de célibat définitif sous la barre des 10%, voire des 5% selon le sexe et le pays au tournant du XXIe siècle (Kateb 2014, 130-161).

Au-delà de ces contrastes sociétaux marqués, d'autres facteurs peuvent expliquer le sentiment d'une relative rareté des mariages au Québec chez les répondantes et répondants à l'enquête, notamment le fait que la plupart des personnes immigrantes maghrébines mariées l'ont

[122] Entre 1961 et 2016, le taux de familles dirigées par des couples mariés au Canada est passé de 92% à 65,8%, notamment au profit des unions de fait (Eichler 2012, s.p.).

fait au pays d'origine, avant d'émigrer ou lors d'un retour prévu à cet effet. La famille élargie, voire celle nucléaire étant souvent encore majoritairement au Maghreb, l'objectif est entre autres de pouvoir célébrer avec les proches, sans compter que les ressources y sont plus nombreuses pour aider à l'organisation de cet évènement dans bien des cas fastueux. Des mariages sont néanmoins célébrés au Québec, parmi lesquels sont soulignées des unions mixtes[123]. Si certaines personnes ont raconté des tentatives de reproduire assez fidèlement les traditions nuptiales de leur pays d'origine, incluant les choix musicaux (du raï* dans un mariage algérien, un petit orchestre dans un mariage marocain, etc.), plusieurs anecdotes de mariages au Québec ont par ailleurs rendu compte d'une forme d'« hybridation des pratiques » (Collet et Santelli 2012, 90) se répercutant notamment sur le déroulement de l'évènement et les musiques diffusées :

> *J'ai assisté à un mariage, je crois mixte, québécois et tunisien. Puis y'avait de la musique comme… des deux côtés. Puis c'était dans un restaurant, mais c'était pas long… c'était comme deux heures peut-être, une petite réception de deux heures. […] C'était vraiment, mezwed*-là, le mari aimait ça donc avec ses amis et tout ça, il dansait ça. CHERCHEUSE Et la famille de la mariée, ç'a créé quoi comme réaction ? RÉPONDANTE Ils ont commencé à danser quand même. Oui, ils ont commencé à danser. Puis les autres aussi, les Tunisiens ont commencé à danser sur la musique occidentale. Donc c'était ça. Mais c'était pas trop long par exemple, c'était peut-être… ils ont réservé une demi-heure pour la danse.* (Mimouna, Tunisie)

> *[À propos d'un mariage maroco-québécois] C'était québécois à 100%. D'ailleurs, on se demandait vraiment avec mes amis, parce qu'on se disait : « Mais on n'a pas eu une seule chanson arabe pendant tout le long [du mariage] ». Puis c'était moi, j'étais qu'avec mes amis québécois, on se disait : « Mais comment ça se fait qu'il n'y a pas eu une seule chanson arabe, c'est quand même une Arabe qui se marie ». Puis elle me disait : « Ah non, moi je refuse d'incarner les stéréotypes arabes. ». Donc pour moi, c'était 100%... je pense qu'il y avait quand même, y'avait aussi le contexte où il y avait une grande différence d'âge. C'était… c'était un bon mariage, mais bon, c'était pas… c'était pas de la musique qui faisait danser du tout. Je pense que le DJ était pas particulièrement… doué.* (Fatiha, Algérie)

Ainsi, non seulement les possibilités d'assister à des mariages sont-elles nettement moindres, mais ces occasions se présentent en outre sous des formats souvent bien différents des habitudes au Maghreb. La question des convives est un facteur important à cet égard : aux mariages auxquels ni plus ni moins tout le monde est invité au pays d'origine – c'est-à-dire la famille élargie, le voisinage, etc. – répondent des célébrations où les invitations sont bien plus sélectives au Québec. Puis, le fait qu'une bonne partie de la famille soit souvent restée en Afrique du Nord transforme la constitution de l'assistance, qui devient un mélange de proches et d'ami.es :

[123] Parmi les trois personnes qui s'étaient mariées au Québec, deux étaient en couple mixte (maroco-québécois et algéro-québécois) et une était avec un homme originaire de l'Algérie comme elle, bien que leur rencontre avait eu lieu en contexte immigrant.

> *Y'avait des Québécois et des Marocains. Eh puis, de toutes sortes pour les amis qui viennent d'ailleurs aussi. Mais c'était plus de Québécois que de Marocains parce que forcément, ma famille elle est pas là et tout ça…* (Lamya, Maroc)

Cette femme originaire d'une ville tout près de Casablanca raconte alors son propre mariage avec un homme québécois. Tandis que le couple a décidé de célébrer son union dans la province, il était toutefois prévu que ce soit « à la marocaine », de sorte à faire découvrir cette tradition à leurs ami.es qui n'étaient pour la plupart pas du Maghreb. Un petit orchestre marocain, un changement de robes pour la mariée, une entrée du couple avec l'amariya (alors portée par les amis québécois du marié) sont quelques exemples des éléments qui ont été reproduits, sans pour autant complètement exclure des touches plus « occidentales », cette femme se rappelant par exemple son père qui dansait sur une musique de type swing à la fin de la soirée. Dans cette veine, une autre femme marocaine, quant à elle DJ dans des mariages, confirmait animer régulièrement des évènements où se retrouvent des gens de toutes origines, qui échangent et partagent dès lors autour de la musique :

> *Quand c'est un mariage, je trouve de tout. Parce que la mariée, elle a des amis… alors elle invite tout le monde. Y'a des voisins… c'est multiculturel, c'est vraiment… c'est beaucoup d'immigrants. Alors même dans les… même dans les mariages et dans les cérémonies comme ça, je trouve… je trouve de tout. Alors je mets de tout [pour] la musique.* (Akila, Maroc)

Discutant des mariages qu'elle avait déjà animés au Québec, elle disait avoir travaillé avec des personnes d'origine marocaine certes, mais aussi algérienne, tunisienne, irakienne, syrienne, égyptienne ou encore libanaise, qui se côtoyaient dans ces évènements plus souvent mixtes, à l'image du paysage sociodémographique de Montréal, mais surtout des réseaux sociaux du couple marié. Les programmations musicales qu'elle préparait étaient pour le coup assez variées, et loin d'inclure exclusivement des musiques arabes.

Ainsi, bien qu'il existe des opportunités à Montréal de participer à des mariages dans l'esprit de ceux au Maghreb, ces occasions sont rares et se présentent sous des formats plus généralement hybrides, impliquant par exemple des compromis en termes de nombre et de type de convives – étant donné que plusieurs membres de la famille sont encore au pays d'origine –, de durée des festivités, de choix musicaux qui plaisent aux personnes présentes, etc. Cela étant dit, le terrain d'enquête a aussi révélé des initiatives de plus en plus nombreuses pour pallier ce manque, et ce, de manière originale.

5.2.2 Des substitutions inventives

Parmi les différents exemples recensés, celui des mariages marocains publics met le plus en évidence les stratégies déployées pour compenser la relative absence de mariages tels qu'il s'en fait au pays d'origine. Ce projet lancé à l'automne 2018 consiste en des soirées soutenues par des partenaires – comme une chaîne de radio, un cabinet de notaires, un traiteur, un salon de soins pour le corps, etc. – et par la vente de billets[124], les gens qui assistent étant autant des connaissances des couples qui se marient que des personnes curieuses et désireuses de faire la fête. Ces évènements reproduisent à de multiples égards les caractéristiques d'un mariage marocain musulman[125] : présence d'une neggafa, orchestre et troupe de musique, changements de robes pour les mariées, cortège avec l'amariya, long repas, etc. Différents répertoires musicaux sont de plus associés à différents moments de la soirée : musique orientale en début d'évènement pour l'arrivée des gens qui assistent, troupe de dakka marrakchia* pour l'entrée des couples mariés, chaâbi marocain* pour faire danser, musique arabo-andalouse* pendant le repas... La plupart des convives profitent de l'occasion pour revêtir des tenues traditionnelles telles que des caftans, les youyous fusent tout au long de la soirée, tandis que chacune et chacun alterne entre discuter, manger, danser, chanter, voire saisir un instrument prêté par un musicien et participer activement à la performance musicale.

En dépit de tous les éléments réunis pour recréer les conditions d'un mariage marocain, un attribut important reste cependant absent selon plusieurs personnes avec qui j'ai discuté à cette occasion : contrairement aux célébrations au pays d'origine où ni plus ni moins tout le monde se connaît, le niveau d'interconnaissance demeure significativement plus bas à Montréal. Les participantes et participants viennent en groupes de différentes tailles – en couple, entre ami.es, en famille – et croisent généralement d'autres connaissances sur place, de manière fortuite ou anticipée, mais une quantité notable de personnes présentes demeurent inconnues les unes vis-à-vis des autres. De ce contexte de sociabilités où les liens entre individus sont plus faibles résulte inévitablement une autre ambiance qu'entre des membres d'une même famille, ou du moins d'un même voisinage où les liens affectifs sont plus forts et durables. Ces conditions différentes

[124] Lors de la première édition, le prix du billet était de 59$ / personne. Or, suivant les publicités des éditions subséquentes, il semble que le tarif soit allé croissant pour atteindre 70$ lors de la cinquième édition qui devait avoir lieu en octobre 2020 (par ailleurs reportée étant donné la pandémie).
[125] Ces remarques sont tirées des observations réalisées lors d'une de ces soirées tenue le 5 octobre 2018 dans une salle de réception à Laval.

n'empêchent pas pour autant de faire la fête, mais elles confèrent à cette dernière une autre signification sociale.

Puis, un deuxième type d'initiative vouée à contrebalancer le peu de mariages « à la maghrébine » à Montréal, tout en offrant un contexte qui rende toutes les personnes présentes à l'aise de festoyer, est l'organisation de soirées non-mixtes, des fêtes réservées aux femmes en l'occurrence :

> *Les immigrant[e]s ici n'ont pas de famille. Alors elles essayent de faire ces évènements entre e[lles], pour sentir la chaleur entre e[lles], et pour... Parce que tu sais, au Maroc, on est entre famille, on peut aller aux mariages des frères et sœurs, cousins ; là, non. Là, on n'a pas de famille. Personne t'invite. Sauf des amis bien sûr. Mais c'est pas beaucoup. C'est… c'est suite à ça que les organisatrices ont commencé à penser à faire des fêtes, comme ça les femmes peuvent sortir de leur maison avec leurs enfants, pour montrer à leurs enfants aussi leur musique, pour leur faire écouter, pour danser, pour voir la danse*. (Akila, Maroc)

Cette femme a développé son propre service d'animation (DJ) depuis trois ans, suivant une forte demande à ce sujet et qu'elle ne soupçonnait pas du tout avant d'immigrer au Québec. Elle a ainsi été témoin de la montée en popularité des fêtes pour femmes, principalement gérées par des Marocaines selon elle[126]. Ces évènements reproduisent plusieurs caractéristiques de contextes d'écoute de la musique au pays d'origine, notamment par les diverses modalités de participation favorisées (écoute, danse, chant, mais aussi sociabilités, interrelation entre musique et nourriture, etc.), tout en offrant un cadre où toutes les femmes se sentent en confiance étant donné l'interdiction de filmer pour préserver l'intimité du moment. Néanmoins, ces soirées présentent d'inévitables différences par rapport à ce qui existe au Maroc. Une fois de plus, le niveau d'interconnaissance reste souvent limité ; les femmes s'y rendent rarement seules et plusieurs deviennent des habituées de ces évènements au fil du temps certes[127], mais les quelques centaines de participantes n'en proviennent pas moins de multiples horizons et ne peuvent réalistement pas toutes se connaître. La diversité des profils des femmes présentes incite d'ailleurs les DJs à diffuser des musiques qui ne sont pas toujours très connues dans le pays d'origine de chacune d'entre elles : « C'est tous les types de gens qui vien[nen]t : c'est des Algérien[ne]s, Tunisien[ne]s, tu trouves de tous les pays. » (Akila, Maroc). Un évènement auquel j'ai moi-même assisté en mars 2018 a par exemple été l'occasion d'entendre du reggada* et du chaâbi* du Maroc, du raï* et de la musique chaoui* de l'Algérie, du dabké, une musique et danse du Levant, des succès populaires de l'heure comme des classiques orientaux* d'Oum Kalthoum,

[126] Mes propres observations abondent en ce sens, ayant assisté à quatre fêtes de ce type et vu circuler plusieurs autres évènements quasiment toujours organisés par des personnes d'origine marocaine.
[127] L'une des répondantes a expliqué avoir assisté à tellement de fêtes en 2017 et 2018 qu'elle commençait à manquer d'enthousiasme à ce sujet.

de la musique arabo-andalouse*, etc. Ainsi, toutes les participantes vivent, à un moment ou l'autre de la fête, une forme de socialisation à des musiques qui leur sont moins familières. Le contact avec ces nouveaux répertoires passe souvent par la danse, que les unes tentent de montrer aux autres selon leurs connaissances respectives. Ces partages autour de la musique alimentent des complicités qui se répercutent dans les moments de sociabilité, et inversement ; les discussions pendant le repas sont favorisées par les contacts amorcés sur la piste de danse un peu plus tôt, tandis que ce repas permet de faire connaissance avec d'autres personnes avec qui danser à nouveau plus tard. En somme, un esprit de convivialité arrive généralement à s'installer en dépit des interconnaissances a priori plus réduites.

De ces deux exemples (mariages marocains publics et soirées entre femmes) se dégage un désir de recréer des contextes collectifs familiers, où le rapport à la musique se vit en outre selon des modalités rappelant la socialisation musicale dans le pays d'origine. Ainsi, des évènements organisés à Montréal apparaissent telles des tentatives de favoriser de mêmes usages et significations de la musique, malgré les ressources et possibilités différentes qu'offre ce nouveau contexte de vie.

5.2.3 Des opportunités proprement montréalaises

Bien qu'il y ait de plus en plus de festivals au Maghreb (Gastaut 2016), la plupart des personnes avec qui je me suis entretenue considéraient que la quantité d'évènements était sans pareille à Montréal. Cette anecdote relative aux premiers mois d'immigration d'un homme venu de l'Algérie est à ce compte révélatrice :

> *J'ai programmé mon arrivée au mois de juin. J'ai dit : « Ok, je vais arriver au mois de juin. » Le festival [de jazz], c'était le 20... il était programmé le 25. Moi, je suis venu le 12. Juste pour le Festival de jazz. Donc, durant toute la période du Festival de jazz, je faisais le touriste. Je me lève le matin, je prends mon sac à dos. Le Festival de jazz commence à midi. J'ai mon appareil photo et je descends au centre-ville. Je suis là jusqu'à minuit. Pendant TOUT le festival. J'ai assisté à pratiquement tous les concerts de cette année-là. J'ai pris des photos de tous les concerts que j'ai pu prendre, tu vois. J'ai même filmé des séquences vidéo. C'était juste pour ma propre satisfaction personnelle. Puis… c'est ça. C'était un petit peu le cadeau de mes trente ans que je me suis fait. Donc, j'ai passé les dix jours, et juste après, juste après y'avait… à l'époque, y'avait le Festival de jazz avant les Francos. […] Après les Francos, c'était le festival le FestiBlues au parc Ahuntsic. J'ai assisté à tous, tous les concerts là-bas. Après, je suivais tous les festivals ici : festival country, festival musiques du monde, festival arabe. Tous les festivals de cette année, je faisais QUE le touriste. Pendant trois mois, je faisais le touriste.* (Lotfi, Algérie)

Cet homme est certes un spectateur particulièrement actif et informé, côtoyant aujourd'hui plusieurs musiciennes et musiciens de la métropole qui le renseignent sur les occasions à ne pas

rater. Il lui a néanmoins fallu développer ses connaissances sur les opportunités musicales à Montréal au départ, et il a d'ailleurs entamé ses recherches avant même d'émigrer, découvrant aussitôt la « réputation festivalière » de la ville :

> *Je me rappelle, une fois, je parlais avec mon directeur. Il était à l'époque directeur marketing, puis il a vécu ici dix ans. Puis j'ai dit : « Voilà, je vais partir au Canada, à Montréal et tout et tout. J'aimerais bien, genre, je vais assister au Festival de jazz. » Il m'a dit : « T'inquiète pas. Y'a que des festivals à Montréal. » Je me rappelle de cette phrase-là. Il a dit : « T'inquiète pas, y'a que des festivals toute l'année à Montréal. »* (Lotfi, Algérie)

À cette vague de festivals, principalement estivale et qui semble marquer les imaginaires entourant Montréal, s'ajoute tout au long de l'année une abondante offre de concerts mettant de l'avant une diversité de musiques et d'artistes des quatre coins du monde. Maintes figures de renommée internationale sont de passage dans la ville ; des artistes que plusieurs répondantes et répondants connaissaient bien avant d'immigrer, mais sans avoir jamais espéré les voir en personne :

> *Kool and the Gang, l'année dernière. […] Et les Jackson Five. J'ai beaucoup aimé parce que j'ai même serré la main de l'un d'eux. Ça m'a fait plaisir. Parce que c'est, mes grands frères ils... c'était leur musique. Parce qu'ils sont plus grands que moi, à la maison, j'écout[ais] Kool and the Gang, les Jackson Five et tout. Ça veut dire, je suis déjà nourri par cette musique… Eh bien maintenant, comme je les vois […] devant moi, ça me fait plaisir. Parce qu'en Algérie, c'était… ils étaient loin !* (Faudel, Algérie)

Cette citation suggère que ce qui est inédit pour ces personnes immigrantes, une fois installées à Montréal, n'est parfois pas tant de pures découvertes musicales qu'un accès plus grand à des répertoires, musiciennes et musiciens qu'elles connaissaient déjà. Le fait de pouvoir rencontrer plus facilement des artistes internationaux est une manifestation de cette accessibilité accrue. Le phénomène s'incarne aussi dans certains genres musicaux plus développés et ancrés à Montréal que dans les pays d'Afrique du Nord, comme le metal, le punk et le rock dont a parlé cette femme d'origine tunisienne :

> *J'aime bien l'ambiance des shows ici. Qu'est-ce j'aurais à en dire ? L'ambiance des shows est mieux ici qu'en Tunisie. De loin. Parce que les gens ont cette culture. Ils ont beaucoup plus la culture des shows. […] En Tunisie, y'a tellement pas de shows que les gens n'ont aucune… notion qui va avec. T'sais, les… même les règles de base, comme quelqu'un tombe, on le ramasse. C'est pas évident. Les gens le font parce qu'ils voient que t'es tombée, donc ça c'est… c'est dans leur vie habituelle, ça c'est sûr qu'ils le font. Mais ils n'ont pas… mettons, certains artistes des fois, des artistes étrangers, ils vont dire : « Ah… faites un* Wall of Death[128] *» Ils ne savent pas ce que c'est.* (Dhikra, Tunisie)

[128] Dans la musique metal et punk, il s'agit d'un mouvement de foule effectué à la demande de l'artiste, qui consiste à se séparer sur toute la longueur, de façon perpendiculaire à la scène. L'espace libre ainsi créé au centre du public permet ensuite que les deux portions de foule fonce l'une sur l'autre, toujours suivant le signal de l'artiste.

L'univers du spectacle porte son lot de codes et de conventions, qui changent par ailleurs d'un genre musical à l'autre. Avec l'abondance et la variété de l'offre musicale à Montréal viennent dès lors maintes opportunités de se familiariser avec différentes manières d'être et d'agir en contexte musical, selon le répertoire en question.

5.3 Codes et conventions de la musique à Montréal

Montréal est un environnement socioculturel où le rapport à la musique se vit davantage selon les termes de la « musique de présentation »[129] telle que définie par l'anthropologue Thomas Turino (2008, 51-65), soit un champ de la pratique musicale où sont plus franchement départagés auditoire et artistes en fonction de leur niveau d'expertise reconnu en musique. Dès lors, une conception, ou vision à plusieurs égards distincte du rôle et de la place du musical dans la vie quotidienne prévaut par rapport au Maghreb.

5.3.1 Des résistances à la « sortie au concert »

Les formes de discordance qui sont apparues entre la socialisation à la musique au Maghreb et le format plus codifié du concert continuent de se manifester à Montréal. Parmi les diverses implications de la participation à un tel évènement, la planification qui y est préalable est un premier facteur qui peut avoir un effet dissuasif :

> *Moi la sortie... Je suis un Africain, je suis un Maghrébin. La musique c'est pas quelque chose… c'est pas un* happening *culturel. C'est un mode de vie. La musique fait partie… cadence nos vies. On chante nos peines avec la musique, on chante l'amour avec la musique, on vibre avec la musique. Donc si la musique n'est pas là, puis qu'on doit faire un effort pour traverser le pont, puis acheter son billet bien à l'avance, puis aller à ce concert-là, peut-être [que] sur la même soirée, ça va moins t'inspirer*. (Sami, Maroc)

Le caractère plus informel et spontané de la musique au pays d'origine est ici mis en regard de la logique organisationnelle qu'implique une « sortie » à Montréal. Parmi les divers éléments qui requièrent une certaine planification, les déplacements nécessaires pour se rendre à un évènement ont fait l'objet de nombreuses remarques, tant de la part de répondantes et répondants en entretien que de personnes rencontrées au cours des séances d'observation comme des organisatrices et organisateurs d'évènements. Chez celles et ceux pour qui la voiture est au cœur des habitudes de vie, beaucoup de lieux de concert en ville constituent un problème, pour des

[129] Traduction personnelle de « presentational music » (Turino 2008, 51-65).

raisons de trafic comme de stationnement. À l'inverse, les personnes qui n'ont pas de voiture admettaient les difficultés à prendre part à certains évènements présentés dans des lieux particulièrement excentrés, encore plus lorsqu'il s'agit de circonstances qui peuvent s'étirer jusqu'à tard dans la nuit – tels les soupers-spectacles dans des restaurants orientaux – et qui rendent alors l'usage des transports publics ni plus ni moins impossible.

Ces préoccupations liées aux déplacements se sont révélées d'autant plus marquées pour les individus avec de jeunes enfants. Cette réalité n'est certainement pas l'apanage des personnes immigrantes d'origine maghrébine, mais elle s'affirme chez elles avec force étant donné leur propension à faire ce type d'activité hors de l'espace domestique de manière intergénérationnelle, tantôt par habitude liée à la socialisation musicale au pays d'origine, tantôt pour des questions de ressources, les grands-parents et autres membres de la famille rapprochée n'étant pas forcément au Québec pour garder les enfants. En ce sens, un autre frein aux « sorties » qui a été souligné est le peu d'accommodements existants pour les jeunes familles. Dans certaines circonstances, des stratégies inventives sont mises en place, à l'instar de cette femme, mère de deux enfants, qui expliquait comment elle arrivait à participer à une chorale tous les vendredis soirs :

> *Mon amie Henda [également dans la chorale], son mari est quand même assez pote avec mon mari. Donc la première semaine où on est allées [à la chorale], on a déposé les enfants chez Henda – parce qu'elle est à Montréal. Puis les filles sont ensemble en train de jouer et tout ça, puis les garçons [les maris], ils ont gardé les enfants, mais il y avait un autre ami qui était venu avec sa console de jeu, puis ils ont joué au PlayStation. Donc ils ont passé une soirée magnifique. Quand on est rentrées, ils ont dit : « Ah, c'est super, on fera cette formule : à chaque vendredi, on dépose les enfants, les enfants ils s'amusent. Nous [les maris], on s'amuse, on joue à la console. Puis vous, vous allez faire votre cours de chant. » Donc c'était cette formule-là. Depuis, je te dirais depuis novembre, on maintient cette formule, puis c'est ça, tout le monde est content.* (Mimouna, Tunisie)

De son côté, un organisateur d'évènements également originaire de la Tunisie expliquait proposer un service de garde pour les jeunes enfants à même les lieux des spectacles qu'il présente, ayant constaté chez plusieurs de ses clientes et clients qu'il s'agissait d'un incitatif non négligeable à leur participation. Ces deux exemples de conciliation famille – « sortie musicale » tenant par ailleurs plus de l'exception que de la règle, plusieurs personnes ont admis que leur situation familiale les amenait à renoncer à assister à des évènements musicaux à Montréal.

Une fois de plus, c'est le format bien avant le contenu d'un concert qui semble principalement dissuader les gens d'y prendre part. Une répondante, pourtant particulièrement active en termes de « sorties musicales » de toutes sortes à Montréal, affirmait : « Je sais que j'ai juste à me pointer à l'Escalier [un restaurant-bar], il va toujours y avoir… J'ai l'impression que

c'est un des derniers endroits – maintenant que le Divan Orange [café-bar et petite salle de spectacles] a entre autres fermé, qui est resté… qui est un peu informel. Tu peux danser, tu peux juste être toi. » (Fatiha, Algérie). L'acte de danser dont elle parle est d'ailleurs l'un des aspects du rapport à la musique pour lequel s'est sans doute exprimé le plus de décalages entre le Québec et le Maghreb.

5.3.2 De la musique à la danse, il n'y a qu'un pas

La musique et la danse sont fortement interreliées pour bien des personnes que j'ai rencontrées lors de l'enquête, ce qui rejaillit dans une variété de contextes, qu'il s'agisse de spectacles extérieurs ou en salle comme le souligne cette anecdote autour d'un concert du groupe de musique touareg* Tinariwen à Montréal :

> *Déjà, on n'a pas aimé l'idée que ce soit organisé dans une salle à la Place des Arts. Normalement, c'est pas… c'est pas le genre de show que…. auquel tu vas assister assis. Non ! On était comme : «* What the hell ? *On veut danser là, qu'est-ce qui se passe ? » Puis, il y avait du monde qui dansait sur… à côté. Loin… loin du passage. Et moi et le mari de mon amie, on se regardait, puis j'étais comme : «* Let's go ! *» [rires] Au moment où on a fait ça,* we stepped out ; *toute, toute la salle est sortie danser. Toute la salle. C'était lui qui l'a lancé. C'était lui et moi. Ça, c'était intense. Puis le chanteur de Tinariwen, il nous regardait, tout surpris, puis à la fin, [il a dit] : « Montréal, vous êtes fou ! » [rires]* (Amina, Tunisie)

En dépit des contraintes que pose la configuration des salles de concert, il n'y est pas strictement impossible de danser, ce que maintes séances d'observation ont permis de noter. Concert de chaâbi algérois* à la salle Maisonneuve de la Place des Arts (PdA), soirée hommage à diverses figures de la chanson judéo-arabe à la 5e salle de cette même PdA, concert d'artistes libanais au théâtre Saint-Denis, concert d'un orchestre arabo-andalou* venu de Fès au théâtre Outremont, et j'en passe ; dans chaque cas, l'espace séparant les allées de sièges n'a jamais semblé trop étroit pour que femmes et hommes, jeunes et moins jeunes se lèvent et dansent, transformant des parts importantes de parterres et de balcons en véritables pistes de danse. Ainsi, comme l'expliquait un répondant : « Si tu veux apprécier, tu veux écouter de la belle musique… [tu vas] dans une salle de spectacle. De toutes les manières, l'un n'empêche pas l'autre hein. Tu as vu les gens, quand ils ont voulu danser, ils sont montés danser. C'est aussi simple que ça. » (Yacine, Algérie).

Depuis qu'elles ont immigré, plusieurs personnes ont par ailleurs constaté que le rapport à la danse à Montréal diffère du leur à divers égards. D'abord, l'apprentissage n'est pas aussi encadré au Maghreb que dans cette ville nord-américaine où une foule de cours s'offrent à ce sujet ; c'est plutôt par observation, imprégnation et transmission des pairs que les gens

racontaient s'être initiés à la danse dans leur enfance. Ainsi, nombreuses sont les femmes qui ont suivi leur tout premier cours de danse orientale au Québec, bien qu'elles en fassent depuis qu'elles sont toutes petites :

> *C'était particulier, effectivement, de se faire donner un cours de baladi par une Québécoise. Mais c'était… c'était super bien. Puis c'était cool, parce que t'sais, nous on le dansait de façon, pas aussi structurée si je peux dire. On ne décortiquait pas les mouvements. T'sais, on le danse parce que c'est comme ça qu'on danse dans les mariages puis qu'on a appris à danser. Mais là, c'était vraiment : déconstruire le mouvement, voir le mouvement… Ça fait que c'était intéressant.* (Lamya, Maroc)

> *Y'avait comme les cours, une fois par semaine je pense, le* belly dance*, puis j'y ai été pendant peut-être 6 fois… 7 fois, quelque chose du genre. […] Je sentais que ça me limitait un peu, parce que moi, je voulais juste me lâcher lousse. Puis, la fille était comme : « Non, tu fais ça comme ça, tu fais ça comme ça. » J'ai appris des choses ; non, j'ai appris des choses. Comment faire l'infini, t'sais, le 8 avec le truc… Mais sinon, c'est plus spontané comment je danse. Je ne suis pas une pro.* (Hamza, Tunisie)

Une fois de plus, la conception assez spontanée qu'ont ces femmes de la danse se heurte à une approche beaucoup plus balisée à ce sujet à Montréal, ce qui a ses intérêts comme le souligne le premier témoignage, mais cause aussi certaines irritations comme le laisse entendre le second.

Puis, la variété de l'offre musicale dans la métropole se répercute aussi dans le domaine de la danse, alors qu'il s'avère possible de pratiquer des danses d'un peu partout dans le monde :

> *On regardait les films indiens et j'ai toujours voulu apprendre la danse indienne, mais au Maroc, y'avait pas moyen d'apprendre ça. Ça fait que quand je suis venue au Canada, j'ai pris des cours [de] Bollywood. (Farah, Maroc)*

> *J'adore la musique latine ! J'adore ça pour danser, c'est ma préférée. Maintenant, pour danser, c'est ma préférée. […] J'ai pas découvert ça en Tunisie. C'était ici. (Meryem, Tunisie)*

Des mouvements de Bollywood à la salsa, en passant par le tango, le swing et la zumba, ce sont plusieurs danses qui, sans constituer de pures découvertes, ont par ailleurs été expérimentées pour la première fois à Montréal. Le fait qu'elles soient parfois considérablement éloignées des danses pratiquées au Maghreb n'empêche toutefois pas de les appréhender avec une philosophie analogue comme en atteste ce commentaire découlant d'une expérience dans un bar de salsa à Montréal : « J'aime cette danse-là, [mais] j'aime danser à mon aise. Parce que les gens, avec la salsa, ils sont *by the book*. J'aime pas trop. J'aime vraiment danser comme je sens la musique. » (Malika, Tunisie). À nouveau, c'est une approche plus instinctive de la danse qui ressurgit, par contraste à une posture assez rationnalisée dans un cadre nord-américain tel que Montréal.

Enfin, le thème de la danse n'a pas été commenté uniquement par des femmes, mais l'aspect genré est néanmoins apparu comme un enjeu au Québec du point de vue de certains répondants et répondantes :

> *C'est ma copine québécoise qui m'a dit ça quand j'étais plus jeune. Genre en 2000, elle m'a dit : « Au Québec, un gars qui danse bien, généralement, c'est… c'est une tapette hein. » […] Moi, je te dis, je répète là, tu vois. Mais... je sais que c'est… nous, chez nous, on danse tu vois. On n'a pas cette vision-là, le gars qui sait danser, c'est… c'est un gay. On n'a plus… je sais que culturellement, en Amérique du Nord, il y a ça. C'est comme un… un préjugé bizarre un peu.* (Haroun, Tunisie)

Ce commentaire rappelle que le rapport à la danse et, corollairement, le rapport au corps et à la sexualité sont liés à différentes représentations sociales des rôles et relations entre femmes et hommes. Du reste, l'apparente liberté ou spontanéité en matière de danse au Maghreb n'en recouvre pas moins une série de codes et de contraintes précisément genrés. Par exemple, dans une étude du rituel que représente la danse dans des mariages mixtes en Tunisie, l'anthropologue Maud Nicolas observait que les mouvements des hommes semblaient volontairement raides et maladroits, pour ne pas céder à des mouvements jugés féminins tels que ceux du bassin. Or, ces mêmes hommes se revendiquaient de savoir bien danser, mais de se laisser davantage aller lorsqu'ils se retrouvaient « entre eux » (2000, par. 16)[130]. De son côté, la socio-anthropologue Safaa Monqid parle de la danse chez les femmes marocaines comme étant, malgré les codes et contraintes de comportement, un « espace de compensation et d'équilibre, un espace de liberté » (2002, 14), puisqu'il est hors de l'espace privé contrôlé par le mari et hors de l'espace public surveillé par la société. En somme, la danse est aussi traversée de dynamiques liées aux genres en Afrique du Nord, mais qui répondent à des normes et valeurs différentes, au sein desquelles les notions de privé et de public ont en outre un poids notable.

Enfin, l'importance que recouvre la danse pour une majorité de personnes rencontrées pourrait en partie expliquer les préférences exprimées à l'égard d'autres cadres physiques d'évènements musicaux que les salles de concert. En effet, salles de réception, restaurants et cafés sont des lieux qui ont été mis de l'avant plus d'une fois, et ce, pour leur capacité à réunir des éléments artistiques comme extra-artistiques intrinsèquement liés à la musique dans l'esprit de ces personnes.

[130] C'est précisément ce qu'une répondante originaire d'Alger a dit avoir constaté lorsqu'elle se faufilait, gamine, dans des espaces réservés aux hommes dans les mariages : « Je voulais vraiment voir, ça m'intriguait de voir pourquoi est-ce qu'eux, ils sont différents. Mais… y'avait des danses, mais ils dansaient qu'entre hommes, c'est ça qui est assez extraordinaire donc. On dirait que t'avais des… un rapport à la danse… qui s'était féminisé pour certaines personnes, parce que… Je veux dire, on danse généralement entre hommes et femmes, ou du moins dans la plupart des sociétés ; donc là, y'a une certaine féminisation de la danse qui s'est créée dans ce genre de contexte. » (Fatiha, Alger).

5.3.3 Différents lieux pour différentes musiques

Au même titre que la danse, les sociabilités sont intimement liées à la musique pour bien des répondantes et répondants. L'importance de la dimension sociale d'un évènement musical n'a d'ailleurs rien d'inédit au regard de maintes enquêtes sur les pratiques culturelles (Djakouane 2011 ; Ostrower 2008) et les témoignages recueillis au cours de ce travail, tout comme les multiples observations réalisées dans des contextes musicaux, ont bien montré à quel point le fait d'être accompagné.e s'avérait souvent déterminant. Pour plusieurs, un évènement musical est un moment propice au partage, qui implique nécessairement d'être avec d'autres personnes :

> *Tout ce qui est sur la scène, on le cherche, mais c'est vraiment en groupe. […] Si une personne va aller toute seule [au concert], je pense que le goût de partager… ça donne plus de valeur que juste savourer ça toute seule. Bon, à part quelques… des choses en particulier, on peut le savourer toute seule, mais le partage aussi, moi je trouve que c'est génial.* (Imane, Tunisie)

> *Moi, le plaisir c'est de partager. Non, ça c'est très, très important le partage. Tu partages avec tes amis. Non… Sors tout seul, je reste chez moi !* (Yacine, Algérie)

Ainsi, autant les sociabilités motivent-elles à sortir de chez soi pour prendre part à des occasions musicales, autant ces sorties contribuent-elles à alimenter ces sociabilités, par le partage d'expérience qu'elles permettent. Or, l'expérience partagée est rarement strictement musicale dans maints contextes au Maghreb, la musique y étant étroitement liée à d'autres paramètres, par exemple la nourriture[131]. En ce sens, plusieurs personnes ont affirmé des préférences à l'égard de lieux physiques autres qu'une salle de concert, et ce, encore à ce jour. Les salles de réception et restaurants, dont la configuration favorise précisément une approche multidimensionnelle, ou « multisensorielle » de l'évènement musical, ont été plusieurs fois mentionnés :

> *[Parlant de sa préférence pour le restaurant, par comparaison à la salle de concert] Parce que le monde peu[]t s'asseoir, danser quand il[] veu[]t, manger. Ça prend plus de temps, puis c'est pas comme si t'es assise là, tu fais juste écouter puis tu rentres, tu comprends ? Ça prend plus de temps, c'est plus… Plus convivial* (Mimouna, Tunisie)

> *[Parlant de ses soirées dans des cafés shisha] Tu vas là, tu relaxes. Tu rencontres des gens que tu connais. Puis voilà. C'est vraiment, des fois, je vais me redire, des fois j'y allais tout seul. Je prends ma shisha, je suis assis, j'écoute. Je regarde la musique, je regarde le monde danser. Voilà. Pour moi, c'était… j'ai fait ma soirée. Des fois, je me lève, je danse tout seul.* (Osmane, Maroc)

> *[Dans] un restaurant, tu manges, tu fumes la shisha et tu entends de la musique. J'adore cette ambiance.* (Meryem, Tunisie).

[131] La nourriture est, comme la musique, un catalyseur de sociabilités qui favorise les interactions et le partage d'expérience (Anderson 2004).

Cette notion d'« ambiance »[132] a d'ailleurs été un argument récurrent dans les témoignages, rappelant à quel point la musique constitue pour plusieurs un élément constitutif d'un tout beaucoup plus large. Le sentiment de pouvoir interagir librement avec autrui, de pouvoir combiner l'écoute et la danse, éventuellement de pouvoir chanter ou jouer soi-même d'un instrument sont parmi les conditions souvent implicites à la réussite de cette dite ambiance. Certains cadres physiques, qui diffèrent de la salle de concert, apparaissent dès lors plus propices à réunir tous ces éléments.

Cela étant dit, il n'en existe pas moins des musiques pour lesquelles plusieurs personnes continuent de privilégier la salle de spectacle :

> *… Abdelwahab Doukkali, Naima Samih comme femme, Latifa Raâfat – elle est venue chanter ici à Montréal. Ça, c'est des classiques chez nous. C'est vraiment des classiques. Mais la musique populaire, on a… je peux te nommer Daoudi, Statti, Hajib, Daoudia […] Ça, c'est vraiment populaire. C'est de la musique que tu vas entendre dans les mariages. Vraiment, de la musique de mariage, vraiment pour danser et tout. Les autres, c'est vraiment pour que tu t'assois, t'es dans une espèce de théâtre puis tu tapes à la fin.* (Osmane, Maroc)

> *[Décrivant le concert d'Ibrahim Maalouf à la Maison symphonique] Tu entendais [elle inspire], rien que quand il prenait [elle inspire à nouveau] sa respiration pour… son souffle pour jouer à sa trompette. Tu entendais ça comme ça, tellement c'était bien sonorisé. Ça, c'est une expérience géniale. Ça fait que c'est sûr, quand tu es dans une grande salle bien sonorisée, les gens respectent, y'a pas de papotage, ça c'est le meilleur. […] Pour ce genre de musique. Il peut y avoir d'autres musiques où c'est des musiques d'ambiance, plus festif, alors ça dérange pas que les gens parlent ou crient un petit peu parce qu'ils ont besoin de s'entendre. Ça… ça dérange pas. Mais pour ce genre de concerts qui sont un peu plus acoustiques tu vois, Ibrahim Maalouf, le concert de [musicien d'origine tunisienne vivant à Montréal] aussi, t'as besoin d'écouter. Ce genre de concerts-là et de musique-là, ça prend le silence complet.* (Malika Tunisie)

Une catégorisation de type « musique de fête » / « musique de concert » a ainsi émergé de différents témoignages, se répercutant ensuite sur les associations entre ces répertoires et les lieux dits idéaux pour les entendre. Les frontières de cette catégorisation n'étaient pas complètement tranchées ni unanimes pour autant, certaines musiques comme celle arabo-andalouse* chevauchant les catégories en étant à la fois considérée comme un répertoire de mélomanes et une musique de mariage ou de rupture du jeûne lors du ramadan – en d'autres mots, une musique de célébrations. Quoiqu'il en soit, à chaque musique correspondent des codes et conventions propres, une articulation différente de modalités de participation que sont l'écoute, la danse, le chant, les frappements de mains, les sociabilités, etc. Les habitudes liées à certains

[132] Dans une thèse traitant des orchestres féminins en Tunisie, Alyson E. Jones souligne que dans ce pays, il n'est pas tant question de *tarab*, le ravissement créé par la musique au Mashreq, que de *jaww*, un terme qui réfère précisément à l'atmosphère, l'ambiance lors d'un événement ou au sein d'un groupe de personnes (spectatrices et spectateurs comme musiciennes et musiciens). Ce mot peut ainsi être utilisé pour souligner l'ambiance festive d'une soirée, qui dépend de l'interaction et de la participation de toutes les personnes présentes – par leur jeu instrumental, leur danse, etc. (2010, 27-28).

répertoires au pays d'origine continuent de teinter les attentes vis-à-vis de ces musiques au Québec, sans exclure d'autres types d'expériences musicales pour autant. Bref, le rapport à la musique est envisagé et vécu sous différentes formes, en fonction des circonstances musicales auxquelles prennent part les gens.

Meryem, du restaurant arabe au Centre Bell

D'une famille originaire de Sfax, Meryem est pour sa part née à Tunis en 1977. De ses souvenirs de jeunesse ressurgissent la pop de Michael Jackson, découverte par l'entremise de ses frères aînés, la chanson française, mais aussi le « hard » comme Metallica, qu'elle écoutait plutôt avec ses ami.es au début de l'âge adulte. Elle se rappelle également d'une phase Eros Ramazzotti, avec ses disques qui ont tourné en boucle pour elle et son amoureux de l'époque malgré leur incompréhension des paroles en italien. Du côté de la musique tunisienne, elle confie n'avoir été jamais vraiment intéressée, s'y trouvant essentiellement exposée dans les mariages et par la radio. Quant à la musique arabe (ou orientale) qu'écoutait notamment sa jumelle, c'est plutôt à Montréal que Meryem a commencé à s'y intéresser. Ayant immigré en 2006 pour poursuivre ses études en économie et en finance, elle habite seule depuis, et dans ce contexte où elle se dit beaucoup plus calme qu'en famille en Tunisie, elle constate un changement dans ses intérêts musicaux. Par exemple, elle écoute désormais des artistes comme Abdel Halim Hafez, Oum Kalthoum et Mohammed Abdel Wahab à la maison, dont les paroles reflètent particulièrement bien ses états d'âme. La musique arabe qui fait danser dans les soirées lui plaît aussi, à travers des chanteuses et chanteurs populaires comme Sherine et Wael Jassar.

Puis, Montréal lui a permis de découvrir de nouveaux répertoires, par exemple la musique latine grâce à quelques cours de salsa. Elle s'est également adonnée à des cours de danse orientale, qu'elle a par ailleurs plus ou moins appréciés, les trouvant trop axés sur la chorégraphie. Dans ses activités musicales en ville, Meryem exprime une préférence pour deux types d'évènements bien distincts : d'une part des « soirées arabes » dans des cafés, des restaurants ou avec une bande d'ami.es artistes et mélomanes principalement originaires de la Tunisie et de l'Algérie qu'elle a connu.es à Montréal, d'autre part des concerts d'artistes populaires internationaux au Centre Bell. À chaque circonstance, son ambiance : elle apprécie pouvoir manger, fumer la shisha, entendre la musique, danser et rencontrer des gens tout à la fois dans les évènements de musique arabe, mais s'émerveille aussi des spectacles à grand déploiement et de l'énergie qui émane dans un aréna comme le Centre Bell. En contrepartie, les salles de concert lui semblent

trop calmes, mais aussi limitatives dans les manières de vivre la musique. Les prix qu'elle se dit prête à payer sont d'ailleurs conséquents de l'expérience qu'elle envisage tirer de chaque occasion : si elle n'hésite pas à débourser de fortes sommes pour les spectacles au Centre Bell ou pour des soirées combinant musique, repas et danse, elle révise par contre à la baisse ses investissements pour les concerts en salle, jugeant qu'elle pourrait écouter la même musique à la maison et ni verrait pas une grande différence.

Cette activité musicale somme toute soutenue est par ailleurs assez récente. En Tunisie, le fait de vivre dans la capitale insécurisait sa mère qui est originaire d'une plus petite ville, si bien que Meryem n'a pas eu beaucoup d'occasions de sortir. Une fois au Québec, ses études ne lui ont longtemps laissé que très peu de temps libre. Enfin, ses retours annuels en Tunisie ont souvent coïncidé avec la période des festivals dans la métropole, de sorte que Meryem commence tout juste à mesurer l'ampleur des possibilités musicales que lui réserve Montréal…

5.4 Normes, valeurs et croyances autour de la musique à Montréal

Bien que la migration entraîne un éloignement physique des pairs qui pouvaient exercer un contrôle dans le pays d'origine, le quotidien en situation d'immigration n'est pas exempt de diverses contraintes pour autant. S'il se manifeste encore des formes de contrôle de la part de personnes de même origine, il surgit aussi d'autres pressions sociales relatives au nouvel environnement socioculturel. Ces dynamiques intra- comme intergroupes qui s'observent dans diverses sphères de la vie se répercutent aussi dans les activités liées à la musique.

5.4.1 Le versant intragroupe

À l'échelle intragroupe, une propension à émettre des critiques vis-à-vis d'évènements impliquant principalement d'autres individus du Maghreb s'est affirmée. Qu'il s'agisse de gens qui participent à de tels évènements ou de personnes qui disent éviter ces contextes, le spectre des attitudes et des commentaires était assez large. Pour les personnes qui assistent, les remarques négatives portaient notamment sur la dimension organisationnelle : retards dans les horaires annoncés, soucis techniques, localisation des évènements dans la ville, problèmes de stationnement, etc.

D'autres critiques avaient plutôt trait à la dimension artistique, qu'il s'agisse de pointer le manque de renommée ou de professionnalisme de certains musiciens et musiciennes, les visées commerciales dictant les choix de programmation ou encore la qualité d'une prestation en particulier. Par exemple, une répondante exprimait son agacement vis-à-vis de ce qu'elle avait perçu comme un traitement différentiel du public à Montréal par un artiste de passage dans la métropole :

> *Je n'ai pas aimé, dans le sens que, quand tu t'appelles [untel], et que tu as le nom que tu as en Tunisie, quand tu viens à Montréal, il faut que tu sois à la hauteur de ta réputation. Tu ne te dis pas : « Ah, c'est des immigrants, puis c'est… une petite salle, puis… je vais faire n'importe quoi. » Il arrive sans le luth ! Et il a voulu tourner la soirée en fête de mariage. « Eh ! Amusez-vous, allumez la lumière ! » Non, moi je veux écouter de la musique. Ça, j'ai pas du tout aimé.* (Naila, Tunisie)

Dans cette même veine, des personnes ont déploré les prix élevés des billets de concert d'artistes de pays arabes, qui ne viennent selon elles à Montréal que pour faire de l'argent. Enfin, des critiques ont été émises quant au manque de considération d'importants enjeux politiques chez certains organisateurs et organisatrices, qui par leurs collaborations avec des commanditaires, des partenaires institutionnels, voire certains artistes témoigneraient d'une absence de principes vis-à-vis de rapports de pouvoir qui marquent l'histoire sociopolitique de leur pays ou région d'origine.

En bref, le climat entre personnes d'origine maghrébine était parfois assez sévère comme l'a verbalisé cette femme très impliquée dans l'organisation d'un festival :

> *Les commentaires positifs, je dis à 90%, c'est pas des Tunisiens. Parce que notre communauté est un peu sévère. On est trop sévères envers nous. Mais pour l'extérieur, on est ouverts tu comprends ? C'est comme un peu paradoxal, mais c'est ça les Tunisiens. Pour la communauté tunisienne, y'avait beaucoup de critiques… positives, mais aussi négatives. On dirait, tu peux pas plaire vraiment à tout… à tout le monde. Ça reste toujours un défi à chaque année, tu veux chercher à… à améliorer* (Imane, Tunisie)

À de telles tensions entre comité organisateur et public s'ajoutent parfois des tensions entre les organisations mêmes, qui proposent des évènements similaires et rivalisent ainsi sur le plan des artistes qu'elles invitent, des lieux ou encore des dates de présentation. De nombreuses alliances, qui peuvent impliquer des personnes au Québec comme au pays d'origine, naissent et disparaissent rapidement, au gré des affinités de vision et des intérêts de chacune et chacun. Les mésententes qui peuvent survenir prennent ainsi parfois des dimensions transnationales, avec d'anciens collaborateurs et collaboratrices ou des personnes témoins qui émettent des commentaires à distance, via les réseaux numériques.

Dans une perspective plus individuelle, la pression sociale venant de personnes de même origine apparaît plus forte sur les femmes que sur les hommes. Ces dernières ont identifié diverses raisons d'appréhender des jugements sur leur comportement en public, que ce soit de la part de leurs proches comme de personnes qu'elles ne connaissent pas directement. L'interdiction de filmer lors des soirées entre femmes découle par exemple du souci de ne pas être vues par n'importe qui en train de danser, et ce, parfois sans leur voile pour des femmes qui le portent au quotidien[133]. Des altercations sont d'ailleurs survenues car des participantes avaient été surprises en train d'enfreindre ce règlement, pourtant maintes fois répété par la personne en charge de l'animation.

Un autre enjeu lié au jugement des pairs de même origine qui a été soulevé par quelques femmes lors des entretiens a plutôt trait à la consommation d'alcool dans un évènement public. Une répondante vivant au Québec depuis près d'une quinzaine d'années expliquait par exemple se préoccuper davantage des perceptions à son égard s'il se trouvait une table d'hommes conationaux tout près d'elle, et ce, même si ces derniers buvaient parfois eux-mêmes. Son sentiment variait selon la composition sociale des contextes dans lesquels elle se trouvait, les soirées musicales avec un public culturellement plus hétérogène ne lui procurant pas les mêmes inquiétudes. Or, elle admettait du même souffle que cette pression sociale était peut-être plus imaginée que réelle : « Peut-être que c'est dans ma tête, peut-être qu'ils ne jugent pas. » (Nour, Algérie). Dans cette même lignée, une autre femme affirmait :

> *Toujours la peur de… ce que les personnes de la culture d'où on vient, est-ce que pour eux je suis* politically correct *ou pas ? Est-ce que… pour eux, ça va que j'agisse de cette façon-là ? Puis parfois, est-ce que c'est fondé ou pas ? Oui, j'ai eu comme je te disais, y'avait des regards, y'avait des trucs, mais je pense que de là à l'extrapoler à tout le monde… c'est pas justifié. C'est peut-être juste une espèce de culpabilité qui est restée, du moins… y'a cette espèce de concept judéo-chrétien / musulman : comment agir devant les gens.* (Fatiha, Algérie)

Venant d'une personne qui avait pourtant décrit son environnement familial immédiat comme étant très ouvert d'esprit et même féministe, ce témoignage démontre combien les valeurs et normes d'une société peuvent être intériorisées et continuer d'influencer les réflexions et comportements dans toutes sortes de circonstances, par-delà la distance géographique et temporelle relative à la migration.

[133] Toutes les femmes qui prennent part à ces évènements ne portent par ailleurs pas forcément le voile au quotidien, et celles qui le portent ne le retirent pas systématiquement à cette occasion non plus. L'interdiction de filmer a aussi été constatée une fois lors d'un évènement mixte, l'argument étant alors de respecter l'intimité de toutes les personnes sur la piste de danse.

5.4.2 Le versant intergroupe

D'autres pressions, provenant de l'extérieur du groupe immigrant de même origine, s'ajoutent aux diverses formes de contrôle social pouvant être ressenties à Montréal. La perspective d'être stigmatisé.e dans des contextes musicaux publics a été verbalisée, à nouveau davantage par des femmes, mais aussi par des hommes :

> *[En parlant du festival Heavy Montréal] Je ne suis pas restée longtemps [...] Je crois que ça fait deux ans ou quelque chose comme ça. C'était bien… c'était bien ! C'est drôle hein, parce que de me voir là-bas… « Qu'est-ce qu'elle fout ici ? » [rires]* (Nedjma, Algérie)

> *Au [Bistro à] JoJo, dans le Quartier latin. Écoute, au Jojo, c'était [rires], c'était le grand n'importe quoi. Honnêtement, je me rappelle, c'était… les premières années de mon arrivée. Puis… moi, je ne bois pas d'alcool. Donc je suis parti, passé par là, puis je regardais comme ça, y'avait comme à chaque soir, y'avait du blues à l'intérieur. […] En plus, j'étais seul, donc tu vois… j'étais pas accompagné de quelqu'un ou quelque chose comme ça. Donc je me suis dit : « Ok, je rentre. Je vais pas rentrer. Je rentre. Je vais pas rentrer. » Je me suis dit : « Bon ! Je vais rentrer ! » Là, je suis rentré, y'avait… deux gars qui jouaient du blues et tout, puis la serveuse est venue : « Qu'est-ce que vous buvez ? » J'ai dit : « Bah… un jus. » J'ai demandé un jus d'ananas. Je me rappelle très bien, un jus d'ananas. Ah ! J'étais nouveau, je savais pas comment ça marche, rien du tout. Écoute, un bar où y'avait que des motos à l'extérieur […] Du blues. Puis... puis toi tu rentres, tu bois pas, t'es nouveau. […] Tout seul. Tu demandes un jus d'ananas.* (Lotfi, Algérie)

Les appréhensions manifestées à l'égard des réactions d'autrui étaient parfois relatives à l'apparence physique, ou alors aux manières d'être et d'agir jugées plus ou moins usuelles dans certains contextes. Or, dans plusieurs cas, le fait de présenter un profil atypique n'était pas pour autant une raison suffisante de s'empêcher de faire une activité musicale, et les souvenirs liés à cette expérience étaient finalement positifs, soulevant dès lors la question du lien entre frontières symboliques et sociales, frontières imaginées et vécues.

Saliha et le rêve de voir Metallica

Originaire de Ouarzazate aux portes du désert, où elle est née en 1976 et a passé toutes ses années de vie au Maroc, Saliha s'est installée à Montréal depuis un peu moins de dix ans. Vivant seule et n'ayant pas d'enfant, elle parle par ailleurs de son neveu, toujours au Maroc et qui partage avec elle des vidéos de son groupe de musique de rock et de metal, tout comme des enfants de sa cousine arrivée avant elle au Québec. De confession musulmane avec une pratique qui implique le port du hijab et le jeûne, c'est précisément pendant le ramadan, à l'écoute d'émissions de gags diffusées au Maroc, que Saliha a eu l'idée d'immigrer au Québec :

Si je te dis à cause de quoi je suis venue au Québec, tu vas rire. C'est quoi ? À cause des gags. […] Quand je vois, surtout au ramadan, des émissions pour [que] les personnes rient. J'ai vu les caméras cachées de plusieurs pays. Nord de l'Afrique, c'est la pire caméra cachée. Les hommes s'énervent très vite. J'ai dit : « Mais pourquoi [chez] nous, ils s'énervent ? » Ils m'ont dit : « Peut-être parce qu'on… on mange beaucoup… beaucoup d'épices puis des piments forts, alors notre sang, il est très chaud [rires] On s'énerve très vite. » Quand j'ai vu les gags du Canada, j'ai dit : « Ah mon Dieu, est-ce que ce peuple, ils sont vraiment comme ça ? Ou ils savent qu'il y a une caméra cachée ? » (Saliha, Maroc)

En fait, c'est d'abord l'Europe qui l'attirait, et ce, à cause de sa passion pour le football (soccer). Toutefois, le climat social en France vis-à-vis des personnes immigrantes, ou encore la langue parlée dans un pays comme l'Allemagne l'a dissuadée de migrer vers ce continent.

Sur le plan musical, Saliha admet ne pas bien connaître le chaâbi marocain* pourtant souvent cité par les personnes originaires de son pays, car ce genre n'est pas très répandu dans sa région d'origine à ses dires. En outre, elle n'aime pas beaucoup la musique classique marocaine qu'écoutaient ses parents. C'est plutôt le raï algérien* qu'elle préfère, et elle s'intéresse aussi à des groupes marocains tels Nass El Ghiwane et Jil Jilala, tout comme au rock qu'elle a découvert grâce à ses grands frères, nommant au passage Bruce Springsteen, Pink Floyd et Bon Jovi. Son seul véritable concert au Québec a d'ailleurs été U2, auquel elle a assisté un peu par hasard lors de vacances d'été dans la ville de Québec. Désormais, elle caresse le rêve d'aller voir Metallica en concert :

Moi, je rêve… de voir le spectacle de Metallica. Je l'ai raté deux fois. CHERCHEUSE À Montréal que vous l'avez raté ? RÉPONDANTE Oui ! Et j'essaie de chercher ce qui [rigole]… CHERCHEUSE Quand est-ce qu'il va revenir ? RÉPONDANTE C'est ça. Même si je me dis : « Mais moi, je danse pas. Et je pars avec [le] hijab… » Tout le monde va dire : « Hein !? Qu'est-ce qu'elle fait celle-là ici ? » [Rires] Mais non, je l'adore [Metallica]. Oui, je rêve de voir le spectacle de Metallica.

Tiraillée entre les envies et les appréhensions, reste à voir ce qui l'emportera pour Saliha à la prochaine opportunité de voir Metallica.

La question de la maîtrise des référents et codes culturels locaux a aussi été citée comme un facteur pouvant influer sur les perceptions et regards extérieurs :

> *Vous savez, y'a des non-dits d'une culture, y'a des codes sociaux. Beaucoup de gens qui arrivent malheureusement ici, et c'est tout à fait naturel, ils ne connaissent pas les codes, ils ne connaissent pas les… ils ne connaissent pas la culture vécue des gens. Ils n'ont pas à la connaître, ils viennent d'arriver, ils ont… ils ont tous les défis. Mais j'ai remarqué dès le plus jeune âge, ça c'est des choses que j'ai remarquées : tu pouvais rouler tes « r », tu pouvais venir d'une région du monde compliquée, qui renvoyait à un imaginaire très, très éloigné pour les plus ordinaires des Québécois, mais quand t'étais capable de nommer le premier trio du Canadien, le joueur de 3e but au baseball, parler d'un*

personnage de télésérie, ça changeait beaucoup de choses. Ça change beaucoup de choses. Je ne sais pas, t'es capable de nommer les chanteurs, capable… ça résonne, ça résonne quand t'es capable de nommer, t'es capable de dire « Unité 9. Ceci. Cela. » Ça les rassure. (Mustafa, Algérie)

Cet homme ayant immigré au début de l'adolescence, son commentaire est le résultat de plusieurs années d'observation, mais aussi d'expériences vécues auprès de personnes natives de la province du Québec ; en d'autres mots, il bénéficiait d'un recul qui n'était pas le propre de tous les répondants et répondantes au moment de leur entretien. Le constat qu'il pose quant à la puissance symbolique des codes culturels – plus précisément ceux de la culture populaire selon les exemples cités – amène à réfléchir à la notion de socialisation *par* la musique – ou plus largement, par la culture. Grâce au vecteur musical (ou à d'autres formes d'expression culturelle), il s'agit en somme d'acquérir des références communément partagées par la majorité, qui contribuent ainsi à susciter un sentiment de plus grande connivence et de proximité chez cette dernière. La capacité de conversion du capital culturel en capital social a notamment été étudiée par le sociologue Omar Lizardo, dont le modèle d'analyse suggère que la consommation culturelle populaire a un effet positif sur la formation de liens dits faibles, facilitant des sociabilités et permettant même de transcender certaines frontières sociales (2006). Plus encore, c'est de « capital culturel national » dont il est ici question (Aharon 2012 ; Katz-Gerro *et al.* 2009 ; Voisin 2013) et d'une forme de légitimité aux yeux de la majorité québécoise selon le degré de familiarité qu'une personne immigrante a développé vis-à-vis des codes culturels nationaux.

Or, la connaissance de tels référents passe notamment par les médias (journaux, télévision, radio, etc.) qui subissent de profondes mutations dues à Internet, une situation qu'a commentée cet autre répondant, lui-même particulièrement en contact avec la « culture québécoise » :

Moi et la musique, la culture québécoise en général tu vois, j'ai des amis qui étaient avec moi dans les années… qui sont anciens, relativement anciens, donc avant Internet. Avant les réseaux sociaux, avant YouTube, avant… Donc pendant 5, 6 ans, jusqu'à 2009, même plus, quand t'es là, t'as la télé et c'est tout. Donc tu regardes. Qu'est-ce que tu regardes ? Tu regardes donc des émissions québécoises. Tu regardes, t'écoutes la musique donc, enfin dans les émissions, les talk-shows. « Tout le monde en parle » et tout ça. Donc tu vois, t'apprends à connaître les… les artistes québécois. Le monde culturel québécois en fait. […] Avec YouTube, avec les réseaux sociaux, avec… toute la télé… les machines de télé, les satellites et tout ça, personne ne regarde plus… Y'a beaucoup moins en tout cas d'immigrants comme moi, qui n'est pas né ici, je parle pas des gens qui sont nés ici. Je parle des gens, des… arrivants, des nouveaux arrivants. Eux, ils sont connectés beaucoup plus aux émissions tunisiennes par exemple, s'ils sont Tunisiens, ou marocaines, parce qu'ils regardent des émissions sur YouTube. Ils vont regarder tout ça, tu vois, ils regardent pas, moi j'en connais pas beaucoup franchement qui vont connaître maintenant les artistes québécois. (Haroun, Tunisie)

Des études sur la consommation médiatique de personnes d'origine maghrébine au Québec suggèrent pourtant que l'attachement à des médias locaux et celui à des médias transnationaux liés à la culture d'origine ne sont pas mutuellement exclusifs, tendant parfois même à se cumuler (Aoudia 2012 ; Millette *et al.* 2010). En outre, la question des médias est difficilement dissociable des enjeux d'inclusion et de représentation de la dite diversité ; la visibilité médiatique encore bien réduite à ce jour, sinon empreinte de stéréotypes pour les individus de minorités ethniques et racisées (Hajji 2018 ; Picard 2015 ; Pruneau 2015) n'est pas étrangère au manque d'intérêt de plusieurs personnes pour certains canaux d'information. Parmi les commentaires émis à l'égard des médias québécois et canadiens, certains répondants et répondantes n'ont effectivement pas manqué de souligner les phénomènes de sous-représentation, mais ce, pas seulement en termes ethnoculturels ; un homme a plutôt signalé la faible représentation des classes sociales moins aisées, tandis que quelques personnes relevaient, explicitement ou à mots couverts, que la diffusion musicale dans les médias ne reflétait pas la diversité de la production artistique au Québec. La réflexion du répondant ci-dessus n'en demeure pas moins l'expression d'une préoccupation liée à la maîtrise de références culturelles proprement québécoises, et ce, de la part d'une personne elle-même immigrante. Quelques participantes et participants à l'enquête, femmes et hommes de différents pays, partageaient aussi cette idée, l'exprimant parfois sous la forme d'un impératif : « Des références québécoises, des références que ce soit anglophone, que ce soit francophone, c'est très important d'en avoir. Parce que quand tu vis au Canada, tu dis : ‘‘Je suis Canadien.’’ ‘‘Tu es Canadien comment ?’’ » (Yacine, Algérie).

Ainsi, les normes, valeurs et croyances culturelles venant de l'intérieur comme de l'extérieur du groupe de pairs immigrants s'additionnent en contexte migratoire, teintant directement des situations, sinon suscitant des anticipations et appréhensions vis-à-vis de certains contextes. Les personnes immigrantes expérimentent une multiplication de standards sociaux, en matière d'attitudes comme de comportements prescrits par différents groupes de référence et vis-à-vis desquels elles se positionnent au quotidien.

5.4.3 Dynamiques genrées et religieuses : changements et constances

En dépit d'un nouvel environnement socioculturel de vie, qui diffère du Maghreb à bien des égards, certaines mœurs du pays d'origine continuent d'orienter les modes de pensée et de conduite. Parmi les enjeux qui maintiennent une prégnance, ceux relatifs aux rôles et rapports des femmes et des hommes ont été plusieurs fois cités. La question se déploie d'abord à l'échelle

du couple, par exemple si un homme exprime des réticences à ce que son épouse participe à certaines activités musicales en ville. Dans cette veine, une femme racontait les discussions qu'elle a eues avec son mari relativement à l'importance de la musique pour elle et à l'acceptabilité sociale de s'adonner à une telle passion au Canada, même pour une femme mariée et mère de famille, ce qui ne serait pas la vision de toutes et tous en Afrique du Nord. De ces deux ordres moraux qui se rencontrent, l'un plus « arabe » et l'autre « occidental » pour reprendre ses propres termes, c'est ainsi à partir de perspectives auxquelles elle a été socialisée par l'intermédiaire de ses activités musicales à Montréal qu'elle se légitimait désormais.

La force des normes sociales du pays d'origine reste tout de même grande, continuant de teinter des manières de penser et d'agir. De fait, certaines femmes ont intériorisé ces standards au point qu'ils influencent les sorties qu'elles s'autorisent encore aujourd'hui :

> *[Parlant du concert d'un artiste du Maghreb de passage à Montréal] Mon mari va y aller, oui. J'aurais aimé justement, j'adore le chaâbi* ! J'ai dit à mon mari : « Ah, moi j'ai envie d'y aller. » Avec, j'ai dit à… mon amie, la femme de… Elle, c'est pas qu'elle n'aime pas le chaâbi, mais ça ne lui dit rien. Elle m'a dit : « Ah, j'ai peur que ça va être juste… juste des hommes. »* (Najat, Algérie)

Certes, cet enjeu peut varier considérablement selon le pays et la région d'origine dont il est question. En Algérie par exemple, les témoignages en lien avec la capitale rendaient généralement compte d'un climat beaucoup plus conservateur que dans d'autres villes du pays, avec des contextes musicaux assez ségrégés sur le plan hommes / femmes. Tout en appuyant cette idée, un homme originaire de cette même ville a néanmoins émis une nuance additionnelle, relative au milieu social :

> *Les gros concerts qui sont organisés en Algérie, c'est souvent ceux qui sont.. ceux qui visent la classe sociale plus… aisée. Donc plus ouverte sur le monde occidental. Parce qu'ils ramènent des gens comme Booba, Sidi, des stars françaises la plupart du temps. Donc déjà, ne serait-ce que financièrement, les gens qui vont venir, c'est déjà, y'a déjà un tri assez important. Après, les gens qui vont comprendre cette musique-là, y'a aussi un tri […] qui va différencier les deux. Et là, on peut trouver des femmes seules, t'sais, des groupes de femmes, de quatre, cinq, six femmes qui vont y aller, puis qui vont s'amuser. Donc ça ne choque personne parce que, t'sais, y'a que cette catégorie sociale-là qui est là.* (Suleiman, Algérie)

Bref, différents paramètres notamment liés au milieu d'origine géographique et social interviennent sur le rapport de chacune et chacun aux évènements musicaux publics, au Maghreb puis à Montréal par transfert de certaines habitudes développées au pays de naissance. Si les contraintes relatives aux activités musicales hors de la maison sont apparues plus souvent le propre des femmes, un homme a aussi, pour des motifs moraux liés à sa vision de certains contextes musicaux, dit s'interdire des sorties :

Le problème, les gens qui assistent là-bas, qui… fument beaucoup, ils fument la shisha, l'alcool et tout. Et moi, je suis pas le genre de ça. Je veux, côté musique, vraiment [être] dans un… dans un milieu vraiment calme et… sans shisha, parce que je suis responsable de famille, alors il faut [d]es choses qui soient bien. (Redouane, Maroc)

Les principes qu'adopte cet homme au nom de sa famille ne sont pas indépendants d'un autre paramètre qu'est la religion – la famille jouant un rôle social particulièrement fort dans les contextes musulmans[134]. Dans le cadre de cette recherche, c'est d'ailleurs essentiellement de la religion musulmane dont il a été question, laquelle intervient sur les activités musicales à des degrés très divers selon le niveau de croyance et de pratique de chaque personne :

L'association [unetelle], ç'a été créé à Montréal, donc la majorité… des gens, les membres étaient de Montréal. […] Dans ce groupe-là, c'est pas tous les gens qui sont pareils, qui ont la même mentalité, les mêmes goûts. Y'avait des gens qui sont plus… casaniers. C'est comme plus… religieux, pas trop faire la fête et tout. Donc… avec eux, y'avait de tout. Par exemple, on pouvait faire des sorties barbecue entre Tunisiens, puis y'avait de la musique tunisienne qui jou[ait] par exemple. Ça, c'est automatique. Des Tunisiens, tu mets la musique tunisienne, boom ! C'est la fête. (Amina, Tunisie)

Pour certains individus, la pratique religieuse s'accompagne de principes qui opèrent jusque dans leurs activités musicales, que ce soit en évitant des types d'environnements sociaux, certains comportements en public, etc. Ce sujet recouvre par ailleurs une grande complexité, car les pratiques religieuses, déjà diverses dans les pays d'origine, se transforment souvent en contexte migratoire, devenant tantôt plus strictes, tantôt plus souples. Étant donné que la religion musulmane n'est pas le propre de la majorité au Québec comme c'est le cas au Maghreb, elle n'y influence pas l'organisation sociétale, amenant les personnes musulmanes pratiquantes à une plus grande réflexivité, à un rapport plus « individuel ou personnel à la religiosité » (Fortin *et al.* 2008, 104). En période de ramadan par exemple, le jeûne n'est plus une pratique qui rythme et organise le quotidien de toute la population, chaque personne y allant donc de ses propres choix et stratégies pour maintenir (ou non) ses activités musicales :

Avec le ramadan, moi je le fais, donc c'est compliqué pour moi. De sortir si tu manges à 9h, tu finis de manger à 10h, tu ramasses… À 10h30 là, t'as trop mangé, t'as le ventre comme ça [elle fait la forme d'un ballon avec ses mains], tu peux pas bouger. Ça fait que je peux pas sortir avant 11h-11h30, et c'est trop tard pour les gens 11h30. Si on se voit à 11h30, quand est-ce qu'on va finir ? (Malika, Tunisie)

Cette femme, assurément l'une des répondantes les plus actives et assidues dans ses sorties musicales en ville, n'a pas souvent évoqué la question religieuse hormis par rapport à ce mois précis, comme elle fait elle-même le jeûne. Cet enjeu était d'autant plus évident au moment de

[134] « Sans qu'elle ne soit unique à ces dernières, l'organisation sociale fondée sur le mode familial est certainement une spécificité du ''monde'' musulman. La famille y joue un rôle social fondamental, pôle premier de socialisation et souvent d'organisation spatiale. » (Fortin *et al*. 2008, 106)

cette enquête que le ramadan survenait à une période de l'année où le coucher du soleil, qui correspond au moment de la rupture du jeûne (iftar), coïncidait avec les heures habituelles de concerts à Montréal[135]. Tandis que certaines personnes développent des tactiques pour continuer leurs activités musicales hors de la maison – j'ai par exemple rencontré un groupe à l'entrée d'un concert qui s'était apporté un petit repas dans l'optique de se retirer discrètement quelques instants à l'heure de la rupture du jeûne –, d'autres préfèrent s'abstenir de sortir afin de mieux profiter de l'iftar, souvent célébré en famille ou entre ami.es. Enfin, des aménagements sont prévus dans les contextes à majorité musulmane, avec des horaires qui sont modulés en conséquence comme des évènements qui commencent plus tard et durent un peu moins longtemps, ou des formules soupers-spectacles pour combiner repas et concert à proprement parler.

En résumé, le fait d'immigrer à Montréal implique des changements, mais aussi des continuités sur le plan des écoutes et des pratiques liées à la musique. Le bagage de connaissances musicales, d'habitudes culturelles, de standards et de valeurs tiré du pays d'origine peut continuer de se développer et d'être entretenu via de multiples canaux transnationaux, ainsi que grâce à un environnement montréalais de plus en plus marqué par une présence maghrébine. Or, de nouveaux contenus artistiques, codes et conventions en matière de pratiques culturelles, tout comme des référents sociaux différents entrent en ligne de compte, faisant l'objet d'adaptation et de réappropriation, éventuellement d'une forme de synthèse avec le bagage tiré du Maghreb. Les profils d'écoutes et de pratiques musicales des individus se complexifient et se nuancent ainsi au gré des expériences et des socialisations diverses.

Malgré la taille de l'échantillon et les modes de sélection des participantes et participants qui confèrent un caractère non représentatif aux données, une mise en regard des quelques dizaines de cas documentés montre bien que les personnes immigrantes originaires d'Afrique du Nord à Montréal sont loin de former un bloc monolithique en matière de goûts musicaux et de pratiques qui leur sont liées. Plutôt, la musique a été un prétexte à des phénomènes d'identification comme de distinction, permettant de tracer et de négocier des frontières intra- et intergroupes en tous genres.

[135] L'iftar étant le repas pris au coucher du soleil, son heure exacte varie quotidiennement étant donné le temps d'ensoleillement qui change au fil des jours. Or, la période du ramadan décale aussi d'année en année, car le calendrier musulman qui est lunaire contient moins de jour que le calendrier solaire d'une année civile. En 2018 par exemple, le ramadan a eu lieu à Montréal du jeudi 17 mai au vendredi 15 juin et l'iftar a varié entre 20h19 et 20h44 au cours du mois.

CHAPITRE 6. FRONTIÈRES ET ÉCHELLES DES RELATIONS MUSICALES

En plus des diverses pratiques qu'elle engendre, la musique est porteuse de tout un lot de significations et d'usages symboliques. En cela, elle constitue un outil puissant pour marquer, mais aussi négocier des frontières, voire des hiérarchies en place (Stokes 1994). Pour des individus en situation migratoire, cette musique devient dès lors une interface entre divers systèmes et univers de sens, tout comme un vecteur de socialisation à des modes de fonctionnement et de pensée du nouvel environnement de vie. Dans ce chapitre, il sera question des frontières que la musique a fait émerger, des modes de hiérarchisation et principes de légitimité qu'elle a fait ressurgir, des jeux d'échelle qu'elle a permis ; en somme, du rapport au monde qu'elle engendre et contribue du même coup à exprimer.

6.1 Les frontières marquées par la musique

Comme l'ont suggéré les précédents chapitres, les personnes originaires d'Afrique du Nord ne partagent pas toutes les mêmes écoutes et pratiques dans le domaine musical. Certes, des traits les unissent et les caractérisent vis-à-vis d'autrui, traçant des frontières intergroupes, mais la musique active aussi entre les personnes du Maghreb divers mécanismes de différenciation, marquant alors des frontières intragroupes.

6.1.1 Les frontières de la musique au Maghreb

La riche palette de musiques qui existent au Maghreb en fonction des pays, des régions, voire des villes induit un premier phénomène de distinction entre les individus selon le lieu dont ils sont originaires :

> *Mes parents, c'est des Fassis à l'origine, donc il y a la musique andalouse* qui est omniprésente.* (Mehdi, Maroc)

> *Le chaâbi*, y'avait des classiques, genre de la musique beaucoup algéroise en fait, qu'on écoutait parce que ma mère est d'origine algéroise. On est des Algérois en fait.* (Nour, Algérie)

> *Nous, peut-être parce qu'à Ouarzazate, ils entendent pas le chaâbi* beaucoup. Dernièrement oui. Mais avant, non. […] Dans les villes de l'ouest, [le] chaâbi, c'est quelque chose que… c'est comme de l'eau. Comme de l'air.* (Saliha, Maroc)

[Parlant de raï] C'est pas une musique… eh puis, c'est régional aussi, c'est pas une musique qui me parle. (Achraf, Algérie)

Ce type de commentaires n'est parfois pas exempt de petites rivalités, ce qui a notamment transparu lorsqu'il était question de la ville de Fès au Maroc et du rapport de la plupart de ses habitantes et habitants avec la musique andalouse*. En effet, alors que plusieurs Fassis mettent volontiers de l'avant ce genre musical en affichant une certaine fierté à son égard, des Marocaines et Marocains d'autres régions du pays tendent à ironiser sur cette attitude. Puis, les frontières relatives au lieu d'origine se jouent aussi sur la distinction entre milieux rural et urbain : « J'ai connu de l'électro beaucoup plus quand j'ai déménagé… la musique électronique, quand j'ai déménagé à la grande ville. » (Farah, Maroc) ; « Le mezwed*, je sais pas si on t'a déjà parlé du mezwed ? […] C'est de la musique populaire urbaine. » (Dhikra, Tunisie). Si certains genres musicaux sont plus présents et ainsi plus écoutés en ville, la nature (urbaine ou rurale) du contexte de vie est également à la base de différences dans les pratiques liées à la musique. Des répondantes et répondants originaires de plus petites villes, voire de villages ont effectivement fait état d'occasions musicales beaucoup plus limitées hors de l'espace domestique :

La dernière ville où y'a des boîtes par exemple, c'est Agadir. Tout le reste du Maroc [au sud], y'a pas de boîtes tu vois. Tellement la société, elle est conservatrice. […] C'est-à-dire [des] discothèques. Voilà. Donc c'est vrai, on fait des petites fêtes, c'est-à-dire chez les gens et tout ça, mais y'a pas vraiment de boîtes en tant que telles, tu vois ? Donc du coup, y'avait pas les contextes pour sortir et écouter de la musique et tout ça. (Elyes, Maroc)

Plusieurs fractures territoriales s'affirment au sein de chaque pays du Maghreb en termes d'habitudes musicales des individus. Certaines différenciations liées à l'accessibilité d'un répertoire musical diffusé plus localement ou à l'offre et aux infrastructures disponibles dans les environs ont toutefois pu s'atténuer suite à des migrations infranationales. Néanmoins, l'idée de goûts musicaux spécifiques en fonction de la région d'origine d'une personne a paru bien ancrée et servait encore de marqueur de distinction parfois des années après avoir immigré au Canada.

Souvent interreliée au lieu d'origine, la question de l'ethnicité fait à son tour émerger des frontières en regard de la musique :

J'ai un papa berbère. [Eh] bien, ça m'a donné aussi la chance d'écouter un autre type de musique, quand on allait en vacances. Puis on allait souvent en vacances à Agadir chez ma grand-mère, pour voir ma grand-mère du côté de mon père. Eh bien là, c'est sûr qu'après, t'es connecté sur la radio locale, puis t'entends la télé tout ça, puis les chants. C'était… c'était des chants berbères. (Quentin, Maroc)

Le Maroc, c'est… on a l'Arabe plus […] d'autres langues. Berbères. Donc c'est ça, c'est vraiment séparé. Y'a des Arabes qui aiment ce genre de musique, mais y'en a qui n'aiment pas. (Mohamed, Maroc)

L'arabité agissait chez certaines personnes tel un référent implicite, constituant l'attribut du groupe majoritaire à partir duquel se définissait la spécificité, à savoir l'ethnicité (berbérité ou amazighité) du groupe minoritaire (Juteau 2010 [1999], 184). La question amazighe s'est cependant posée surtout pour l'Algérie et le Maroc, la Tunisie ayant été plus précocement arabisée dans son ensemble (Vermeren 2010, 23) et l'amazighité n'y étant pas mise de l'avant (*Ibid.*, 52). Ainsi, des répondantes et répondants ont par exemple tracé des frontières sur le plan des écoutes ou des pratiques telles les danses chez les gens du Rif (nord du Maroc), les Chleuhs (sud du Maroc), les Kabyles (nord de l'Algérie), les Chaouis (nord-est de l'Algérie), ou encore les Touaregs (Sahara algérien).

Un autre type de frontière qui a semblé assez présente en matière de musique en Afrique du Nord a trait aux genres :

> *[Parlant de sa sœur] Elle a un peu, peut-être d'autres goûts en fait, que peut-être je connais pas… par exemple, il y a des chansons qui sont très, pour les filles, donc moi forcément, j'écoute pas trop.* (Abdel, Tunisie)

> *Mon père a toujours aimé le chaâbi*, mon grand-père aussi. Euh… après, ben y'a une division genrée si tu veux, de la musique quoi. Les femmes aiment les musiques plus légères.* (Achraf, Algérie)

> *Ma sœur me disait, avant qu'elle découvre le chaâbi*, elle me disait : « Eh, toi t'es, comme on dit chez nous… enfin, t'as des goûts d'homme. »* (Najat, Algérie)

Si le chaâbi algérois* est un exemple emblématique de « musique d'hommes » – sur le plan des artistes qui le jouent comme des personnes qui se rassemblent pour l'écouter –, la contrepartie propre aux femmes qui a le plus régulièrement ressurgi des témoignages est la musique orientale* : « C'est plutôt les femmes en Algérie qui écoutent la musique orientale. » (Achraf, Algérie). Cela dit, bien que la taille de l'échantillon ne permette pas de valider pleinement l'hypothèse qui suit, la frontière genrée tracée par la musique orientale semble se jouer à l'intersection d'autres enjeux, notamment ceux relatifs au pays d'origine. En effet, plusieurs hommes de la Tunisie et du Maroc se sont pour leur part ouvertement affirmés amateurs d'Oum Kalthoum, d'Abdel Halim Hafez et autres illustres artistes de ce répertoire. Quoi qu'il en soit, les conceptions genrées en matière de musique ne sont pas immuables comme l'ont révélé des variations selon les pays et milieux d'origine en Afrique du Nord, voire selon les générations. La musique fait émerger et dès lors prendre conscience de différentes façons d'appréhender les rapports hommes / femmes :

> *Mon grand-père faisait des bals à la maison. Il invitait des Français des fois, puis c'était mixte. C'était comme, son père il [a] dit : « J'ai pas compris : elle, je l'ai vue danser avec tout le monde. T'avais pas*

dit qu'elle était la femme de X ou Y ? » […] Donc là… là y'avait le côté… occidental [qui] était là, avant même l'indépendance. (Naila, Tunisie)

Bien que relative à une autre époque, cette anecdote n'en traduit pas moins des manières différentes de concevoir et de vivre les relations genrées à travers la musique, plus précisément à travers la danse en couple. En cela, la question du genre fait ici ressurgir une autre frontière qui est plutôt culturelle, avec d'un côté une vision tunisienne de l'époque relative au(x) partenaire(x) avec qui une femme pouvait danser lors d'un bal, et de l'autre celle française qui, sur ce même sujet, apparaissait plus « permissive ». Cet exemple est aussi intéressant pour aborder la notion de socialisation *par* la musique, la scène décrite étant, pour l'arrière-grand-papa tunisien, une sorte de fenêtre sur une approche européenne des dynamiques genrées.

La liste des types de frontières marquées par la musique au Maghreb pourrait s'allonger davantage, incluant la dimension religieuse – avec des répertoires plus associés aux personnes juives ou musulmanes – et celle de la classe – des distinctions d'écoutes et de pratiques s'étant affirmées entre les milieux bourgeois et ouvriers. Une autre frontière encore, qui n'est pas étrangère à la diversité régionale et ethnique déjà discutée, a trait aux multiples langues, dialectes et accents qui se côtoient en Afrique du Nord et teintent la production musicale, tout comme les écoutes de chaque personne :

Même mes belles-sœurs qui n'ont jamais écouté cette chanson, ce genre de musique… Elles ont commencé… là elles chantent avec nous, oui, même sans […] C'est vraiment difficile, c'est pas l'arabe de Casa, c'est pas l'accent, c'est vraiment accent berbère, ouais. Mais c'est arabe / berbère. Mélangé un peu. (Mohamed, Maroc)

On a différents accents. Le Nord, c'est une… un argot, le milieu du Maroc, le Sud, le Sud-Ouest, l'Est… Alors, peut-être je parle, je dis un mot et peut-être la personne qui vit au Sud, elle va pas comprendre. Ou qui vit au Nord. […] Alors là, quand il chante, et il chante très vite. Tu suis seulement le rythme, tu sais pas vraiment les paroles c'est quoi exactement. (Saliha, Maroc)

D'abord, je comprenais pas beaucoup l'arabe. Je parlais l'arabe populaire un peu. J'ai étudié en arabe, mais j'avais pas une connaissance affinée de l'arabe pour comprendre. Oum Kalthoum, tout ça, ça chante pas… y'a du texte là-dedans, il faut écouter et tout. (Mustafa, Algérie)

Dans ce dernier extrait, l'enjeu linguistique ne renvoie pas seulement à une frontière au sein de l'espace maghrébin ; il suggère, par la référence à Oum Kalthoum, des distinctions qui se jouent plus largement entre pays et régions du « monde arabe ». De nombreux commentaires ont effectivement été émis à l'égard des asymétries dans la compréhension entre Arabophones du Maghreb, de l'Égypte et du Mashreq :

Le Moyen-Orient, il n'entend pas une autre musique. Il comprend rien du tout de notre langue. Les Marocains, les Algériens, les Tunisiens, il]s] compren[nent] toutes les langues arabes. Et il[s]

> *peu[ven]t parler toutes les langues arabes. Par contre, les autres pays arabes, ils peuvent pas.* (Saliha, Maroc)

> *T'as le top [musical] oriental […] Ça peut être du Maroc... mais généralement, bien sûr, la production culturelle de l'Égypte, de la Syrie, de… elle est beaucoup plus grande. Donc… c'est pour ça d'ailleurs que tout le monde comprenne l'égyptien dans le monde arabe, alors que les Égyptiens comprennent pas tous les accents, tu vois ? Eh bien, ils comprennent pas le Tunisien, Algérien, Marocain.* (Haroun, Tunisie)

Par-delà les frontières liées à la langue arabe, ses dialectes et accents distincts, il y a aussi des dynamiques et rapports de force culturels qui se dessinent dans ces témoignages, relativement au rayonnement plus important qu'obtiennent certaines productions musicales nationales comparativement à d'autres. L'Égypte occupe sans conteste une position centrale dans tout le monde arabe, particulièrement au XXe siècle où s'impose sa musique grâce au disque, au cinéma parlant et à la radio (Vigreux 1991). L'influence égyptienne est alors telle que plusieurs artistes d'autres pays arabes y convergent[136] et/ou adoptent certaines de ses formes musicales ainsi que sa prononciation de l'arabe. Des catalogues maghrébins de compagnies de disques à Tunis et Alger intègrent en outre des adaptations de pièces alors populaires au Caire, faisant parler d'une « égyptianisation marquée du répertoire » (citation de Lagrange par Vigreux 1991, par 77).

Or, si la musique a permis aux répondantes et répondants de la présente enquête de mettre au jour des frontières comme des rapports de force, elle leur a aussi servi à négocier et à refaçonner ceux-ci. En effet, par leur discours sur la musique, maintes personnes ont redéfini à leur manière une certaine géographie du monde…

6.1.2 La musique pour se situer dans le monde

Tout d'abord, ce sont les contours du dit monde arabe qui se sont dessinés et redessinés au fil des témoignages. Les discussions, bien qu'étant a priori sur la musique, ont effectivement permis de recadrer diverses aires géographiques et culturelles, à commencer par l'Afrique du Nord :

> *La musique chaâbi*, c'est comme… on dit que c'est comme la musique du peuple. Tu vois, c'est… c'est des paroles, c'est du patrimoine algérien déjà. C'est des paroles des anciens poètes, je vais pas dire algériens, je vais dire maghrébins. Parce qu'avant la colonisation de la France et tout, y'avait pas d'Algérie, Maroc, Tunisie, quelque chose comme ça. Y'avait juste le Maghreb.* (Lotfi, Algérie)

[136] Pour les artistes du Maghreb, le mouvement migratoire vers l'Égypte aurait été plus tardif que pour celles et ceux du Mashreq, allant principalement après la mort d'Oum Kalthoum avec la chanteuse d'origine algérienne Warda comme exemple phare (Vigreux 1991, par 81).

Autant la musique a-t-elle permis de poser maintes distinctions entre pays et régions du Maghreb, autant a-t-elle aussi donné l'occasion de rapprochements, voire de remises en question des frontières géographiques actuelles. En ce sens, des témoignages ont rappelé les connexions musicales aux régions frontalières, par exemple avec le raï* associé à Oran en Algérie d'une part, à Oujda au Maroc d'autre part : « Le raï […] marocain-algérien, parce qu'en fait le raï, ils disent que c'est d'origine marocaine, il y en a d'autres qui disent que… mais c'est la même chose. C'est juste que… juste un petit peu de jalousie entre les deux. [rires] » (Omar, Maroc). La musique ne concourt ainsi pas seulement à tracer des frontières ; elle est aussi efficace pour en révéler les porosités.

Or, les références musicales ont aussi souvent débordé du cadre strictement nord-africain, la musique devenant entre autres l'occasion de comparaisons entre le Maghreb et le Moyen-Orient. De nombreuses différences ont été exprimées entre ces deux régions du monde, sur le plan des écoutes comme des contextes et pratiques liées à la musique[137]. Certains parallèles ont néanmoins été tracés, ces derniers étant rendus possibles par la forte diffusion de la musique orientale tant au Maghreb qu'au Mashreq expliquait cette femme originaire de l'Algérie : « Tu te rends compte qu'on a des chansons d'enfance en commun. […] On faisait du covoiturage avec mon amie syrienne, puis elle était comme : ‘‘Bien voyons, on connaît les paroles, les mêmes trucs’’ » (Nour, Algérie). De la sorte, la musique concourt tant à marquer des distinctions qu'à rapprocher des individus de différents pays au sein du « monde arabe ». L'omniprésence de la production musicale, mais aussi cinématographique et télévisuelle de l'Égypte, longtemps pionnière sur le plan culturel dans cette région du monde (Aydoun et Kenbib 2015, 59), en constitue assurément un dénominateur commun important : « Dans le monde arabe, il faut savoir que l'Égypte, le Caire… bien déjà le Caire, on l'appelle ‘‘Hollywood arabe’’. » (Elyes, Maroc).

[137] « Mon amie qui s'est mariée, la Syrienne, elle, c'était comme… des chanteurs. C'était des chanteurs classiques, qui reprenaient des… des chansons classiques, puis l'autre c'était un DJ. […] Les mariages maghrébins sont un peu différents, dans le sens qu'il y a beaucoup de styles, beaucoup… t'sais eux, ils mettent une robe blanche, puis ils restent avec la robe blanche ; bien moi, je me suis changée sept fois… Puis à chaque style de robe, ils vont mettre le style de musique. » (Nour, Algérie)

Achraf et la (re)découverte du monde arabe

S'il n'avait que douze ans lorsqu'il a quitté l'Algérie avec sa famille en 1996, pendant la décennie noire, Achraf se remémore néanmoins les 45 tours de chaâbi algérois* de son père et les musiques orientales qu'écoutait sa mère dans la maison familiale au pays d'origine. C'est lors de son adolescence que se sont forgés des intérêts musicaux plus personnels, essentiellement autour du rap qu'il écoute encore aujourd'hui au demeurant. Il se remémore entre autres avoir écouté le groupe français IAM, et plus précisément le disque d'un de ses membres d'origine algérienne, Freeman, ainsi que des groupes de rap américain comme le Wu-Tang Clan. Ce sont des écoutes musicales qui étaient à son avis inévitables considérant son profil et son environnement social :

Pourquoi le rap ? Bon, c'était le style principal. Pourquoi ça ? Je pense, c'était ce qu'écoutaient les gens à mon époque… Euh, bon, comme tu peux le remarquer, bon, je suis une personne racisée. Donc entre nous, c'est ça qu'on écoutait. Je traînais avec d'autres Algériens, on écoutait du rap français pour la plupart.

Cet homme originaire d'Alger et vivant à Montréal n'écoutait par ailleurs ni hip hop algérien, ni hip hop montréalais, deux courants qui « ne lui parlai[en]t pas » admet-il tout simplement. Au CEGEP, il a ensuite découvert d'autres artistes anglophones tels Dr. Dre, The Roots, Sean Price du collectif Boot Camp Click, Jedi Mind Tricks, qu'il a parfois vus sur scène, surtout au bar les Foufounes Électriques au centre-ville. C'est à cette même époque qu'Achraf fréquentait les boîtes de nuit, ce qui était alors l'occasion de danser sur du reggae, autre genre qu'il affirme bien aimer.

Puis, c'est au moment d'effectuer son doctorat que la musique orientale a pour sa part fait une apparition plus franche dans sa vie. Étant alors étudiant à Paris, Achraf a aussi fait des terrains d'enquête au Maroc, en Tunisie et en Égypte, réalisant alors qu'« eux, les Tunisiens, les Égyptiens, ils ont plus le goût de l'Orient que nous [les Algériens] ». Déjà en France, il côtoyait des personnes réfugiées d'origine syrienne qui écoutaient ce type de musique lors de soirées collectives où elles cuisinaient toutes ensemble. Puis, en Tunisie, il a souvenir d'en entendre de son appartement, cette musique montant depuis l'étage d'en dessous où un vieil homme en faisait jouer tout en vendant des cigarettes. C'est toutefois en Égypte que l'écoute de la musique orientale lui a semblé devenir plus « naturelle », alors qu'il était véritablement « immergé dans un monde arabe » :

L'Égypte, c'est pas le Maghreb. C'est différent. Et c'est à la croisée des chemins, c'est proche un peu du Moyen-Orient. Puis c'est, c'est un pays à part […], c'est assez singulier comme pays. C'est… c'est au cœur de l'Afrique aussi. C'est une température différente, c'est des mœurs différentes, c'est une approche différente. Y'a beaucoup de choses qui sont différentes en Égypte.

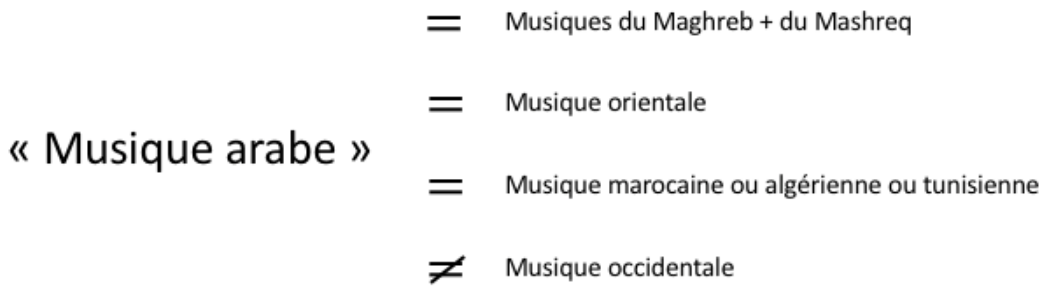
Cette musique orientale qu'écoutaient surtout les femmes en Algérie à ses dires, et qu'il n'aimait pas vraiment à l'époque d'ailleurs, était alors diffusée dans toutes les vieilles échoppes cairotes, tout comme elle jouait fréquemment à la maison par l'entremise de son colocataire, un chercheur d'origine égyptienne. En bref, l'Égypte, par sa langue arabe qui lui a posé défi, dans la mesure où le dialecte algérien n'y était pas bien compris, et par son offre culturelle abondante en termes de musique, de télévision, de livres ou encore de journaux, a été pour Achraf ce qu'il nomme sa « découverte du monde arabe ».

Une autre manière d'observer les négociations constantes des contours du dit monde arabe passe par les définitions, bien que souvent implicites, données à l'étiquette « musique arabe ». Celle-ci, certes aussi ambiguë que l'expression « monde arabe » étant donné la diversité de genres musicaux qu'elle recouvre, n'en est pas moins d'usage courant, même chez des personnes ayant baigné dans ce bassin de musiques une bonne partie de leur vie. Dans le cadre de cette enquête, cette étiquette a servi à désigner des ensembles de musiques à géométrie variable, plus ou moins inclusifs selon le cas. Parfois, la « musique arabe » était un large regroupement de musiques tant du Maghreb que du Mashreq, cette deuxième sous-catégorie étant alors ramenée à la notion de « musique orientale ». Dans d'autres cas, « musique arabe » et « musique orientale » étaient plutôt des synonymes, les individus associant à chacune de ces étiquettes des noms tels qu'Oum Kalthoum, Farid Atrache, Warda, etc. Ou alors, la « musique arabe » désignait des catégories plus restreintes encore, comme la « musique marocaine », « musique algérienne » ou « musique tunisienne » : « Il chante l'arabe. Surtout l'arabe. Oriental et arabe. Oriental et marocain, les deux. » (Akila, Maroc) ; « Je suis né au Maroc, donc j'ai écouté beaucoup de musique arabe à l'origine. Quand je dis arabe, c'est marocaine. » (Mehdi, Maroc). Enfin, l'étiquette « musique arabe » a aussi été opposée à « musique occidentale », suggérant une dichotomie entre monde arabe et Occident à l'instar de l'opposition Orient / Occident[138]. Pourtant, les musiques émanant du Maghreb n'ont que très rarement été assimilées à quelque chose d'« oriental ». Bref, c'est une position un peu indéfinissable, à cheval entre des mondes

[138] Cette dichotomie est parfois apparue sous les termes *sharqi* et *gharbi* (littéralement Oriental et Occidental en arabe, mais écrits en alphabet latin) qui distinguaient des listes d'écoutes musicales de certains répondants et répondantes.

dits occidental et oriental, dont ont fait état les répondantes et répondants par rapport à leur région d'origine et à ses musiques.

Figure 6.1 Schéma des significations données à l'étiquette « musique arabe » au cours de cette enquête



À cette dynamique Est-Ouest s'ajoutent aussi de singulières relations Nord-Sud au sein même du continent africain. Par exemple, l'étiquette « musique africaine » impliquait souvent une mise à distance implicite de la production musicale du Maghreb : « J'adore aussi la musique africaine. […] Je veux dire la musique nigérienne, j'adore ça. J'aime beaucoup, c'est des musiques qui me font danser quoi… c'est, la musique africaine généralement, pour moi c'est… c'est de l'art. » (Abdelhak, Maroc). Plusieurs facteurs tant historiques, politiques qu'idéologiques sont nécessaires pour comprendre le phénomène de dissociation qui survient parfois vis-à-vis du reste de l'Afrique. Des autrices et auteurs imputent cette situation aux approches dichotomisantes qui opposent par exemple l'identité arabe, fortement revendiquée par les nationalistes après les indépendances, à une identité plutôt afro-berbère (Trabelsi 2019). La terminologie « Maghreb », qui a pris le dessus sur « Afrique du Nord » depuis les années 1960 (Vermeren 2004, 107-109), place en outre cette région en regard du Mashreq, dans un univers dès lors plus « arabe » qu'« africain » (El Qadéry 2010)[139], ce que contestent par ailleurs des groupes amazighs au Maroc et en Algérie, tout particulièrement en Kabylie (Tilmatine 2007, 241)[140]. Dans le cadre de cette

[139] « Pour les Européens des Temps modernes, l'Afrique du Nord s'appelle Barbarie (ou Berbérie), et ses habitants Barbaresques ou Maures. La colonisation impose l'expression géographique « Afrique du Nord » (ou « Afrique blanche »), puis la décolonisation le terme arabe de « Maghreb ». Mais sur place prédominent Marocains, Algériens et Tunisiens, car le sentiment maghrébin est peu répandu. Africa, Berbérie, Tamazgha, Maghreb, Afrique du Nord, Afrique blanche, projettent d'emblée des assignations idéologiques. » (Vermeren 2010, 5).

[140] Parlant d'une conscientisation grandissante du poids des dénominations chez les Amazighs depuis quelques décennies, le philologue Mohand Tilmatine explique : « le terme ‘‘Maghreb’’ est de plus en plus rejeté, car il renvoie à

enquête, un imaginaire de l'Afrique noire sous-tendait plusieurs références à ce continent : « Je suis Africain. Ça se voit pas, mais je suis Africain ! [rires] » (Mehdi, Maroc). La part d'africanité du Maroc, de l'Algérie et de la Tunisie n'était pas toujours clairement conçue comme l'illustre cette anecdote d'enfance d'une répondante algérienne :

> *Ils avaient ramené des… des musiciens, des gens du Zimbabwe ; on n'avait jamais entendu parler de ça. Pour moi, le fait d'habiter, que j'étais Africaine, c'était quand même un concept assez vague, je comprenais pas trop ce que ça impliquait. Puis là, de voir… je me rappelle, des gens ven[aient] puis parlaient pas la même langue que moi, c'était complètement différent. De voir vraiment l'africanité représenter quelque chose de différent, c'était assez… je me rappelle, je regardais, je disais : « Zimbabwe, mais c'est où ça ? ». Puis il me dit : « Mais je suis Africain aussi ! » Puis là, je lui disais : « Mais t'es Noir. Moi je suis pas Noire. » Je comprenais vraiment rien...* (Fatiha, Algérie)

Dans cette scène, la musique agit comme prétexte à un partage de réalités toutes deux africaines, mais néanmoins différentes, faisant se rencontrer plusieurs manières d'être et de faire au sein d'un même espace continental. Cette comparaison avec un pair africain du Zimbabwe refaçonne chez la jeune fille d'Algérie une certaine vision du monde, mais aussi des frontières et des rapports culturels, incarnant dès lors bien l'idée de socialisation *par* la musique. À ce compte, s'il y a un contexte particulièrement propice aux interactions entre individus de différents horizons et à l'émergence de diverses frontières, c'est certainement celui d'une immigration variée telle qu'on retrouve à Montréal.

6.1.3 Les frontières de la musique à Montréal

Si la musique contribue à marquer des contrastes entre personnes immigrantes et natives du Québec, elle exacerbe aussi des frontières à l'intérieur même des groupes immigrants, dont au sein de la population d'origine maghrébine vivant à Montréal. Sur ce plan, la question de la génération d'immigration est réapparue maintes fois, que ce soit entre des répondantes et répondants et leurs propres enfants né.es au Québec – sinon ayant immigré en très bas âge –, ou plus généralement entre des pairs conationaux maghrébins de première et de deuxième générations d'immigration :

une vision qui n'est plus d'actualité. Le terme renvoie à une racine *ghrb* qui signifie ''bizarre, inconnu, étranger, s´exiler'' et redonne probablement l'idée que l'on rattachait à cette terre conquise, mais lointaine et inconnue. La racine signifie, bien sûr, également ''couchant, occident''. C'est même l'acception la plus répandue, mais même dans ce cas, elle est rejetée, car on considère que si le terme signifie occident, c'est donc par rapport à un centre qui ne peut être que la péninsule arabique. Ceci renvoie donc à des relations entre un centre (les pays arabes) et une périphérie (les pays nord-africains). » (2007, 241).

On va pas oublier que dans les fêtes, y'a des jeunes filles qui écoutent, qui aiment écouter… qui aiment écouter de tout. Vraiment. Et elles sont nées ici, alors elles sont des Québécoises, des Canadiennes. (Akila, Maroc)

Les enfants ont joué un rôle très, très important, parce qu'ils sont venus ici à un an et demi et trois ans et demi […] Donc les enfants se sont ouverts dès leur jeune âge à la variété. Et aux nouveautés québécoises. Que ce soit… la parlure, que ce soit… les choix de jeu, de musique et de chanson. Eh puis, ils ramenaient, ils rapatriaient à la maison, puis… C'est sûr qu'ils en ont pris dix fois plus que moi en tout cas. Mon fils, il peut réciter… je sais pas moi, il connaît tous les chanteurs québécois, il les connaît pas par cœur, mais il écoute et il s'intéresse et il va chercher. (Mehdi, Maroc)

À l'école, ils écoutent des chansons, [ils] me di[sen]t : « Maman, on a écouté tel chanteur québécois. » « Ah oui, je connais pas, dis-moi ! » C'est ça que je trouve bien aussi. J'apprends aussi de mes enfants, ils me cultivent. (Nedjma, Algérie)

Tel que l'ont déjà révélé nombre d'études, la génération d'immigration implique des postures et des profils différents à plusieurs égards, notamment en matière de goûts et de pratiques culturelles (par ex., Echchaibi 2001 ; Gross *et al.* 1994 ; Roda 2015 ; Stern *et al.* 2010 ; Voisin 2013). Les facteurs qui entrent en ligne de compte ont alors principalement trait aux sociabilités et expériences de socialisation ancrées plus ou moins fortement dans le pays d'immigration, ce qui a inévitablement un impact sur les habitudes et référents culturels des individus :

[Parlant de son mari qui a immigré au Québec assez tôt dans l'enfance] La musique algérienne, il écoute vraiment les classiques, de ça fait longtemps, mais… Ses sœurs sont plus… elles sont venues plus vieilles, ça fait qu'elles écoutent, peut-être elles lui en parlent, mais il écoute moins de la musique algérienne. Il écoute plus, mettons… de la musique occidentale si on peut appeler ça […] Même ses amis, la plupart… t'sais, j'ai beaucoup plus d'amis arabes que lui. Lui, c'est comme des Québécois ses amis. (Nour, Algérie)

Cette femme originaire d'Alger, pour sa part arrivée au Québec à l'adolescence, constate une différence entre la constitution de ses réseaux sociaux et ceux de son mari, différence qu'elle met en parallèle des dissemblances dans leurs écoutes musicales – plus orientées vers la « musique occidentale » pour lui, alors qu'elle a par exemple une liste d'écoutes dite « arabe » dans son iPod. Une frontière, imputable à l'effet de leurs âges respectifs au moment d'immigrer et des réseaux sociaux qui se sont constitués dans ce contexte, se dessine ainsi entre ces deux personnes immigrantes pourtant nées dans le même pays, sensiblement de même âge biologique et de même génération sociale, montrant ainsi toute la complexité et les multiples nuances relatives aux effets du temps sur les pratiques culturelles (Scherger 2009).

Puis, le contexte d'immigration permet aussi de multiples rencontres avec autrui issu d'autres régions du monde. La musique est alors à nouveau l'occasion de voir se manifester des frontières, qu'elles soient de nature culturelle, ethnique, etc. : « Y'avait mes amis d'origine algérienne qui venaient d'arriver, qui écoutaient beaucoup de rap français. Y'avait mes amis

haïtiens qui écoutaient beaucoup de rap américain. Puis y'avait mes amis latino qui écoutaient du reggaeton. » (Idriss, Algérie). De telles frontières intergroupes peuvent également se construire sur la base des manières de se comporter dans des contextes musicaux :

> *[Parlant de ses amis québécois qui essayaient de jouer de la darbouka à l'école secondaire] Eux, ils la jouaient comme ça [il mime un instrument devant lui à la verticale, retenu entre les jambes] Ils jouaient entre… CHERCHEUSE Comme un djembé ? RÉPONDANT Voilà, comme un djembé. Moi, je vais jouer sur le côté. Voilà. Voilà, c'est vraiment ça. C'est quelque chose, j'ai fait découvrir un peu quelque chose, un instrument marocain.* (Osmane, Maroc)

> *Un moment donné, j'ai fait des cours de musique, t'sais de* belly dancing*. Ici […] des cours une fois par semaine. J'étais abonnée dans la salle, puis y'avait les cours, ça fait que je suis allée. Puis c'était avec la musique… Oum Kalthoum,* obviously*, puis t'sais, quand tu chantes puis tu danses* at the same time*, puis y'a la moitié de la salle qui comprend pas ce que tu dis, mais* anyways*, tu le fais pareil parce que c'est l'fun pour toi. CHERCHEUSE [Est-ce] parce que le reste de la salle n'était en bonne partie pas Arabophone ? RÉPONDANTE Exactement, oui. Ça fait que c'est comme de la musique pour danse pour eux, mais moi, je chantais* at the same time*.* (Hamza, Tunisie)

Dans ces deux scènes, c'est ni plus ni moins une absence de socialisation – à un instrument de musique ou à un répertoire musical – qui apparaît à la base des réactions différenciées entre la personne marocaine ou tunisienne et les autres individus en sa présence. Dans le second extrait, le peu de familiarité que semblent avoir la plupart des élèves du cours de danse avec Oum Kalthoum confère inévitablement d'autres significations et usages à cette musique que ceux qu'y trouve une femme qui a été bercée par de telles chansons depuis l'enfance en Tunisie. L'exemple de la danse orientale est en ce sens assez emblématique des écarts de perceptions et d'usages dont peuvent faire l'objet certaines pratiques liées à la musique :

> *[Ma fille] Latifa la plus jeune, elle est allée prendre des cours de danse du ventre à Washington, à l'époque qu'on était à Washington. Elle me dit [rigole], elle me dit : « Mais pour les Américains, c'est une danse érotique ! Puis toutes les femmes avaient plus que 40 ans. Parce qu'elles voulaient danser ça pour leur mari. Puis j'étais la seule à avoir genre 18 ans. » [rigole] Puis elle me dit : « Chaque fois qu'ils font ça de la hanche, ah ! Pour eux, c'est comme fou. » [rigole]* (Naila, Tunisie)

Ces conceptions distinctes de la danse orientale ne sont pas étrangères au fait que les femmes originaires d'Afrique du Nord s'y familiarisent dès l'enfance, développant cette pratique par observation et imprégnation dans des contextes sociaux récurrents comme les mariages, tandis que celles originaires d'Amérique du Nord s'y adonnent éventuellement beaucoup plus tard dans leur vie, y entretenant ainsi un rapport nettement plus exceptionnel. En fait, ce rapport est plus de l'ordre du « produit culturel », alimenté par des visions orientalistes et productions culturelles des XIXe et XXe siècles (Boldrin 2015, par 1)[141]. De ces cadres socioculturels et temporalités de

[141] La chercheuse Béatrice Boldrin note, dans le cadre d'observations effectuées pendant cinq ans dans des cours de danse orientale à Paris, des « rapports variés avec les patrimoines culturels véhiculés par cette danse », notamment selon que les étudiantes ont des origines arabes ou non (2015, par. 11). Pour celles qui n'en ont pas, le rapport apparaît

socialisation fort différents découlent ainsi des attitudes et intentions contrastantes, qui marquent une frontière entre une jeune femme ayant émigré de la Tunisie et les autres participantes nord-américaines assistant à ce cours de danse orientale.

L'enjeu des frontières ne prenant sens qu'à travers les relations entre divers groupes et individus, dans la mesure où c'est en situation de contact avec autrui que s'activent des mécanismes générateurs de différence (Barth 1995 [1969]), un environnement d'immigration très variée comme Montréal constitue assurément un lieu propice à en faire l'étude. Or, au-delà des phénomènes d'identification et de différenciation entre les un.es et les autres, le contexte migratoire est aussi l'occasion d'une confrontation de principes de hiérarchisation et d'ordres de légitimité propres à différents milieux géoculturels.

6.2 Musiques, hiérarchisations et légitimités culturelles

Les principes de légitimité étant transmis par socialisation, le fait d'avoir grandi dans un autre environnement socioculturel peut entraîner des différences sur le plan des normes, valeurs et croyances auxquelles chaque personne se réfère. La musique constitue en ce sens un bon outil pour mettre au jour des principes de hiérarchisation et des modes de légitimation prévalant dans divers cadres, ceux du Maghreb et de Montréal en l'occurrence.

6.2.1 Hiérarchisations et principes de légitimité dans l'univers maghrébin

À l'aune des témoignages recueillis et des observations réalisées lors de cette enquête, des modes de hiérarchisation et principes de légitimité faisant intervenir l'idée d'une « haute culture » (Bourdieu 1979) semblent présents en Afrique du Nord. Cette dernière s'incarne tout particulièrement bien dans la musique andalouse* qui, sitôt évoquée lors d'un entretien, a suscité ce commentaire sans équivoque : « Mais ça, c'est de la musique cultivée. C'est de la culture cultivée. C'est pas de la culture d'en bas. » (Mustafa, Algérie). D'autres personnes ont, à leur façon, explicité cette idée :

> *Chaâbi [algérois]* ou andalou, moi… pour moi c'est comme... c'est comme le classique. Vous voyez pas les gens courir vers le classique comme ça, ou y'a un concert de classique, c'est trois heures d'écoute. Y'a des gens qui n'écoutent pas. […] Si j'ai envie de faire de la musique juste pour… gagner*

beaucoup plus superficiel, s'agissant de « se familiariser avec des rythmes et des mouvements et d'adhérer à un imaginaire exotique de la danseuse orientale. » (*Ibid.)*

de l'argent, ça veut dire… Je ferai le gnawa ou quelque chose de plus important dans mon pays, ou quelque chose de musique de raï*, ou quelque chose comme ça. Ça emporte l'argent. Mais c'est plus question de cœur. […] C'est une histoire de pleins de maîtres qui étaient avant moi et puis ils transmettent tous ces messages et nous, on continue, on va transmettre le message à d'autres.* (Faudel, Algérie)

C'est vraiment des classiques de malouf que, c'est pas tout le monde… comme t'sais, pendant la soirée de [un chanteur tunisien], on était comme, je pense les seules qui étaient en train de chanter. […] C'est du malouf que tout le monde va écouter, mais c'est pas tout le monde qui va le connaître.* (Hamza, Tunisie)

Toutes les musiques, par exemple comme le chaâbi [algérois], le malouf, l'andalou, tout ça, je les ai découvertes plus tard. Parce que je crois qu'il y a quand même, c'est beaucoup plus raffiné, il faut apprendre à l'apprécier. (Rachid, Algérie)

De nombreux critères de hiérarchisation de cette musique apparaissent dans ces extraits, dont son caractère non commercial, une forme de rareté dans sa connaissance, son histoire et ses modes de transmission, son raffinement… autant d'aspects qui s'opposent, à leur manière, à une musique qui serait plus « populaire ». En outre, comme le remarque le chercheur Hadj Miliani dans une étude sur le processus de patrimonialisation des musiques en Algérie (2000), les diverses appellations données à ce répertoire concourent à affirmer plusieurs types de légitimité : une de filiation musicale et civilisationnelle lorsqu'il est question de musique « andalouse », une autre relative à la filiation d'école en parlant précisément de « malouf », ou encore, une légitimité découlant plutôt d'une forme de « reconnaissance culturelle universelle » (*Ibid.*, par 26) lorsqu'il s'agit de parler de musique « classique » – « Quand même, la musique andalouse, c'est une musique classique. » (Najat, Algérie). Puis, en miroir de ces modes de hiérarchisation et de légitimation de la musique même, un processus de distinction et de légitimation de ses auditrices et auditeurs s'est manifesté à travers la propension de bien des gens à les définir comme des « mélomanes ». Cette notion de mélomanie, qui désigne une posture et certaines modalités de goûts vis-à-vis de la musique, est d'ailleurs plus généralement associée aux répertoires dits savants (Lizé 2016), quant à eux grandement liés aux classes dominantes. En ce sens, la musique andalouse est effectivement apparue comme un symbole fort de distinction sociale.

Un autre répertoire qui a abondamment été qualifié de « classique » et placé en haut de l'échelle de légitimité d'une majorité d'individus est la musique orientale* produite en Égypte à une certaine période du XXe siècle. Parmi les « catégories naturelles » (Bellavance 2008, 191) mobilisées pour évoquer sa légitimité, la notion de « grandeur » de ses représentantes et représentants a été maintes fois citée : « Oum Kalthoum, Abdel Wahab, Abdel Halim, Sunbati… Les grands disons. » (Selim, Tunisie) ; « J'étais en train, tout le temps, d'écouter les mêmes chansons d'Oum Kalthoum. Elle a un grand répertoire comme tu le sais, puis ceux de Fairouz, de

Abdel Wahab, de tous les grands. » (Naïma, Tunisie). Une conception légitime, de cette musique comme de ses artistes, s'est avérée très largement partagée, alors que même les personnes qui s'en disaient peu adeptes n'en reconnaissaient pas moins l'importance, évoquée à l'aide de différentes notions comme celle de « pilier » – « Je suis pas un grand fan de Oum Kalthoum, mais c'est comme, je sais que c'est l'une des piliers de la… de la chanson arabe du Moyen-Orient. » (Lotfi, Algérie) –, ou encore de « puissance » – « Elle a… une voix puissante. Oui. Oui, les paroles de ses chansons sont comme ''Wow''. Parce qu'elle avait des poètes dédiés et tout. Mais je trouve pas… quand j'écoute sa musique, c'est pas beau pour moi. » (Amina, Tunisie). Cette musique ne répond cependant pas aux mêmes dynamiques sociales que la musique arabo-andalouse*, car si elle est classée en haut de l'échelle de légitimité culturelle, et ce, de manière assez consensuelle chez la plupart des personnes rencontrées, son écoute semble pour sa part concerner une plus large gamme de couches sociales, allant de personnes issues de milieux aisés à d'autres provenant de contextes beaucoup plus populaires. Le fait qu'elle ait bénéficié de nombreux vecteurs de diffusion allant du disque à la radio, en passant par le cinéma grâce aux films dans lesquels jouaient les chanteuses et chanteurs les plus connus n'est certainement pas sans lien avec son caractère plus démocratisé (Vigreux 1991). En bref, la distribution d'un intérêt pour cette musique dite classique orientale* apparaît socialement moins inégale que pour la musique arabo-andalouse.

La notion de rang social est par ailleurs un enjeu qui s'est révélé plutôt délicat à traiter, considérant la mobilité statutaire qui accompagne souvent la migration. En effet, il n'est pas rare que les positions tant socioprofessionnelle qu'économique des individus rencontrés aient été bouleversées. Par exemple, un homme originaire d'Alger, dont la mère et le père étaient médecins et qui avait passé beaucoup de temps avec ses grands-parents provenant d'une classe sociale aisée racontait d'abord :

> *Ma grand-mère, bon, elle est issue d'une famille un peu algéroise, t'sais un peu aristo, etc. Puis… t'sais, la musique chaâbi* par rapport à d'autres styles musicaux, d'un point de vue de ces familles algéroises, c'est aussi une façon de signaler sa position sociale. Ce type de musique, par rapport par exemple au raï*, qui est considéré comme une musique plus populaire puis… Puis parfois, t'sais, c'est frappé de… pleins de jugements négatifs à l'égard du raï dans ces familles-là, quand même assez conservatrices, traditionnelles, puis par lesquelles les goûts musicaux, c'est une façon de se distinguer. Puis aussi de signaler son rang.* (Idriss, Algérie)

Or, l'arrivée au Québec a donné lieu à un renversement de position sociale à plusieurs égards pour sa famille, ses parents ne pouvant pas d'emblée pratiquer la médecine et s'étant de surcroît établis dans un quartier montréalais parcouru de diverses tensions sociales, ethniques et raciales :

> *Quand j'étais à Alger, je restais quand même dans un milieu de la classe moyenne, voire classe supérieure algéroise, francophone, etc. Puis quand j'arrive ici, j'arrive à Saint-Léonard et Montréal-Nord, donc dans des quartiers où y'a une population... je sais pas comment dire ça, mais disons avec moins de capitaux culturels tu vois. […] Pour mes parents, ç'a été un déclassement social. Parce qu'ils se sont retrouvés, eh bien, les deux étaient médecins ; ils se sont retrouvés ici à travailler par exemple dans des usines. Les premiers, t'sais les premiers temps. Parce qu'il y a des difficultés liées à la reconnaissance des diplômes puis des équivalences. Et donc, j'ai fréquenté une école secondaire publique qui est Henri-Bourassa, Montréal-Nord. Et là, ç'a été complètement des… des styles musicaux très différents. Ç'a été beaucoup de rap.* (Idriss, Algérie)

Cette expérience migratoire, qui fait écho à d'autres témoignages, présente un contraste particulièrement flagrant entre un univers algérois qualifié d'« aristo », où la musique chaâbi* est utilisée comme symbole de distinction, et un univers montréalais socialement et économiquement défavorisé où prévaut plutôt un genre populaire, le rap en l'occurrence[142]. Qui plus est, même si ce répondant affirme avoir éventuellement repris l'écoute du chaâbi algérois, cette musique ne lui confère plus la même distinction à Montréal, étant alors le propre d'une minorité entendue en termes tant quantitatifs (peu de gens écoutent, voire connaissent cette musique à l'échelle de toute la population montréalaise) que qualitatifs (ces gens dérogent de la « norme » des écoutes au Québec). De l'aveu d'Idriss, le chaâbi algérois est « un type d'écoute à laquelle tu dois être socialisé », en attestent ses tentatives infructueuses de faire apprécier cette musique à des copines et ami.es à Montréal. En somme, le déclassement social qu'il a vécu avec sa famille s'est accompagné d'une forme de déclassement sur le plan du capital culturel qu'on lui perçoit dans le contexte montréalais, où le chaâbi n'incarne plus le même symbole de distinction, ne reçoit plus la même reconnaissance. Certes parmi la dizaine de répondantes et répondants issus de familles particulièrement favorisées au Maghreb, et parmi les rares personnes à avoir aussi clairement verbalisé le phénomène de mobilité descendante sur les plans socioprofessionnel, économique comme culturel, cet homme n'en exemplifie pas moins l'idée que l'expérience de la migration complexifie la réflexion entourant les questions de légitimité culturelle. En effet, il faut alors tenir compte de la mobilité statutaire que vivent les personnes immigrantes sur plusieurs plans, tout en portant attention au fait que la légitimité est socialement et culturellement construite.

6.2.2 Un cosmopolitisme ordinaire

Les témoignages ont bien démontré que les écoutes musicales étaient par ailleurs loin de s'en tenir à un contenu strictement propre au Maghreb (ou plus largement au dit monde arabe), même

[142] La culture hip hop s'ancre dans des espaces socio- et ethnoculturels de la ville souvent marqués par des situations de précarité et de marginalisation (Leblanc *et al.* 2007, 12), sans compter le racisme et les stéréotypes dont le rap et ses protagonistes peuvent faire l'objet (Cohen 2012, 160 ; Gross *et al.* 1994, 22 ; Leblanc *et al.* 2007, 20).

à l'époque où ces personnes vivaient encore dans leur pays d'origine. À cet effet, le concept de « cosmopolitisme », qui s'inscrit parmi les diverses relectures du modèle de la légitimité culturelle développé par Bourdieu, mérite d'être discuté. D'emblée, cette notion n'est pas sans écueils, ayant fait l'objet de maints usages et définitions – dans les domaines politique (Thériault 2012), philosophique (Appiah 2008), de la culture (Cicchelli *et al.* 2016), etc. Ainsi, le cosmopolitisme renvoie entre autres à une « rhétorique de la diversité », qui valorise les notions d'ouverture, de globalité et d'éclectisme par opposition à celles de fermeture, d'exclusivité, de localité ou encore d'homogénéité (Fridman et Ollivier 2004a, 122). Selon des autrices et auteurs, ce cosmopolitisme est surtout le propre d'une certaine élite[143], ce qu'ont laissé entendre à leur façon quelques témoignages :

> *Ma mère vient d'une famille assez aisée, d'accord ? Et donc, elle a, dès un jeune âge, elle a découvert la musique disons européenne, ou… elle était ouverte sur la musique du monde, beaucoup plus que la famille de mon père qui vient d'un milieu vraiment très défavorisé.* (Rachid, Algérie)

> *Les gros concerts qui sont organisés en Algérie, c'est souvent ceux qui sont.. ceux qui visent la classe sociale plus… aisée. Donc plus ouverte sur le monde occidental. Parce qu'ils ramènent des gens comme Booba, Sidi, des stars françaises la plupart du temps.* (Suleiman, Algérie)

Le fait que l'ouverture sur le monde passe ici systématiquement par des références « occidentales » n'est pas sans soulever des questions de rapports de force et de domination culturelle. En effet, il y a lieu de se demander quelle est la part de choix dans un tel « goût des autres » (Cicchelli et Octobre 2017, 12) comme l'a d'ailleurs suggéré ce répondant marocain : « L[a musique] américaine qui nous bazarde, qui est omniprésente sur toute la planète, mais ça, on ne peut pas y échapper. On peut pas dire qu'on… que je l'ai jamais écoutée. » (Mehdi, Maroc). En contrepartie, blâmer ce type d'écoutes peut aussi tenir d'une forme de paternalisme et enfermer ces populations dans leurs particularismes locaux, comme si la possibilité de s'intéresser à divers contenus culturels était non seulement l'apanage des élites, mais des élites occidentales de surcroît (Skrbis *et al.* 2014, 132). Pourtant, le cosmopolitisme n'est ni le propre de l'« Occident », ni une considération inédite à l'époque actuelle malgré sa résurgence en sciences humaines et sociales dans cette partie du monde ; l'histoire des sociétés arabes et musulmanes pointe depuis longtemps vers toutes sortes d'expériences du cosmopolitisme, notamment dans le domaine artistique (Zubaida 2002).

[143] « L'éclectisme des goûts et le mélange des genres, loin d'être une caractéristique universelle du sujet postmoderne, apparaissent au contraire comme fortement tributaires de l'origine sociale et du capital culturel. » (Fridman et Ollivier 2004a, 109).

Pour revenir aux considérations de classe, bien d'autres personnes appartenant à différents milieux sociaux ont aussi rendu compte d'écoutes musicales variées :

> *J'écoutais tout : le blues, le jazz, tu vois... Mes frères, j'étais beaucoup plus influencé par mes frères. Donc chacun était influencé par un style musical, puis moi, je prenais tout […] Trois sœurs qui écoutaient, à l'époque, Gloria Estefan, je sais pas quoi […] Ma sœur était très fan de Supertramp. Et c'est là où j'ai quand même découvert Supertramp, les Bee Gees… Abba, le groupe Abba à l'époque […] J'ai eu la chance de… d'avoir toutes ces, tu vois, musiques : l'Amérique latine… le rock, le blues, le jazz.* (Lotfi, Algérie)

> *Je viens d'une famille qui [est], pas mélomane, mais comme j'ai dit, un peu passionnée. Ils aiment beaucoup la musique et puis […] Mon père était propriétaire d'une boîte de nuit, donc on… [rires] Je commence à me rappeler oui. Ok. Mon père avait beaucoup, des centaines, des centaines de vinyles. Donc ça allait de toute la période funk des années '80, donc j'ai grandi avec. Et donc voilà, mon père, c'était un peu le côté occidental. Mon oncle était le côté un peu arabe oriental, percussions. Eh puis ma mère était le côté* mainstream, *qui écoutait tout ce qu'il y avait à la TV et… et voilà. Et donc, j'aimais beaucoup ces trois côtés, ces trois mondes.* (Sabri, Tunisie)

> *Mon père, c'est quelqu'un qui était très ouvert à la musique. Il écoutait pas seulement la musique traditionnelle, classique arabe, mais il écoutait même du Bob Marley, un peu de tout […] Du jazz, du blues. Même si mon père, il comprenait pas l'anglais, mais il aimait le rythme, tout ça, donc on s'amusait à écouter ça.* (Abdelhak, Maroc)

Dans ces commentaires, c'est plutôt d'une « expérience quotidienne de la globalisation » (Cicchelli 2016, par 1), d'un cosmopolitisme dès lors « ordinaire » (*Ibid.*, par 12) dont il est question. Ce cosmopolitisme est surtout esthétique (Cicchelli et Octobre 2017, 12), puisqu'il est essentiellement question de consommation de musique. Un répondant algérien s'est d'ailleurs montré critique à ce sujet : « Je manquais pas d'universalité parce que j'écoutais pas la musique de partout. C'est une façon de se distinguer ça aussi. D'écouter la musique de partout, puis ça s'arrête à la musique, ça ne te conduit pas nécessairement à des rapports pluralistes » (Mustafa, Algérie). Néanmoins, ces profils témoignent d'une ouverture pour le coup « non ostentatoire »[144], invitant à considérer le cosmopolitisme sous davantage de versions, de formes et de modalités (Skrbis *et al.* 2014, 121).

Lehna et sa Kabylie ouverte sur le monde

Originaire de Bejaïa en Kabylie, Lehna est née en 1982 au sein d'une famille de cinq filles et de trois garçons. Bien que certains de ses souvenirs musicaux, notamment dans le cadre des fêtes, renvoient à « des chansons vraiment kabyles », ses référents sont dans l'ensemble très variés : des musiques de différentes régions d'Algérie (« du sétifien, de l'oranais… ») ; Bob Marley, Tracy

[144] En référence au titre de l'article de Fridman et Ollivier : « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme : vers une nouvelle configuration discursive ? » (2004a).

Chapman, Mariah Carey, Whitney Houston ou Michael Jackson grâce à sa sœur qui a étudié pour devenir professeure d'anglais ; du rock américain par l'entremise de son frère qui, souligne-t-elle, a aussi fait des études ; des chansons françaises comme Francis Cabrel et des artistes du Québec aux carrières internationales comme Céline Dion et Garou lors de ses années d'université ; etc. Lehna souligne d'ailleurs que grâce à la télévision et à Internet, elle et les siens sont « ouverts sur le monde, […] écoute[nt] toutes les musiques du monde ».

Au quotidien, elle parle kabyle à la maison, étudie en arabe et en français, à quoi s'ajoutent des cours d'anglais. Sa mère, qui est plus fortement ancrée dans la culture kabyle, maîtrise essentiellement cette langue et écoute davantage les musiciennes et musiciens de même origine : Matoub Lounès, Idir, Slimane Azem, Cheikh El Hasnaoui, Aït Menguellet, Nouara, Karima, Ouardia. Du côté de son père, ce sont surtout les chanteurs kabyles aux propos engagés qui ont la cote, ainsi que les artistes de chaâbi algérois*. Ayant vécu quelques temps en France, il écoute d'ailleurs les chaînes françaises en Algérie, mais demande en revanche aux membres de sa famille de fermer le téléviseur lorsque jouent des films égyptiens, manifestant ainsi son rejet de l'hégémonie de la culture arabe : « Ça, c'est pour nous endormir […] Ils nous mettent ça pour toujours rester endormis ».

L'ouverture sur le monde qui transparaît dans la vie de Lehna en Algérie n'est toutefois pas indépendante de multiples rapports de force tant culturels que politiques, symboliques que coercitifs, historiques que contemporains : conquête arabo-musulmane ayant placé les populations amazighes d'Afrique du Nord en situation minoritaire ; colonialisme français ayant exacerbé les tensions entre personnes kabyles et arabes par des politiques de différenciation et de hiérarchisation ; lutte anticoloniale dont le projet national n'a pas tenu compte des spécificités berbères (Montgomery *et al.* 2010, 156-157) ; hégémonie culturelle américaine à l'échelle mondiale ; etc. Lehna n'en est pas moins cosmopolite pour autant, mais son cosmopolitisme adopte une forme bien à elle, qui s'incarne dans diverses sphères de son quotidien et est intimement lié à l'histoire de sa société comme à celle de sa famille.

Enfin, pour bien des répondantes et répondants, la migration a nourri un désir déjà présent d'« ouverture », en donnant lieu à toutes sortes de découvertes musicales. Cela dit, par-delà l'acquisition de références culturelles inédites, l'arrivée dans un nouveau milieu de vie fait aussi apparaître de nouveaux modes de hiérarchisation et principes de légitimité.

6.2.3 Des découvertes au fil du parcours migratoire

La musique étant un médium qui voyage particulièrement bien, plusieurs continuités existent dans les écoutes musicales des gens avant et après la migration. Or, de ces continuités découlent aussi parfois une prise de conscience de normes et de valeurs différentes autour de ces mêmes musiques. Ainsi, une femme originaire de la Tunisie et ayant vécu en France avant de s'installer au Québec comparait la valeur sociale des musiques metal et punk dans chacun des pays où elle a habité :

> *En Tunisie, on était vu un peu comme des bêtes de foire, où les gens nous arrêtaient dans la rue pour nous poser des questions. Mais en même temps, on avait comme cette image de : « Ok, eux, c'est des gens plus ou moins artistes ». Puis ça faisait quand même un peu* hipster *aussi. C'était quand même un truc un peu… qui sortait de la convention populaire de base, mettons. T'sais, t'écoutais pas du mezwed*, t'écoutais pas du « rabatabatak ». T'étais comme : « Ah, quelqu'un d'ouvert sur l'Occident, puis un peu hipster ». [Alors] que, arrivés en France, on a réalisé que… t'avais juste le regard des gens : « Ah, t'as pas fini ton adolescence »* (Dhikra, Tunisie)

Autant la marginalité qui caractérisait ce milieu musical en Tunisie ne l'avait pas réfrénée dans ses pratiques, autant la méconnaissance et les jugements qu'elle avait perçus vis-à-vis de ces répertoires en France l'avaient conduite à « renier un peu [s]on côté metalleux », ne s'identifiant pas aux manières d'être et de faire des autres personnes qui fréquentaient alors ces mêmes scènes. Puis, l'intérêt lui était peu à peu revenu à Montréal :

> *C'est sûr que je réalise que… [à Montréal], c'est encore une autre vision par exemple […] Mettons, en France, c'était vraiment un truc pour... ado attardé. D'écouter du* punk *ou du* metal. *Ici, c'est plus dans les racines des gens, t'sais, c'est ce que leurs parents ont écouté. Ils vont écouter ça aussi.* (Dhikra, Tunisie)

Dans un nouveau contexte socioculturel où elle constatait que ces musiques étaient mieux comprises et respectées, car plus ancrées en termes de générations d'auditrices et d'auditeurs qui s'y intéressaient, cette femme renouait désormais avec ces répertoires qu'elle qualifiait d'ailleurs de cultures à part entière[145]. En cela, le metal et le punk ont été pour elle les vecteurs d'une socialisation à différents ordres et principes de légitimité qui prévalent respectivement en Tunisie, en France et au Québec.

Dans un registre musical bien différent, un autre exemple de la découverte de différents ordres de légitimité propres au Maghreb et au Québec a trait à la chanteuse Céline Dion. Constituant pour plusieurs personnes la seule référence musicale québécoise avant d'émigrer, sa

[145] « c'est pas juste de la musique, c'est une culture » (Dhikra, Tunisie)

popularité à l'extérieur du Québec – « En Algérie, Céline Dion, elle est une icône » (Nedjma, Algérie) ; « Nous, on croit que la *queen*, c'est Céline Dion » (Othmane, Maroc) – s'est heurtée à un enthousiasme moins marqué à son égard dans la province pour cette répondante :

> *Au Maroc, on écoutait Céline Dion beaucoup. Puis ici, au Québec, quasiment pas. J'ai réalisé qu'on l'écoutait beaucoup plus au Maroc, elle était beaucoup plus aimée, appréciée au Maroc qu'ici t'sais. Au Maroc, tout le monde avait un CD de Céline.* (Lamya, Maroc).

La légitimité de cette figure de la chanson populaire est un sujet déjà complexe au sein même du Québec, où des variations importantes existent selon les milieux sociaux – il en est par exemple question telle une icône dans les milieux LGBTQ (Knegt 2018) –, ou encore selon les critères de légitimation – légitimité de la proposition artistique vs légitimité de la carrière en termes commerciaux (Bellavance 2008, 201). Plusieurs répondantes et répondants parmi la vingtaine de personnes qui en ont parlé n'avaient d'ailleurs pas forcément conscience de la perception différenciée de bien des individus au Québec à l'égard de cette chanteuse, tantôt parce que leur immigration était encore relativement récente, tantôt parce que leurs cercles sociaux ne les exposaient pas à ce type de réflexion. Pour la femme originaire du Maroc précédemment citée par contre, il était devenu évident que Céline Dion ne suscitait pas le même engouement au Maghreb et au Québec, quelque quinze années après avoir immigré, un mariage avec un homme québécois et plusieurs amitiés avec des personnes natives de la province. En cela, la musique a agi comme révélateur d'écarts entre des échelles de légitimité qui prévalent dans chacun de ces cadres géoculturels, mais ce, dans la mesure où l'environnement social de cette femme l'a exposée à cette autre vision de Céline Dion. En d'autres mots, vivre au Québec n'est pas tout ; la composition des réseaux interpersonnels, qui interviennent à une échelle plus micro et quotidienne, est centrale dans l'apprentissage et, plus encore, dans la compréhension de dynamiques symboliques et souvent implicites que sont les ordres de légitimité.

S'il s'agissait dans les exemples précédents de reconsidérer les normes et échelles de légitimité à l'aune desquelles des musiques déjà familières sont évaluées et reconnues dans le contexte d'immigration, il est plutôt question, dans d'autres circonstances, de développer de toutes nouvelles références culturelles, elles-mêmes ancrées dans divers systèmes de hiérarchisation et de légitimité. Dans les moments suivant la migration, l'absence de repères peut entraîner des difficultés à saisir la valeur de musiques ou d'artistes propres au nouveau milieu de vie :

> *[Parlant du Festival de jazz de Montréal] Chaque vendredi, ou samedi je pense, ils ramènent un chanteur… Plus connu que les autres. Ouais. Mais moi, je le connais pas [rigole]* (Faudel, Algérie)

> *[Relativement à ses années de vie passées en France] J'écoutais cette… cette radio-là, et ils diffusaient Johnny Hallyday. Bon, à l'époque, j'entendais Johnny Hallyday : « Oh Marie, si tu savais », mais je connaissais pas c'est qui. Mais après, par la suite, quand j'ai eu la télé, quand je commençais à… à connaître un petit peu la vie française et tout ça, j'ai découvert que c'est vraiment, c'est une star tu vois.* (Elyes, Maroc)

La socialisation à des référents musicaux du contexte immigrant, mais aussi à la charge symbolique dont ils sont porteurs participe du développement d'un capital culturel dit national, c'est-à-dire de l'acquisition de connaissances qui peuvent conférer une certaine légitimité dans ce cadre géoculturel, du moins aux yeux de la dite majorité. La portée de ce type de socialisation va au-delà de la musique comme telle, s'agissant de partager des repères avec une grande proportion d'individus dans ce nouvel environnement de vie. Selon l'anthropologue Ghassan Hage, un tel capital culturel contribuerait au sentiment d'appartenance à cet espace symbolique qu'est la « nation » (1998, 50-55, cité par Bennett *et al*. 2009, 250). Cette socialisation à la musique devient du même coup une socialisation par la musique, puisque cette dernière contribue à une meilleure compréhension de divers codes propres au milieu d'immigration.

Plus encore, la musique peut traduire des valeurs et symboles relatifs au contexte socioculturel duquel elle émane. Dans cette veine, des répondants ont témoigné de leur premier contact avec des groupes de musique du Québec :

> *J'avais un de mes amis, c'était un souverainiste. Il m'a fait écouter… euh… pas les Cowboys... Loco Locass ! Il m'a fait écouter aussi… parce que c'est des souverainistes. Les Cowboys aussi, je pense [que ce sont] des souverainistes les Cowboys Fringants.* (Osmane, Maroc)

> *[Relativement à l'époque de sa vie où il vivait encore à Tunis, mais avait une copine québécoise] Je suis sûr que j'étais le seul Tunisien qui avait la Bottine Souriante. Toute ma famille connaissait la Bottine Souriante en fait, parce que j'habitais à la maison. Donc, mes parents… mais aucun Tunisien connaît la Bottine Souriante… non, tu vois ? Donc, c'est mon premier rapport avec la musique canadienne. Euh… québécoise.* (Haroun, Tunisie)

Par ces écoutes, c'est plus largement une réalité culturelle et politique québécoise qui s'est révélée à ces deux individus. Le premier témoignage aborde plus explicitement le sujet en citant des groupes ouvertement politisés, dont la musique porte un discours et des valeurs souverainistes (Alarie 2008). Or, chez le second répondant dont la connaissance d'un groupe emblématique de la musique traditionnelle québécoise constituait un lien avec le Québec avant même d'immigrer, la substitution de « musique canadienne » par « musique québécoise » signale une sensibilité à des enjeux de société, laquelle n'est sans doute pas étrangère à sa consommation importante de musique produite dans la province. En se montrant soucieux de l'étiquette par laquelle il désigne cette musique, cet homme manifeste une conscience des rapports de force qui se jouent entre le Québec et le Canada, voire une forme d'intériorisation de

valeurs culturelles et identitaires, tout comme de principes de légitimité propres à la société où il vit désormais.

6.2.4 Accumulation et interaction des échelles de légitimité

Les références culturelles, tout comme les principes de hiérarchisation et de légitimation propres à divers milieux de vie sont autant d'éléments de connaissance qu'une personne migrante accumule et peut ensuite agencer et mobiliser de diverses façons :

> *Ginette Reno, bien oui ! Je l'appelle votre Oum Kalthoum. […] Quand même, elle est plus triste que… Oum Kalthoum, mais je parle de… je parle de l'effet… l'effet sur la société québécoise. Historiquement tu vois. Donc, c'est votre Oum Kalthoum locale on va dire.* (Haroun, Tunisie)

> *Je connaissais pas Ginette Reno, même si elle est très… Je connais sa valeur ici par exemple. La même valeur que nous, Oum Kalthoum par exemple chez nous.* (Othmane, Maroc)

Exprimée spontanément par deux répondants aux profils très différents, cette comparaison met en jeu deux figures issues de cadres culturels de référence somme toute assez éloignés, soit la chanson québécoise d'une part, la musique égyptienne d'autre part. Ces deux figures sont plus précisément mises en regard par une équivalence de leur place au sein d'échelles de légitimité également propres à des sociétés différentes. Le degré de maîtrise de chaque univers culturel en présence et des principes de légitimité qui y prévalent peut varier, donnant lieu à des parallèles avec lesquels tout le monde ne serait pas forcément d'accord – la présente comparaison pouvant par exemple soulever des réserves dues au fait que Ginette Reno est associée au milieu de la chanson populaire au Québec, tandis qu'Oum Kalthoum est catégorisée telle une chanteuse plus classique. Ces énoncés n'en témoignent pas moins d'une tentative de mise en relation de différents univers culturels, constituant une manifestation de ce que le sociologue Vincenzo Cicchelli nomme la « socialisation cosmopolite », décrite comme un long et sinueux processus impliquant l'apprentissage de codes culturels et du rapport qui se joue entre soi-même et autrui (2016).

Toujours est-il que la variabilité du degré de familiarité avec différents cadres culturels donne parfois lieu à des décalages notables en termes d'échelle de légitimité des écoutes musicales d'une même personne, et ce, selon l'origine de ces écoutes. Ainsi, un homme originaire de Fès au Maroc se disant appartenir à un milieu favorisé et s'avérant fin connaisseur de musique andalouse* a-t-il aussi affirmé « adorer » Éric Lapointe, un chanteur populaire du Québec ; une femme originaire de Constantine se qualifiant de « vraie mélomane » et écoutant principalement

du malouf* (arabo-andalou) et du chaâbi algérois* (qui en est dérivé) « adorait » pour sa part Céline Dion ; un homme d'Alger lui-même formé en musique andalouse algéroise (dite sanâa*) « adorait » quant à lui la chanteuse populaire Lynda Lemay. Le dénominateur commun de ces trois exemples étant la simultanéité d'un goût prononcé pour la musique classique d'Afrique du Nord d'une part, et pour une figure de la chanson populaire québécoise d'autre part, une forme d'omnivorisme – au sens d'une combinaison de goûts de légitimités différentes – pourrait être invoquée. Or, cet omnivorisme constitue une version originale du concept puisque l'échelle classique/populaire interagit alors avec la provenance géographique du répertoire en question. De plus, c'est un omnivorisme qui découle peut-être davantage de fluctuations dans la maîtrise de différents systèmes de hiérarchies et de légitimité culturelle que de stratégies de distinction comme chez les élites dites omnivores dans les études à l'origine du concept (Peterson et Kern 1996). Bref, il s'agirait d'une manifestation singulière du phénomène, si tant est qu'on le qualifie effectivement de la sorte et ajoute ainsi au concept d'omnivorisme encore une autre figure en termes de composition des goûts, d'orientation et de forme d'engagement vis-à-vis de la culture, aux côtés de toutes les définitions que le terme recouvre déjà (Ollivier *et al.* 2008 ; Warde *et al.* 2007).

Enfin, si les perspectives de certains répondants et répondantes sur des références québécoises ont pu apparaître plus ou moins en phase avec l'opinion plus largement répandue localement, ces personnes ont en retour exprimé des désaccords vis-à-vis de perceptions « extra-maghrébines » sur des répertoires ou artistes originaires de leur région du monde :

> *Emel Mathlouti. Ouais, c'est plus européen Emel Mathlouti. Mais elle est pas très appréciée Emel Mathlouti en Tunisie. […] Elle est tombée avec les bons producteurs européens français pour la vendre à l'extérieur comme si c'était… […] comme si c'était un… produit de la révolution. C'est limite, on veut la vendre comme si c'était la fille… […] En tout cas, c'est faux. Mais après, les producteurs, ils en font ce qu'ils veulent. Je sais pas comment elle arrive en tout cas à vivre de ça. Parce que… elle s'exporte bien, mais si je te demande à toi ou à moi ou à n'importe quel Tunisien, ou à n'importe quel Européen de me chanter une seule chanson d'elle… On se rappelle pas. […] J'aurais aimé en parler différemment, parce qu'elle vient de mon pays et tout ça, mais… je suis très objectif, je m'en fous. Si c'est mauvais, c'est mauvais. Elle n'a rien d'excellent. Elle a, elle a aucune accroche, rien… elle a, elle a innové dans rien.* (Sabri, Tunisie)

Cet homme n'est pas la seule personne d'origine tunisienne ayant cherché à relativiser le succès de cette artiste issue de son pays. Un décalage notable est effectivement apparu entre la légitimité attribuée à cette musicienne depuis l'extérieur de la Tunisie – alors qu'elle a été qualifiée telle « l'une des voix du Printemps arabe » par les *Inrockuptibles* (Kopiejwski 2017) et le *New York Times*[146] (Pareles 2013), « l'une des figures de proue de la révolution » par *Le Devoir* (Bernard,

[146] Cet article était intitulé « Voice of Arab Spring Offers Defiance and Melody » (Pareles 2013).

2012), ou encore comme une « world diva » par *The Guardian* (Spencer, 2012) – et l'estime que lui vouent plusieurs femmes et hommes tunisiens. Dans le même esprit, un répondant marocain ayant vécu en Italie et en France avant d'immigrer au Québec s'indignait de critiques mitigées qu'il avait entendues à propos d'un concert du groupe IAM à Montréal, affirmant que les gens d'ici n'avaient « définitivement pas compris c'était quoi le rap français » (Quentin, Maroc) et ne savaient ainsi pas l'apprécier à sa juste valeur. Bref, le bagage de connaissances culturelles accumulé au fil du parcours migratoire n'est pas seulement lié aux référents comme tels ; il renvoie aussi à la compréhension des dynamiques et des hiérarchies entre ces référents, tout comme à la maîtrise des échelles de légitimité qui les ordonnent dans différents contextes géoculturels.

Ce terrain d'enquête soulève assurément plusieurs pistes de réflexion relatives aux enjeux de hiérarchisation et de légitimité culturelle. Le profil et la position des répondantes et répondants, soit des personnes originaires de pays dits non-occidentaux vivant par ailleurs désormais dans un contexte nord-américain, constituent une perspective singulière par rapport à une majorité de travaux en sociologie du goût, où les sociétés et populations occidentales sont principalement étudiées (Warde *et al*. 2007, 143). Dès lors, cette thèse fait émerger une série de questions et invite à des prolongements critiques de ce corpus. D'abord, la théorie bourdieusienne de la légitimité culturelle, bien qu'elle trouve certaines incarnations auprès des personnes immigrantes rencontrées, présente aussi des difficultés, par exemple dans les possibilités d'homologie entre hiérarchisations culturelle et sociale considérant les phénomènes de mobilité et de déclassement découlant de la migration. Puis, le recours à la notion de cosmopolitisme pour ces personnes implique d'en repenser les formes possibles, dans leur pluralité et variabilité par-delà la seule perspective d'une élite occidentale (Skrbis *et al.* 2014). Enfin, la théorie de l'omnivorisme est sujette à adopter de nouvelles formes, car les personnes immigrantes sont confrontées à divers univers de référents culturels dont elles maîtrisent les principes de hiérarchisation et de légitimité à des degrés également divers. En cela, cette enquête pointe vers les limites d'un modèle holiste de la légitimité comme le soulignait déjà le sociologue de la culture Hervé Glevarec en 2005, l'hétérogénéisation sociale atteignant désormais un niveau de « superdiversité » (Vertovec 2007).

6.3 Les échelles de discours et de rapport au monde

Loin d'une trajectoire linéaire, la migration des participantes et participants à l'enquête était plus généralement un processus toujours en cours, fait de multiples allées et venues entre le Québec et le pays d'origine, quand il n'incluait pas aussi d'autres destinations. À cela s'ajoutent des

interactions transnationales quotidiennes avec famille et pairs ailleurs dans le monde. Ainsi, la réalité de ces individus se situe au carrefour de multiples espaces géographiques, culturels et sociaux, la manière dont ils en parlent alternant sans cesse du local au global, d'une perspective microscopique à une échelle méso ou macro.

6.3.1 Jeux d'échelles

De la ville d'origine à Montréal, du pays de naissance au Canada, de l'Afrique du Nord à l'Amérique du Nord, les discours oscillaient d'une échelle de référence à l'autre, parfois explicitement, mais bien plus souvent de façon implicite. D'abord, la référence aux personnes de même origine nécessitait parfois une précision de leur position géographique, comme lorsqu'une répondante originaire de Constantine affirmait écouter la musique arabo-andalouse* « plus qu'un Algérien en Algérie » (Najat, Algérie), ou lorsqu'une femme née à Oran racontait que « les Algériens ici ont tendance à vivre [les fêtes] de manière beaucoup plus importante qu'en Algérie » (Amal, Algérie). Au-delà d'une origine nationale et culturelle commune, des écarts se sont ainsi exprimés entre des individus restés au pays et d'autres vivant désormais à Montréal, amenant à réfléchir à l'impact des divers contextes de socialisation et des changements de conditions de vie sur les goûts et pratiques culturelles (Landau 2012 ; Stodolska 2000 ; Stodolska et Yi 2003).

Dans d'autres témoignages, le groupe de référence évoqué – en termes d'origines nationale et culturelle, tout comme d'emplacement géographique – n'était au contraire pas bien précisé, donnant alors lieu à des ambiguïtés. Ce fut notamment le cas lorsque des répondantes et répondants utilisaient des expressions génériques telles que « tout le monde » :

> *Une chanteuse que j'aime beaucoup, Nabyla Maan, elle est venue ici, à Ste-Catherine au Village. Elle est venue, et c'est elle la plus… la plus douée en chant andalou. Tout le monde l'aime. Et moi je l'aime nécessairement.* (Othmane, Maroc)

> *Rendue à l'adolescence, c'est vraiment de la musique plutôt occidentale [que j'écoutais]. Comme les tubes des années '90, comme tout le monde. […] C'était Bryan Adams, c'était Mariah Carey, c'était… les* boys band *comme* Take That*, je sais pas quoi.* (Mimouna, Tunisie)

Autant l'épisode d'une chanteuse du Maroc venue à Montréal sème-t-il le doute sur le « monde » véritablement concerné par le commentaire[147], autant la référence à des succès occidentaux, plus précisément canadiens, américains et anglais des années 1990, amène-t-elle à se demander s'il

[147] Sachant que cette chanteuse ne jouit pas forcément encore d'une réputation par-delà toutes les frontières géographiques et culturelles, il est plus plausible qu'il soit en réalité question de « tout le monde » au sein des Marocaines et Marocains.

est alors question de tout le monde en Tunisie où vivait alors la répondante, ou plus largement d'une génération d'adolescentes et adolescents sur la planète à cette époque. Entre circulations physiques et virtuelles, la plupart des personnes rencontrées naviguent constamment d'un univers de référence à l'autre, des univers qui finissent ainsi par s'emboîter et se confondre dans leur discours. Dans cette même veine, une répondante originaire de Casablanca, qui consulte tant des médias marocains du Maroc via un récepteur satellite que des médias marocains produits au Québec, racontait :

> *Je suis à jour un peu avec ce qui se passe au Maroc, parce que j'y passe chaque année. Je ramène des CDs. Il y aussi, comme je t'ai dit, la soirée [télévisée depuis le Maroc] du samedi que je regarde. […] Il y a aussi deux radios, c'est 1450 AM, y'a 106,3 FM. CHERCHEUSE Mais ça, ça vient d'ici non ? RÉPONDANTE Ça vient d'ici, y'a plus de Libanais, mais y'a des heures pour les Marocains. Et y'a, tu connais [tel animateur] ? Entre 7 heures et 9 heures je crois, il fait, il passe beaucoup de chansons marocaines et c'est des chansons vraiment que tout le monde adore.* (Leila, Maroc)

À nouveau, évoquer « tout le monde » suscite l'hésitation, car dans la foulée d'une alternance entre des sources médiatiques au Maroc et d'autres au Québec, il y a lieu de se demander où se situe le « monde » en question : en Afrique du Nord, en Amérique du Nord, voire l'ensemble de ces réponses ? Le fait que la vie de personnes immigrantes soit souvent partagée entre plusieurs espaces géographiques et culturels, de manière symbolique comme parfois plus concrète, est souvent apparu si intégré à leur quotidien qu'elles en perdaient le réflexe de préciser la position, constamment variable, à partir de laquelle elles s'exprimaient.

Au même rang des termes et expressions qui brouillaient l'échelle de référence figure également la notion de « majorité » :

> *Chez nous, c'est comme une vague : y'a un chanteur qui va sortir maintenant, tout le monde v[a] être au courant de ça. Comme maintenant, y'a… comment elle s'appelle ? Ils ont même proposé qu'on l'amène au festival, mais… le comité n'a pas vraiment voulu amener cette… Comment elle s'appelle ? [elle cherche dans son téléphone] J'ai un problème avec les noms. Bon, la majorité des Tunisiens aiment ce genre.* (Imane, Tunisie)

Dans cet exemple, mon interlocutrice justifiait les choix de programmation du festival montréalais auquel elle contribue par les goûts de « la majorité » des Tunisiennes et Tunisiens. Toutefois, son propos alternait constamment entre l'espace physique et géographique de la Tunisie (le « chez nous » en début d'extrait) et celui de Montréal où se tient l'évènement. Plus encore, elle soulignait à un autre moment de l'entretien que ce festival est désormais connu jusqu'en Tunisie, et certaines personnes du comité organisateur, tout comme plusieurs des artistes invité.es chaque année, habitent au Maghreb et effectuent des voyages à Montréal pour l'occasion. Dès lors, la « majorité » peut renvoyer tant aux personnes au pays de naissance, à celles d'origine tunisienne

dans une perspective transnationale, qu'aux Tunisiennes et Tunisiens à l'échelle locale montréalaise.

Pour revenir à la femme originaire de Casablanca précédemment citée, elle m'a notamment montré l'installation de DJ qu'elle s'était constituée depuis quelques mois pour animer diverses fêtes à Montréal, justifiant les choix de pièces qu'elle avait sélectionnées dans ses listes de diffusion par le fait que : « c'est le goût de la majorité » (Leila, Maroc). En creusant davantage cette affirmation au cours de la discussion, il s'est par ailleurs avéré que cette « majorité » référait au Maroc, pour un service de DJ destiné à une clientèle principalement marocaine certes, mais située à Montréal. En mettant ainsi ses choix musicaux en regard du plus grand nombre au pays d'origine – alors qu'elle était pourtant au Québec depuis quatorze ans – et en faisant de cette majorité géographiquement éloignée une sorte de baromètre de son activité montréalaise, cette femme a opéré, en tout juste quelques mots, un véritable télescopage de ses espaces et univers de référence.

Enfin, la notion de « majorité » fait intervenir deux niveaux d'analyse, son acception quantitative se doublant d'une définition plus qualitative, communément mobilisée en sociologie. En effet, la majorité renvoie non seulement au plus grand nombre, mais elle peut aussi référer à ce qui incarne la « norme » d'un milieu donné (Juteau 2010 [1999], 177-184) ; en d'autres mots, ce qui est en position de force vis-à-vis de « minorités » que constituent précisément les individus d'origine maghrébine dans le contexte québécois.

6.3.2 Multiples rapports majoritaire / minoritaire

D'entrée de jeu, l'acception de l'adjectif « québécois.e » en matière de musique n'allait pas de soi, en ce sens que ce qui relevait de la catégorie « musique québécoise » suscitait des hésitations. Parlant des artistes qu'il avait pu découvrir pendant qu'il étudiait à l'école secondaire sur la Rive-Sud de Montréal, un homme originaire du Maroc a par exemple affirmé : « Garou, Céline Dion, ça c'est normal, c'est français, c'est… international. Mais plus québécois, c'est vraiment ça : c'était Mes Aïeux, Cowboys Fringants, Loco Locass. » (Osmane, Maroc). De manière plus ou moins explicite, cet homme, à l'instar de plusieurs autres répondantes et répondants, semblait ainsi classer les artistes non pas tant selon leur lieu d'origine que selon leur rayonnement, la nature de leur proposition musicale, voire la teneur de leurs textes de chansons. En effet, un autre critère de québécitude a souvent été la langue chantée : « La plupart du temps, je vais aller chercher

une musique… occidentale. Beaucoup de chanteurs, grands paroliers français, francophones. Quand je dis francophones, [c'est] pour inclure aussi les Québécois. » (Mehdi, Maroc) ; « Leonard Cohen ne passera pas pour un Québécois. Ça restera jamais tout au plus un Montréalais. » (Mustafa, Algérie). En plus de rappeler l'importance du fait français dans la conception largement répandue de l'appartenance au Québec, ce dernier commentaire souligne le clivage qui existe entre Montréal et le reste de la province. Les lignes de facture sont à cet égard nombreuses, mais la seule question linguistique est en soi révélatrice, sachant que l'usage du français dans l'espace public en 2016 caractérisait 87,2% de la population à l'extérieur de la RMR de Montréal, contre 58,9% sur l'île de Montréal (OQLF 2019, 59-60)[148], sans compter que le phénomène du trilinguisme atteint des proportions inégalées au pays dans cette même ville en touchant 21% de sa population (Parent 2018, s.p.).

Poussant encore davantage la réflexion sur les implications de la langue dans la « musique québécoise », un répondant tunisien décrivait un rockeur québécois en ces termes :

> *C'est du joual québécois… québécois le gars […] C'est magnifique. C'est du rock, mais québécois… Québécois, tu peux pas être plus québécois que ça. Et c'est ça, dans la catégorie de… pas musicalement parlant, mais dans le… le personnage tu vois ? C'est dans la catégorie de… Plume Latraverse, cette gang-là. C'est des gens… qui s'en câlissent on va dire*. (Haroun, Tunisie)

Au-delà de l'usage du français, l'enjeu de la langue englobe alors aussi la question de l'accent, des expressions, voire d'une certaine attitude. Certes, cette lecture détaillée des manières de parler, d'être et d'agir dans le rock dit québécois a été faite par l'une des personnes assurément les plus familières avec les référents culturels du Québec. Intéressé par la production québécoise tant musicale que télévisuelle – citant Pierre Lapointe, Ariane Moffatt, les Cowboys Fringants, La Bottine Souriante, Jean Leloup, etc., tout comme des séries télé plus ou moins nichées –, cet homme installé dans la province depuis près de quinze ans avait eu des copines qui en sont natives et possédait un réseau social très tuniso-québécois en général. Dès lors, l'acuité de ses interprétations n'est pas forcément représentative de tous les témoignages recueillis, et lui-même affirmait d'ailleurs : « Quand j'étais jeune, le Québec, pour moi … je savais même pas qu'il y avait une spécificité, tu vois ? C'est… pour moi, c'est le Canada. […] Même, tu vois, on dit pas le Québec pour différencier ; c'est le Canada » (Haroun, Tunisie).

[148] De plus, si le Québec est d'emblée la province du Canada avec le plus haut taux (44,5%) de personnes se disant capables de soutenir une conversation dans les deux langues officielles du pays (OQLF 2019, 22), cette proportion grimpe à 55,3% lorsque circonscrite à la RMR de Montréal, voire à 59,3% pour la seule île de Montréal (*Ibid*., 23).

En ce sens, plusieurs autres personnes interchangeaient la référence au Québec et au Canada de manière plus ou moins aléatoire :

> *Y'avait Céline Dion, Québécoise. Canadienne, donc c'était, moi personnellement, c'était ma chanteuse préférée à l'époque.* (Mimouna, Tunisie)

> *Honnêtement, le Canada, comme on dit […] On connaît pas bien le Canada, mais on connaît Céline Dion plus que le Canada. […] Je pense que c'est grâce à Céline Dion, le monde connaît le… le Canada. Ou le Québec.* (Mohamed, Maroc)

> *[Parlant de publics qu'elle observe dans des concert auxquels elle assiste] J'ai vu beaucoup plus des Arabes. J'ai vu aussi des Canadiens, des Québécois. Mais quand tu creuses un peu plus pour les Canadiens / Québécois, la plupart ils ont eu des billets, des billets de leurs amis.* (Naïma, Tunisie)

La distinction entre les deux entités que sont le Canada et le Québec n'était pas toujours très claire, voire très importante pour certains individus. Du fédéral au provincial, en passant par le municipal, les échelles de référence variaient souvent. Par exemple, une répondante marocaine éducatrice dans une école primaire parlait des enfants ayant récemment immigré à qui elle faisait découvrir « le Canada et Montréal » (Akila, Maroc), tandis qu'une femme de la Tunisie énumérait les autres pays où elle avait vécu par « Maroc et Canada ; Montréal » (Malika, Tunisie). Dans ces deux exemples, l'idée même du Québec était ainsi complètement évacuée du discours. Plus généralement, le Québec n'agissait pas toujours comme pôle de référence, les gens se positionnant par exemple plutôt par rapport à leur ville de résidence (Montréal), ou référant au pays d'immigration, éventuellement de citoyenneté (Canada). Sur le plan musical, une répondante tunisienne ayant déclaré spontanément « Je suis plus Québécoise aujourd'hui que Tunisienne » n'en a pas moins souligné, après avoir passé en revue sa liste d'écoutes musicales :

> *Tu vois que y'a rien de Québécois là-dedans [rigole] […] La seule source, ma seule source [pour] connaître, découvrir la musique québécoise, c'est la radio. Donc c'est vraiment, je sais pas si ça représente vraiment le… le paysage artistique du Québec. Je pense pas, c'est commercial à la radio. Je pourrais pas les nommer, ou me rappeler de noms.* (Amina, Tunisie)

En fait, cette femme écoutait plutôt de la musique latine en lien avec ses cours de zumba ; du jazz dans la voiture en rentrant du travail ; de la musique électronique, notamment au Igloo Fest où elle allait chaque année ; de la « musique africaine », surtout en termes de hip hop et de R&B nigérian ; des compositeurs comme Olafur Arnolds et Max Richter. Puis, elle se disait plus anglophone que francophone, écoutant des films en anglais depuis son adolescence en Tunisie grâce aux paraboles. Pourtant, ce qui pourrait apparaître comme une dissonance entre ses appétences culturelles et son fort sentiment d'appartenance au Québec n'est probablement pas sans lien avec le contexte montréalais pluriel où elle habite. En effet, dans cette ville à l'immigration nombreuse et « superdiversifiée » (Germain 2013a, 98-100), certains quartiers sont

caractérisés par une population majoritairement immigrante (*Ibid.*. 8), voire par des « minorités dominantes » (Germain et Gagnon 2000, 9), alors que d'autres recouvrent une telle diversité de population qu'ils font parler d'« absence de majorité » en sociologie urbaine (Germain 2013a, 101). En somme, le quotidien montréalais invite à de constantes relectures des notions et rapports majoritaire / minoritaire, appelant parfois même à considérer encore davantage l'idée de rapports interminoritaires (Bilge 2003).

De tels rapports n'ont d'ailleurs pas manqué de ressurgir dans cette enquête. Des personnes ont effectivement rendu compte de réseaux sociaux à la composition ethnoculturelle très variée, sans qu'il n'y figure vraiment de Québécoises et Québécois natifs pour autant. Deux jeunes hommes, respectivement de Tunisie et du Maroc, ont en ce sens explicité le fait qu'ils n'avaient pas vraiment réussi à se faire des ami.es du Québec, se retrouvant ainsi principalement entourés d'autres personnes immigrantes : « J'ai deux amies québécoises, mais après, tout le reste de mon entourage, c'est vraiment des… des Camerounais, beaucoup de Français, des Espagnols… des Allemands, des Brésiliens… vraiment, vraiment varié. » (Abdel, Tunisie). Pour l'autre répondant, le peu de relations amicales avec des gens originaires de la province lui semblait en bonne partie responsable de sa faible connaissance de la musique localement produite[149], ce qui contrastait avec tous les référents musicaux qu'il avait acquis en France et en Italie où il avait précédemment vécu et côtoyé plus de personnes natives. Une interrelation forte entre la composition des contacts sociaux quotidiens et les opportunités en matière d'apprentissages musicaux s'affirme ainsi à nouveau. Cela étant dit, en tenant compte du fait que 23,4% de la population de la RMR de Montréal est née à l'étranger (Statistiques Canada 2017, s.p.)[150], et que ce pourcentage augmente à plus d'un tiers pour l'agglomération de Montréal (Montréal en statistiques 2017, 1), la « diversité » de l'entourage de plusieurs personnes n'est en soi pas si étonnante non plus.

6.3.3 Définitions à géométrie variable

L'idée de diversité appelle néanmoins beaucoup de prudence étant donné l'utilisation massive dont elle fait l'objet ces dernières années. Ce constat s'applique aux institutions politiques, qui

[149] « Rien sur la musique québécoise. Rien. Puis personne m'a rien appris, puis personne n'est venu jamais me partager un CD ou une chanson ou... genre : ''Tiens, ma playlist, charge-la'' Rien. Donc non, je connais rien sur… quelques chansons que j'ai entendues par-ci par-là, sur la radio, mais pas plus que ça. (Quentin, Maroc)

[150] Ont été considérées comme immigrantes dans le Recensement canadien de 2016 « les personnes qui sont, ou qui ont déjà été, des immigrants reçus ou des résidents permanents au Canada. » (Statistiques Canada 2017, s.p.).

bien souvent instrumentalisent la dite diversité (Jacob 2003, 38-39 ; Stalder et Veillette 2019), mais également au milieu de la recherche où cette notion semble d'ailleurs avoir évacué d'autres concepts tels que l'ethnicité (Juteau 2018, 13)[151]. Or, la « diversité » ne constituerait qu'« un constat empirique sans pouvoir analytique » selon certains chercheurs et chercheuses (*Ibid*.), sans compter que si son évocation vise une reconnaissance des différences, elle masque en contrepartie des inégalités et des rapports de domination de toutes sortes (Sy *et al.* 2019)[152].

L'omniprésence de ce vocable est telle qu'il parcourt aussi les conversations de tous les jours, en attestent les témoignages recueillis dans le cadre de cette enquête où la « diversité » a été l'un des mots d'ordre des participantes et participants pour décrire Montréal :

> *Montréal, je trouve, c'est… pour moi, c'est le centre de la diversité du monde. Et je suis heureux d'en faire partie* (Sabri, Tunisie)

> *À Montréal, c'est une diversité qu'il n'y avait pas au Maroc dans mon entourage. Donc forcément, ça m'a ouvert à d'autres styles. J'avais des amis africains, donc t'sais le… comment ils appelaient ça ? En tout cas, ils ont toutes sortes de danses et de musiques, ça fait que ça m'a ouvert aussi à la musique africaine.* (Lamya, Maroc)

> *Je suis fascinée en permanence par Montréal, par la diversité qui y règne. […] Oui, la diversité culturelle. Mais je pense, pas juste culturelle ; la diversité sociale aussi. Les différents groupes sociaux qui peuvent exister.* (Fatiha, Algérie)

Ce dernier commentaire a la rare particularité de définir davantage les diverses formes (culturelle, mais aussi sociale) que peut recouvrir l'idée de diversité, ce qui n'est pas souvent le cas, et ce, même chez les chercheuses et chercheurs qui font usage du terme. Or, dans un article fort critique à l'égard de l'utilisation de ce mot en sciences sociales, le sociolinguiste Hervé Adami va jusqu'à écrire que parler de diversité « culturelle » ne résout en rien le flou entourant ce terme, car cette expression est si répandue et extensive qu'elle englobe, voire substitue parfois l'idée de diversité « ethnique » ou « raciale » (2019, 78). En outre, l'un des grands paradoxes de ce terme, dans plusieurs de ses définitions et usages, est de tracer une frontière entre les groupes en situation minoritaire qui incarneraient cette dite diversité et le reste de la société, produisant ainsi de l'exclusion à partir d'un mot qui se veut pourtant inclusif. Ramenée à la présente enquête, cette idée se traduit par le fait que la « diversité » de Montréal dont parlaient les répondantes et répondants renvoyait plus généralement aux « minorités visibles » ou à des personnes d'autres

[151] « cette notion est omniprésente dans le discours des sciences sociales sans avoir subi [l']examen [de sa validité théorique]. La *diversité* semble aller de soi, comme une donnée naturalisée, sans qu'elle ne soit jamais définie ni discutée. » (Adami 2019, 73).

[152] « les acteurs – politiques et institutionnels – avancent dorénavant l'idée que la justice sociale passerait par le respect de la diversité et non plus par la lutte contre les inégalités socio-économiques. » (Stalder et Veillette 2019, 16). Dans cette veine, voir aussi l'ouvrage intitulé *La diversité contre l'égalité*, écrit en 2009 par Walter Benn Michaels.

origines – telles qu'africaines, latines ou colombiennes par exemple –, qu'elle n'apparaissait inclusive de tous les groupes, minoritaires comme majoritaire, qui coexistent au sein de cette ville.

Cela étant, la « diversité » n'est pas l'apanage de Montréal ; elle est évoquée dans de nombreux contextes géoculturels et politiques, où ses représentations sont en outre chaque fois différentes (Choquet 2019, 89-90). À ce compte, le Maghreb a aussi été discuté en regard de sa diversité, tantôt clairement nommée, tantôt suggérée par l'entremise de termes connexes :

> *À Casa, oui, on a de la diversité… y'a un autre type de diversité au Maroc. Par exemple, à Essaouira, y'a le Festival Gnaoua. Au Nord, y'a tout ce qui est un peu espagnol. Eh puis, on a notre chanson marocaine. Puis, les Fassis, ils ont le chant andalou*. Y'a de la diversité locale.* (Othmane, Maroc)

> *[Parlant de sa fréquentation de divers festivals montréalais à la programmation multiculturelle] C'était comme une fenêtre pour découvrir un peu aussi les cultures du Canada, parce que… c'est quelque chose de nouveau. La société algérienne est quand même… elle est variée dans son algérianité, mais elle est homogène aussi dans son algérianité. Tu comprends ?* (Rachid, Algérie)

Dans le premier témoignage, la distinction qui est posée entre la diversité au Maroc et celle à Montréal découle vraisemblablement du degré de coprésence des différences, qui plutôt que de cohabiter dans une même ville s'affirmeraient par localité dans ce pays d'Afrique du Nord. Le deuxième témoignage met quant à lui en parallèle une diversité qui serait interne à la société algérienne et une diversité créée de l'« externe » au Canada, c'est-à-dire par l'entremise des migrations qui convergent vers le pays. Bref, l'une des différences importantes entre la « diversité » que l'on retrouve dans une ville nord-américaine comme Montréal et celle dans un pays d'Afrique du Nord apparaît relative à leur temporalité respective. Alors que l'Algérie, le Maroc et la Tunisie doivent leur réputation de « carrefours de civilisation » à une situation géographique ayant favorisé de nombreux contacts, échanges et influences au cours des siècles (Vermeren 2010, 41-42), lesquels sont constitutifs de ces sociétés aujourd'hui, l'enjeu des migrations et apports extérieurs est beaucoup plus contemporain pour le jeune pays qu'est le Canada.

Malgré ses multiples définitions, la « diversité » n'en demeure pas moins connotée de manière généralement positive, incarnant un discours socialement valorisé, mis en opposition aux idées de fermeture, d'homogénéité, etc. : « On dirait que j'ai peur de me retrouver avec les… les mêmes personnes, la même culture. Non. Moi j'aime la diversité. Donc je m'éloigne de tout ce qui est ghetto. ». (Naïma, Tunisie). Cette femme, qui n'a pas été la seule personne à affirmer éviter les évènements musicaux montréalais organisés et essentiellement fréquentés par d'autres

individus issus de son pays d'origine[153], la Tunisie en l'occurrence, recrée ici la dichotomie ouverture / fermeture en opposant la « diversité » au « ghetto ». De la sorte, elle attribue une connotation péjorative à ces contextes à caractère intragroupe, en suggérant qu'ils correspondent à une forme de repli sur soi. Dans ce même esprit, d'autres personnes ont plutôt utilisé le vocable « communauté » : « Tu peux pas… tu peux pas venir ici [et] te retrouver uniquement dans ta communauté » affirmait un répondant qui portait un regard critique sur des lieux publics tels les cafés du quartier Petit Maghreb, où se retrouvaient selon lui des gens qui agissaient « comme s'ils n'avaient jamais quitté leur pays » (Yacine, Algérie). Ainsi, la notion de « communauté » a parfois été marquée d'acceptions et de jugements péjoratifs à son tour. Par contre, il s'agit encore d'un mot qui fait l'objet d'usages multiples et, conséquemment, de définitions toutes aussi variées. Au Québec, ce terme est, à l'instar de la « diversité », au cœur des discours politiques[154]. Les « communautés culturelles » est une expression créée pour désigner les groupes immigrants (Doutreloux et Guilbert 1992) ; une manière de les reconnaître officiellement mais aussi, de façon paradoxale, de les mettre à distance. Depuis, plusieurs autrices et auteurs pointent les écueils de ce vocable, qui tend entre autres à réifier des entités n'existant pas vraiment, du moins n'ayant pas l'homogénéité suggérée par cette étiquette (Bouchard et Taylor 2008, 215-216). Au contraire, de multiples fractures intragroupes se dessinent souvent chez les dites communautés, ce qui est notamment vrai pour l'immigration maghrébine à Montréal au sein de laquelle se sont révélées des disparités sur les plans social, culturel, ethnique, linguistique, religieux, etc.

Dans le cadre des entretiens de cette enquête, la notion de « communauté » a servi à désigner toutes sortes de groupes :

> *Les Bobards, c'était vraiment la musique… t'as de tout. Et ils avaient des DJs tunisiens qui travaillaient là-dedans. Et c'était Québécois, c'était pas, genre, la communauté maghrébine qui est là, non non.* (Haroun, Tunisie)

> *Montréal… la communauté algérienne est ici depuis beaucoup plus longtemps, habituée à ce genre de soirée [musicale].* (Suleiman, Algérie)

> *[Le musicien] Otmani, il est venu ici ; c'était la communauté séfarade qui l'[a] amené.* (Omar, Maroc)

> *Y'a une population de Kabyles, ils aiment bien écouter le… ils aiment bien écouter leurs chanteurs qui sont… qui sont nés ici. Ils font chaque deux mois [des évènements]. La communauté kabyle, elle est bien, bien organisée sur [se]s évènements.* (Faudel, Algérie)

[153] Ce type de commentaire demeure cependant relatif selon les cas, car certaines personnes qui ont affirmé une telle chose en entretien ont pourtant été croisées lors d'évènements musicaux à forte tendance intragroupe. La notoriété de l'artiste en prestation semblait alors souvent en cause.

[154] La sociologue Danielle Juteau en retrace l'usage dans différents documents politiques québécois des années 1980 et 1990 (2010 [1999], 151-176).

> *La soirée de oud, oui oui, là comme on dit, j'ai découvert d'autres personnes. Ouais ! J'ai rencontré d'autres personnes et j'ai vu que, comme on dit, que… la communauté arabe est encore là ! Avec leur belle musique !* (Mohamed, Maroc)

À géométrie variable, les « communautés » évoquées étaient constituées sur la base de différents critères : origine subcontinentale ou géographique (maghrébine), nationale (algérienne), religieuse (séfarade), voire ethnique (kabyle ou arabe), et ce, pour ces seuls cinq exemples. Dans d'autres témoignages encore, il a plutôt été question d'une « communauté de destin », alors pensée sur la base d'expériences de vie communes, sans égard à une filiation de nature culturelle, nationale ou encore ethnique :

> *Des fois, je peux écouter un chanteur ; je peux écouter un chanteur chilien, latino-américain, je vais voir ce qu'il dit, je me reconnais un peu. Quelques jeunes chanteurs qui viennent du Congo, quelques groupes que ma sœur me fait connaître ; là, ça me parle. C'est peut-être une communauté de destin. Je peux écouter un chanteur palestinien, libanais, ça me parle.* (Mustafa, Algérie)

Quel que soit leur dénominateur commun, les « communautés » discutées ci-dessus ont toujours la musique comme liant, cette dernière se manifestant tantôt à travers des figures d'artistes, tantôt par des répertoires musicaux, ou encore par des pratiques et habitudes musicales partagées. En ce sens, la musique se montre chaque fois tel un agent puissant dans la formation de liens sociaux, ce que l'ethnomusicologue Kay Kaufman Shelemay invite à analyser en réhabilitant précisément la notion de « communauté », notamment dans les recherches en musique qui se penchent sur des groupes en situation diasporique (2011).

En vérité, les enjeux que recouvre ce vocable tiennent en bonne partie au point de vue à partir duquel la « communauté » est désignée : si tantôt elle réfère à un groupe externe, différent d'un « nous » sous-entendu, tantôt elle désigne plutôt des gens considérés comme des pairs sur la base d'une socialisation commune. Dans le domaine des communautés dites ethniques, la sociologue Danielle Juteau parle alors de deux phénomènes complémentaires, soit la construction des faces externe et interne des frontières ethniques (2010 [1999], 162-165).

Naïma et les communautés

Fille d'un père poète et d'une mère férue de « grands classiques » de la musique orientale* comme Oum Kalthoum, Fairuz et Mohammed Abdel Wahab, Naïma a toujours entretenu un amour pour la musique, qu'elle a mis en pratique à travers des activités sporadiques de chant à Tunis où elle est née en 1982, comme à Montréal où elle est arrivée en 2003. Son désir d'étudier la musique n'a cependant pas été encouragé par sa famille, surtout par sa mère qui craignait que cela ne la détourne de ses études. Naïma n'en a pas moins fréquenté, dès l'âge de 16-17 ans, les concerts de la troupe La Rachidia, association fondée en 1934 et dédiée à la sauvegarde du patrimoine musical tunisien en mettant à l'honneur des répertoires comme le malouf* (Mbarek Rais 2018, 106-109). Elle admet en souriant que les goûts très classiques de sa famille les faisaient par ailleurs passer pour des *has been* face à un entourage qui écoutait plutôt les succès populaires contemporains, qualifiés d'« horreur pour [s]es parents ».

Sitôt l'école secondaire terminée, Naïma a immigré au Québec pour ses études universitaires. Elle continue alors d'écouter les classiques orientaux, mais a désormais accès à une plus grande variété de répertoires, notamment grâce à YouTube et à des groupes Facebook spécialisés. Puis, suite à la rencontre d'artistes vivant dans la métropole, elle recommence le chant. Ces personnes sont principalement d'origines libanaise et syrienne, Naïma affirmant se tenir très peu avec d'autres Tunisiennes et Tunisiens au Québec, ce qui n'est pas étranger à sa « peur de [s]e retrouver avec les mêmes personnes, la même culture ». Elle ajoute du même souffle que « nous, comme communauté, on n'est pas beaucoup ici encore à Montréal ». En bref, ce sont plutôt « les autres qui [l]'intéressent ». Naïma explique aussi ne pas vraiment côtoyer les « communautés » marocaine et algérienne, bien qu'elle soit intéressée d'en connaître davantage sur leur musique, surtout celle andalouse* du Maroc. Elle affiche en contrepartie une bonne connaissance de la « communauté syrienne » au sein de laquelle elle dit avoir beaucoup d'amitiés et dont elle découvre avec plaisir des classiques musicaux, moins connus, qui se chantent notamment dans les mariages. Enfin, Naïma parle de la grande « communauté » à Montréal que sont « tous les Arabes : Golfe, Moyen-Orient… je discrimine personne », mais pour qui les opportunités musicales ne sont à son avis pas suffisantes, peu importe « que t'aimes la musique classique arabe, que t'aimes la musique tunisienne, que t'aimes la musique algérienne ».

Du *nous* tunisien aux *eux* marocains, algériens et syriens, qui redeviennent ensuite un *nous* en tant qu'Arabes, Naïma redessine sans cesse les frontières de diverses communautés qui émergent de ses contacts et interactions en contexte montréalais.

En définitive, la musique permet de se définir et de se positionner à l'échelle individuelle comme à l'échelle du groupe (ou de l'éventuelle « communauté »). Les frontières qu'elle fait ressurgir sont à ce compte nombreuses : locales, régionales, nationales, ethniques, culturelles, genrées, religieuses, sociales, linguistiques, politiques, statutaires, générationnelles… Plus encore, la musique aide à exprimer, voire à négocier une certaine conception du monde et de ses dynamiques géoculturelles. Cette conception n'est par ailleurs pas immuable et tend à se transformer au gré des rencontres et contacts avec autrui, un phénomène qu'exacerbe encore davantage l'expérience migratoire.

Dans le cadre de cette enquête, les écoutes et activités liées à la musique de plusieurs répondantes et répondants ont témoigné d'une « géographie culturelle complexe » (Bennett *et al.* 2009, 238), au sens d'une identification à des référents culturels variés – qu'ils soient arabes, amazighs, maghrébins, orientaux, occidentaux, africains, québécois, etc. – agencés selon des configurations à la fois personnelles et mouvantes au fil du parcours de vie. En ce sens, la musique a servi de lunette pour observer la manière dont ces individus expérimentent le monde global dans lequel ils vivent, se situant et naviguant au quotidien entre différents espaces et échelles de référence.

Par-delà ses multiples usages symboliques, la musique est par ailleurs également source d'interactions concrètes entre individus et groupes, par exemple lors d'évènements musicaux dans la ville. De ces coprésences résultent des sociabilités plus ou moins prononcées, au cours desquelles les gens apprennent à se connaître, se comparent, s'affirment dans leurs spécificités, mais se découvrent aussi parfois des similitudes insoupçonnées. En cela, les contacts mettent à l'épreuve bien des frontières symboliques.

CHAPITRE 7. SOCIABILITÉS MUSICALES, VECTEURS DE SOCIALISATION

La musique est profondément ancrée dans notre vie sociale et engendre toutes sortes d'interactions (DeNora 2000 ; Lizé 2009 ; Turino 2008). En tant qu'activité, elle a un caractère fondamentalement collectif (Small 1998) et crée du lien entre une diversité d'actrices et d'acteurs. Cette interrelation entre pratiques musicales et sociales sera au cœur de ce septième chapitre, qui explorera d'abord l'impact de la musique sur les sociabilités urbaines de personnes immigrantes à Montréal. Puis, il sera question d'une palette plus large de logiques relationnelles impliquées dans les sociabilités musicales de ces individus, montrant comment leurs réseaux sociaux nourrissent à leur tour leur rapport à la musique. Enfin, les dynamiques transnationales qui sous-tendent leurs sociabilités seront discutées, et ce, en tenant compte du rôle qu'y joue la musique.

7.1 La musique, un catalyseur de sociabilités urbaines

La musique apparaît tel un moteur particulièrement efficace de sociabilités urbaines, tenant lieu de bon prétexte pour sortir en ville et « consommer la culture » dans des contextes collectifs (Straw 2004, 413). Certes, la propension d'une personne à fréquenter divers espaces publics pour la musique varie selon de multiples facteurs, qu'ils soient genrés, générationnels, culturels, sociaux, ethniques, religieux, etc.[155] Un cadre urbain cosmopolite tel Montréal n'en demeure pas moins le théâtre de coprésences entre personnes aux horizons et aux « façons d'être au monde » (Fortin *et al.* 2014, 32) parfois très distincts, ce qui s'observe notamment dans des évènements à dimension musicale. Plus encore, la musique a alors la capacité de déclencher des interactions, de favoriser des échanges entre ces individus qui apprennent ainsi à se découvrir, à se mettre en regard et à se positionner les uns vis-à-vis des autres. Quel(s) type(s) de sociabilités la musique favorise-t-elle en ville ? Et quel est l'effet socialisant de ces sociabilités ?

[155] Par exemple, un répondant originaire du Maroc, musulman pratiquant, affirmait ne pas sortir dans les lieux de concert enfumés par la shisha et où les gens consomment de l'alcool étant donné son statut et ses responsabilités comme père de famille ; une répondante algérienne admettait ne pas s'autoriser à assister au concert d'un artiste de chaâbi algérois parce que le public y serait majoritairement masculin ; une répondante tunisienne expliquait qu'elle allait moins souvent danser dans des clubs par le fait qu'elle vieillissait.

7.1.1 La musique, manifestation d'une (co)présence

La diversité des musiques qui résonnent dans une ville n'est pas étrangère au paysage sociodémographique de cette dernière. En effet, les populations natives comme immigrantes teintent diversement les manifestations musicales qui se déploient dans l'espace urbain. Dès lors, les évènements musicaux auxquels assistent les citadines et citadins sont l'occasion de prendre connaissance d'autres groupes qui partagent leur environnement de vie :

> *On a pris vraiment une habitude avec la famille d'y aller, de participer à beaucoup, beaucoup d'évènements culturels. Genre Festival du jazz, Francofolies. Même Festival du monde arabe. Ou même les… comment ça s'appelle ? Journées culturelles au parc Jean-Drapeau. Puis c'était comme une fenêtre pour découvrir un peu aussi les cultures du Canada, parce que… c'est quelque chose de nouveau*. (Rachid, Algérie)

> *L'été ici, c'est magnifique. Surtout l'année passée, j'ai découvert […] Les Brésiliens, [d]es trucs que j'adore moi. […] Ah ça, j'ai adoré. Parce que j'aime qu'est-ce qui est latino. […] Samba, salsa, tout ça j'aime bien. Le genre de musique que j'aime. Puis comment ils dansent et tout. Les Brésiliens, oui, j'aime bien les danseuses comment [el]ls dansent.* (Meryem, Tunisie)

Pour cette femme et cet homme, des festivals montréalais ont constitué une sorte de fenêtre sur d'autres « cultures », une manière de découvrir d'autres populations de leur pays d'immigration. Certes, les enjeux de représentation qui parcourent de telles manifestations et la mise en scène, ou « mise en spectacle » dont la musique fait alors l'objet (Desroches *et al.* 2011) doivent nuancer l'interprétation qui en est faite, car tout un travail de construction et de performance de l'identité est opéré dans les contextes festivaliers multiculturels ou multiethniques (Duffy 2005). Comme le soulignent le sociologue Christian Rinaudo et ses collègues, la fête en milieu urbain pensée « avec les autres » ou « pour les autres » contribue à « rendre manifeste voire même renforcer les tensions entre les définitions endogène et exogène de la ‘‘communauté’’ qu'elle est censée célébrer. » (Rinaudo *et al.* 2007, 10). Plus encore, elle peut générer des tensions intracommunautaires selon les différentes conceptions qu'ont les membres d'un même groupe relativement à leur identité culturelle ou ethnique et à la meilleure manière de la représenter (Bilge 2003). À titre d'exemple, il m'est arrivé plus d'une fois d'entendre, lors de festivals montréalais estivaux où étaient représentés les pays d'Afrique du Nord, des participantes et participants se réjouir de performances propres à leur pays d'origine, alors que d'autres individus conationaux étaient en désaccord avec ces mêmes représentations.

La musique n'en demeure pas moins une manière de rendre des appartenances visibles, ou plus précisément audibles dans l'espace urbain (Salzbrunn 2019). Plusieurs personnes ont témoigné du fait qu'entendre de la musique qui leur est familière les avait confortées au sujet de

la place qu'elles avaient à Montréal : « L'autre fois au Couche Tard, j'ai été chercher mon café le matin puis j'ai entendu le raï algérien*. […] ''C'est comme [rigole], qu'est-ce qu'elle fait la chanson arabe ici ?'' […] Je trouve pas le mot, mais on est chez… on sent que, on est chez soi ! » (Aïcha, Maroc). Ces sonorités connues agissent alors comme des prises, des points de départ au développement d'un sentiment d'appartenance et d'un attachement au lieu[156]. Du même coup, la musique en ville signale l'existence d'autres concitoyennes et concitoyens :

> *Dernièrement, j'étais avec mon garçon. Il y avait à McGill, ils ont organisé – je sais pas si c'est un festival –, mais des Autochtones. Ah, mais c'était génial ! Il y avait de la musique, les danses, c'était beau […] Mon garçon a vraiment adoré d'autant plus qu'à l'école, ils sont en train d'étudier aussi, en histoire, les communautés autochtones et tout.* (Nedjma, Algérie)

Pour cette femme et son jeune garçon, cette manifestation musicale au centre-ville de Montréal a donné corps à ces « communautés autochtones » jusqu'alors surtout connues à travers les cours d'histoire à l'école. La musique et la danse dans l'espace public concourent ainsi à signaler plus concrètement une présence, activant par la même occasion une certaine prise de conscience de l'autre.

Le seul fait d'écouter la musique d'autrui ne constitue pas pour autant une vraie « rencontre » cela dit. Des travaux sur la notion de cosmopolitisme ont bien analysé les phénomènes de consommation culturelle, soulignant notamment qu'ils n'impliquent pas toujours une réelle ouverture à l'« autre » incarné par une expression artistique donnée (Cicchelli *et al.* 2016, 61)[157]. Or, le propre de l'écoute musicale en ville étant de se faire dans des espaces fréquentés par une multitude d'individus, elle génère minimalement une « sociabilité publique », soit des coprésences et éventuelles interactions ténues et éphémères (Germain *et al.* 2014 ; Vernet 2016, 2017). Plusieurs observations et témoignages de cette enquête abondent en ce sens, montrant en outre que si la musique provoque des coprésences et contacts, elle alimente aussi souvent des interactions plus soutenues.

[156] La chercheuse Clare Rishbeth défend une idée similaire, bien qu'elle s'incarne alors à travers des éléments visuels et des pratiques sociales : « Glimpses of familiarity in landscapes–visually, through activities or social patterns–allow individuals who are new to an area to recognise starting points of belonging and place attachment, or at least an environment that is not completely alien. » (Rishbeth 2014, 106)

[157] Les travaux portant sur la *world music* ont aussi commenté ce phénomène, l'écoute de cette dernière tenant souvent davantage de la rencontre « virtuelle », d'une façon d'assouvir sa curiosité et son désir de l'autre tout en restant à distance (Martin 1996 ; White 2012, 189-217).

7.1.2 La musique, prétexte à l'interaction

En août 2017, une radio locale dirigée par un homme d'origine marocaine a organisé un pique-nique dans l'un des grands parcs de Montréal. L'évènement, annoncé sur Facebook, était décrit comme une occasion de rapprocher l'équipe d'animation de la dite grande famille des auditrices et auditeurs. Quelques animatrices et animateurs bénévoles étaient présents et s'étaient installés près d'un belvédère auquel avait été suspendu le drapeau du Maroc ainsi que ceux du Québec et du Canada. Une bannière de la radio était placée près de tables à pique-nique et de couvertures au sol qui circonscrivaient approximativement l'espace gazonné que les participantes et participants allaient occuper tout au long de l'après-midi. Enfin, un DJ également d'origine marocaine était de la partie et diffusait, depuis le belvédère, toutes sortes de musiques pour accompagner ce moment : de l'arabo-andalou* au chaâbi marocain*, en passant par du raï*, des succès populaires maghrébins de l'heure, etc. Hormis les animatrices et animateurs de la radio, la plupart des personnes présentes étaient soit des connaissances de leur équipe, soit des auditrices et auditeurs. La majorité était d'origine maghrébine, voire précisément marocaine, mais quelques Québécoises et Québécois natifs étaient aussi présents pour diverses raisons : une femme était la belle-fille d'une participante marocaine plus âgée, une autre dame, veuve et retraitée, avait un jour participé à une vigile au cours de laquelle elle s'était liée d'amitié avec plusieurs personnes d'origine maghrébine, etc.

Le rassemblement a commencé par un repas de type buffet collectif au son de l'arabo-andalou marocain*, puis l'évènement s'est vite transformé en fête dont la musique rythmait chaque instant. Plusieurs personnes se sont mises à danser ensemble avec entrain, tandis que des youyous et cris de célébration fusaient de toutes parts, un micro étant à la disposition de quiconque souhaitait se faire entendre davantage. D'autres participantes et participants bougeaient avec plus de réserve, mais discutaient par ailleurs avec enthousiasme, la musique figurant parmi leurs sujets de conversation. Tous ces individus sciemment venus au pique-nique ont en outre interagi avec d'autres usagères et usagers du parc, et ce, selon des dynamiques parfois contrastantes. La plupart des citadines et citadins aux alentours s'en sont tenus à une forme d'indifférence ou à une observation distante, mais quelques personnes sont effectivement entrées en contact plus direct avec le groupe. Par exemple, deux femmes visiblement québécoises natives et âgées d'une trentaine d'années se sont momentanément rapprochées, disant qu'elles avaient entendu la musique depuis la petite fête qu'elles faisaient elles-mêmes plus loin dans le parc, et demandant si elles pouvaient se joindre au rassemblement. D'autres

personnes, quant à elles arabophones, sont allées à la rencontre du directeur de la radio et principal organisateur de l'évènement pour s'informer de ce qui se passait, les décibels ambiants ayant attisé leur curiosité. À l'inverse, un homme a ouvertement manifesté son irritation vis-à-vis du volume sonore, traversant le groupe en rageant et arguant qu'il ne pouvait désormais plus se concentrer pour lire, avant de s'éloigner tout aussi vite. Ainsi la musique a-t-elle agi comme moteur d'interactions de toutes sortes au cours de cet après-midi : celles entre les participantes et participants au pique-nique, celles plus fortuites avec divers passants et passantes, usagers et usagères du parc, des situations pour la plupart très courtoises, voire festives, mais aussi exceptionnellement tendues. Dans tous ces cas de figure, la musique reste néanmoins le catalyseur d'interactions dont le registre va bien au-delà de la simple coprésence, avec des contacts et échanges marqués, voire soutenus tout au long de l'après-midi.

En fait, plusieurs données de ce terrain d'enquête suggèrent que la musique est non seulement efficace pour engendrer des interactions, mais qu'elle tend de surcroît à déclencher de véritables conversations entre les individus :

> *J'allais aussi au Parc de l'île de la Visitation, au Nord. Donc moi, je suis aussi très passionné par la pêche aux poissons. C'est quelque chose que j'adore, que je peux faire chaque jour. Pendant toute ma vie, je vais jamais m'ennuyer quoi. Donc j'allais souvent là-bas, je trouvais des gens qui venaient en pique-nique avec leurs amis, avec une guitare. Donc des fois, je prends aussi ma guitare avec moi, je pose ma canne à pêche, je fais mes trucs, je fais mon montage. Puis je prends ma guitare, je chante. Y'a des gens qui vont s'asseoir à côté, on va discuter. Je partage un peu tout, je partage la bouffe, je partage […] Ça fait tellement plaisir de rencontrer les gens, surtout pour la musique. Pour la nature aussi.* (Abdelhak, Maroc)

Ce répondant marocain, passionné de musique et plus encore de flamenco, a relaté maintes anecdotes où son instrument a initié la connexion entre lui et des personnes qui lui étaient inconnues, tenant lieu de prétexte à des conversations dans des espaces publics, tout particulièrement dans des parcs en plein été. Ses interlocutrices et interlocuteurs sont parfois d'autres musiciennes et musiciens, mais aussi des gens qui apprécient simplement la musique. Dans la même veine, un répondant originaire d'Algérie s'est remémoré cette scène vécue dans un petit magasin lors d'un séjour au Maroc, mais qui pourrait assurément avoir cours à Montréal :

> *J'ai été une fois au Maroc, j'ai rentré dans un… chez quelqu'un qui vendait des cigarettes. Et il écoutait… il était en train d'écouter ça [du rap algérien]. Je lui ai dit : « Ah, tu écoutes de la musique algérienne. » Il m'a dit : « Ah, moi j'écoute tout ce qui est rap de contestation. Tunisien […] Marocain, Algérien » il m'a dit. On a discuté… Il a dit : « Je suis Algérien et tout. » On a discuté.* (Achraf, Algérie)

Cet extrait rend compte d'une conversation engendrée par la musique, mais où cette dernière devient vite secondaire pour laisser place à d'autres considérations. La musique n'en constitue pas moins un point de départ essentiel, un catalyseur d'échange qui n'aurait peut-être jamais eu

lieu autrement. De nombreuses situations similaires, impliquant des individus qui ne se connaissaient pas a priori, ont été observées en contextes musicaux publics au cours de cette enquête. Les conversations débutaient souvent par le partage spontané d'une appréciation ou d'une critique vis-à-vis de la musique entendue, l'interaction sociale entre des spectatrices et spectateurs ayant déjà été analysée comme activité constitutive de l'expérience musicale (Lizé 2009). Or, ces échanges pouvaient ensuite bifurquer vers d'autres réflexions extra-musicales ; il n'était entre autres pas rare que les personnes s'interrogent sur leurs origines, pour voir quel était leur lien respectif avec la musique écoutée. Le fait d'être de provenances différentes ne freinait pas les conversations pour autant, au contraire : les échanges pouvaient durer relativement longtemps grâce aux comparaisons que les individus faisaient alors de leurs traditions, qu'elles soient musicales ou non. En contexte festivalier extérieur, ces mises en regard allaient parfois jusqu'aux pas de danse, que les gens se montraient et tentaient de s'enseigner mutuellement. En cela, la musique semble à même d'encourager des sociabilités interculturelles, initiant doucement à d'autres univers, modes d'être et d'agir. Alors que les citadines et citadins font souvent preuve d'indifférence les un.es vis-à-vis des autres, étant donné la surcharge d'informations et de stimulations qui caractérise les villes (Simmel 1979 [1903], 66), la musique tend plutôt à stimuler l'interaction active en contexte urbain, agissant comme prétexte pour se raconter, mais aussi pour s'affirmer dans le respect de ses spécificités et s'intéresser à l'autre. Elle constitue en bref un agent privilégié de ce qu'on pourrait nommer une « socialisation à la différence » (Germain 1995, 301).

7.1.3 La musique, facteur de connivence

Enfin, par-delà l'intensité des interactions qu'elle arrive à engendrer, la musique s'est maintes fois affirmée comme une source de connivence. Un premier exemple fort simple que j'ai souvent observé est l'échange de regards et de sourires complices qui survient entre deux personnes fredonnant les mêmes paroles de chanson à proximité dans une foule ou sur une piste de danse. En d'autres mots, partager une même socialisation à la musique peut influencer le rapport qui se tisse avec autrui. Le phénomène semble aussi vrai par la négative, à savoir que des situations révélant une méconnaissance commune vis-à-vis d'une musique, de ses paroles ou encore de ses pas de danse peut contribuer à rapprocher les gens. C'est ce que j'ai moi-même expérimenté au Festival marocain de Laval à l'été 2017, pendant une performance de percussions d'Afrique de l'Ouest. Les artistes sur scène tentaient alors de faire participer le public, très familial et

majoritairement marocain, qui n'était ainsi pas forcément familier avec les rythmes et instruments joués. Puis, le niveau de difficulté a augmenté d'un cran lorsque les artistes ont proposé à tout le monde de chanter dans un dialecte ouest-africain. Les membres du public qui s'y risquaient peinaient à répéter les sons et bouts de phrases proposés par la troupe sur scène, et je n'étais pour ma part pas plus douée que la moyenne des personnes présentes. Or, à défaut d'être concluante, cette expérience a révélé une sorte d'incapacité généralisée qui a en quelque sorte rapproché les spectatrices et spectateurs. En effet, elle a provoqué un amusement collectif, dont un éclat de rire simultané entre la mère d'un petit bébé et moi-même, au moment où nos regards se sont croisés et où nous nous sommes mutuellement vues, balbutiant tant bien que mal le dialecte africain en question.

De toutes les manières de vivre la musique, c'est cependant la danse qui a montré le plus clairement sa capacité à alimenter des moments de complicité. En ce sens, j'ai par exemple été témoin, lors d'une soirée d'été dans un festival extérieur, d'une scène où un homme d'origine algérienne d'environ trente ans, que je connaissais par personne interposée, s'est spontanément joint à un groupe d'autres jeunes hommes de même origine[158]. Très rapidement, ils ont formé un cercle en dansant, en se souriant et en se tenant les mains, à la manière d'une farandole. Si j'ai ensuite perdu de vue cet homme, je l'ai recroisé en fin de soirée et lui ai signalé qu'il avait eu l'air de bien s'amuser, ce à quoi il a aussitôt répondu qu'il avait refait la même chose plus loin dans la foule avec un autre groupe, car avec la danse, il n'y a « même pas besoin de parler ».

Dans la même veine, un répondant originaire d'Alger m'a raconté cette histoire vécue dans un pub irlandais du centre-ville de Montréal :

> *Y'avait un [gars] qui chantait, qui jouait à la guitare, puis l'autre à la… l'instrument là ? […] La cornemuse, ouais. Tu vois la cornemuse ? Puis il commençait à danser [...] Puis moi je suis, je me suis mis avec eux à danser, tu vois ? Mais moi, je dansais beaucoup plus une danse algérienne. Puis lui, il dansait, puis il regardait que je danse la même chose, mais je fais pas les mêmes pas. Mais bon, moi je comprenais pas trop… je parle pas beaucoup anglais-là, puis il m'a… quand il m'a posé une question-là, puis on est resté avec mon ami qui était avec moi, qui parlait anglais, puis il a dit : « Oui, chez nous on danse aussi cette danse-là, c'est juste que c'est un petit peu différent. » Il était quand même étonné, tu vois… Il m'a dit : « Oui, je t'ai vu danser, mais genre, c'était pas notre danse, mais c'était pas loin. » […] Moi je dansais, c'était comme un petit peu les pas de la danse gnawa*, la danse des pieds de la danse gnawa, mais lui, il faisait sa danse.* (Lotfi, Algérie)

Alors que la communication verbale était difficile étant donné leur différence de langue, ces deux hommes n'en sont pas moins entrés en relation en s'observant mutuellement, en se comparant et en notant des dissemblances, mais aussi quelques similitudes insoupçonnées entre leurs

[158] Ces derniers étaient identifiables par le grand drapeau algérien qu'ils arboraient.

danses respectives. En cela, l'expérience et la visibilité des différences semblent avoir favorisé une « accessibilité relationnelle » entre ces inconnus (Milliot 2013, 4), dont le moment de sociabilité est ainsi devenu l'occasion d'apprentissages réciproques, voire d'un repositionnement identitaire face à une altérité à certains égards moins prononcée qu'elle n'y paraissait au départ.

À n'en point douter, la musique avec tous les modes d'expression qu'elle recouvre – le chant, la danse, etc. – constitue un vecteur puissant pour entrer en relation avec autrui, pour provoquer des rencontres qui confrontent parfois à des codes culturels étrangers, mais qui aident aussi à surmonter les différences, voire les divergences. Toutes les rencontres ne sont pas invariablement heureuses pour autant comme le souligne avec humour ce répondant d'Alger :

> *La musique, les soirées, les rencontres. Les rencontres, ça aussi c'est très important. Tu rencontres pleins de gens. Des gens intéressants. Des gens moins intéressants. Des gens que tu regrettes d'avoir connus [rires] Mais c'est vrai hein, ça fait partie de la vie. Ça fait partie de la vie. Mais ça te construit.* (Yacine, Algérie).

Qu'elles soient « intéressantes » ou « regrettables », les rencontres humaines initiées par la musique sont néanmoins dites constructives ; ainsi, elles contribuent à forger l'expérience de vie de chaque personne et sont, d'une manière ou d'une autre, socialisantes.

Redouane, un chauffeur de taxi et sa radio

Source de détente et d'information, vecteur de découvertes musicales, mais aussi catalyseur de sociabilités, la radio a plusieurs fonctions dans le quotidien montréalais de Redouane. Cet homme d'origine arabe né en 1979 à Casablanca (Maroc), où il vivait dans le quartier Mohammadi caractérisé par une population migrante peu fortunée provenant des quatre coins du Maroc (Ziamari *et al.* 2020), choisit consciencieusement le poste de radio qui joue dans son taxi selon différents objectifs : il y a les postes de musique pour faire plaisir aux clientes et clients, surtout les vendredis et samedis soir, les postes pour se tenir informé de l'actualité en général comme de celle plus spécifique à la « communauté maghrébine, marocaine », et les sources pour entendre les « musiques arabes » qu'il aime tout particulièrement. À défaut d'assister lui-même à des évènements musicaux, son travail comme chauffeur de taxi le rend témoin des activités des autres. Il est ainsi au courant de certaines manifestations auxquelles il n'a pourtant jamais pris part, comme le Festival du monde arabe où il se rappelle avoir plusieurs fois reconduit des clientes et clients.

Les principaux répertoires qu'il aimait au Maroc restent ceux qu'il privilégie spontanément à Montréal, où il a immigré en 2010 après une longue démarche. Or, il lui arrive aussi de faire des découvertes en discutant avec ses passagères et passagers, des conversations qui sont souvent initiées précisément par la musique qui jouait au moment où ces personnes sont montées à bord. Redouane a d'ailleurs développé des stratégies en ce sens :

Ce que je fais là, quand le client monte, je baisse la musique. Il commence à l'écouter, et après, j'éteins la musique, et j'attends. Soit il me dit : « Laisse la. » Soit : « C'est correct là. » Et la plupart de mes clients, ils disent : « Laisse, laisse la. »

S'ensuivent dans certains cas des questions, les clientes et clients lui demandant d'où il vient, quelles sont ces musiques qui jouent dans son taxi, etc. Ces échanges ne demeurent toutefois pas unidirectionnels, car si Redouane parle de son pays et des « musiques arabes », il écoute aussi les anecdotes des personnes qui ont voyagé au Maroc et prend leurs suggestions musicales en retour. Il garde des souvenirs très vifs de partages musicaux avec certains individus, par exemple avec une jeune fille qui a chanté pour lui, pour qui il a chanté à son tour, lui faisant en outre des suggestions de musiques pour une soirée d'anniversaire. Ces échanges sont une façon d'oublier le travail et la fatigue raconte-t-il, mais aussi de participer activement à ce qu'il nomme la « diversité » de Montréal : « J'amène avec moi une culture, une musique et tout, alors c'est mieux de guider les autres à apprendre, ou à comprendre c'est quoi ma musique. ». S'il parle ici de faire comprendre sa musique, c'est plus largement à tout un univers culturel que Redouane initie assurément plusieurs de ses passagères et passagers, accédant à son tour à une multitude d'univers par l'entremise de clientes et clients aux profils très variés.

Malgré l'intensité qu'elles peuvent recouvrir, les sociabilités musicales en contexte public n'en demeurent pas moins pour la plupart éphémères : « Oui, c'est sûr que dans les bars, ça t'arrive de parler avec du monde, mais… garder contact, non, j'ai jamais gardé contact avec quelqu'un. » (Dhikra, Tunisie). Or, le rapport entre musique et sociabilités invite à explorer bien d'autres dynamiques et logiques relationnelles, tout particulièrement intéressantes chez des personnes immigrantes dont les réseaux sociaux tout comme l'environnement musical immédiat se transforment inévitablement avec la migration.

7.2 Logiques relationnelles et sociabilités musicales

L'immigration a toutes sortes d'effets sur les réseaux sociaux d'un individu : alors que des relations du pays d'origine se transforment avec la distance, s'érodent ou même se perdent, de nouveaux liens se tissent peu à peu dans le pays d'installation, selon les cercles sociaux qui sont fréquentés. Le réseau relationnel d'une personne immigrante évolue et se reconfigure tranquillement, en termes de taille, d'intensité et de composition des liens, mais aussi en matière de modes de sociabilité qui y prévalent. Ces transformations ne sont pas sans impact sur le rapport à la musique, sachant que l'entourage influence de diverses manières les écoutes comme les activités musicales d'une personne. Dès lors, si la musique est un catalyseur de sociabilités, quel est en retour l'effet des sociabilités sur le rapport à la musique ?

7.2.1 Taille du réseau et intensité des liens

Le capital social, avec ce qu'il implique notamment de quantité et d'intensité des liens sociaux, est un aspect sur lequel la migration a d'indéniables conséquences. L'ampleur du bouleversement des réseaux d'une personne dépend bien sûr de multiples caractéristiques individuelles, incluant l'âge lors de la migration, le moment du cycle de vie où elle se produit, le fait d'être seul.e ou accompagné.e, etc. À titre d'exemple, le passage par le système scolaire du pays d'immigration peut s'avérer particulièrement structurant en termes de nouvelles relations, l'école agissant comme un lieu privilégié de réseautage. Trente-cinq des quarante-cinq répondantes et répondants à cette enquête ont d'ailleurs étudié au Québec, qu'il s'agisse de leur cheminement académique régulier pour les personnes arrivées relativement jeunes, ou d'un retour aux études. L'installation en Amérique du Nord n'en a pas moins eu des répercussions à divers degrés sur les sociabilités de toutes les personnes rencontrées.

D'abord, l'immigration a pu impliquer un amenuisement du réseau relationnel, concourant à une certaine solitude qui n'a pas été sans impact sur les occasions de pratiquer des activités musicales hors de la maison :

> *C'est pas que je veux pas sortir, mais… si tu veux, j'étais toujours seul. Parce que quand j'étais en Corse, oui j'étais étudiant, il y avait des amis là-bas, de circonstances : on jouait au foot, on part… c'est chacun dans sa chambre, ou dans son appart et tout ça. Quand je suis monté à Nancy, c'est aussi pareil, c'était juste le cadre universitaire, j'étais à l'université et tout. Quand j'ai terminé, je suis parti encore sept mois en stage, tout seul ; j'étais dans un foyer de jeunes travailleurs. C'est vrai, y'a d'autres jeunes, mais voilà, c'était le contexte. Après, quand je suis parti, quand j'ai terminé, j'étais*

avec mon frère. Eux, il était étudiant avec sa… sa clique et tout. Moi, j'étais plus ou moins, deux ans d'âgé plus qu'eux. Après, j'arrive ici au Canada, j'ai personne, je suis encore seul tu vois. C'est pas que… je veux pas sortir, mais… c'est comme ça. (Elyes, Maroc)

Cet homme originaire de Laâyoune dans le sud du Maroc est l'un des cas les plus marqués de migrations multiples, d'abord pour ses études dans plusieurs villes en France, ensuite pour son travail qui l'a mené jusqu'au Canada. Ayant quitté son pays d'origine au début de la vingtaine, il n'était alors pas encore marié ; quinze ans, deux pays et huit villes plus tard, il vit toujours seul. Bien qu'il ne s'empêche pas de sortir en solitaire, il admet néanmoins que les occasions sont plus attrayantes lorsqu'il est accompagné : « C'est pas parce que s'il n'y a personne, je reste chez moi. Je sors. Mais s'il y a quelqu'un pour m'accompagner, je sors encore… c'est mieux. ». (Elyes, Maroc). L'effet d'entraînement que peut avoir le réseau de connaissances a aussi été évoqué par cet autre répondant, quant à lui originaire d'Algérie et qui venait de s'installer à Ottawa pour le travail au moment de l'entretien, après une douzaine d'années passées à Montréal :

Le truc c'est qu'à Ottawa, on n'avait pas de réseau. Personnel, t'sais genre réseau d'amis. On commence à avoir un bon réseau. T'sais, on commence à sortir dans… avec des amis, des gens et tout ça. On est allés une fois à un club de jazz. C'est pas mal tout. Non, non... On est allés à une soirée extérieure que le gouvernement avait organisée, avec un groupe de musique. Tout ça. Mais je me rends compte, c'est beaucoup relié à mon réseau en fait. (Rachid, Algérie)

Les réseaux de sociabilité ont déjà été identifiés comme jouant un rôle clé dans les pratiques culturelles, indépendamment de l'expérience migratoire : « ces réseaux forment une dimension centrale de l'activité spectatorielle dans la mesure où ils contribuent aussi bien à l'orienter qu'à en produire le sens. » (Djakouane 2006, 122). Cette idée a d'ailleurs été corroborée par plusieurs personnes, la dimension sociale étant inhérente à leurs activités musicales hors de l'espace domestique, conférant à celles-ci tout leur sens et intérêt. Les personnes immigrantes dont le réseau local se révèle encore mince peuvent par conséquent être moins portées vers ce type de pratique.

Cela étant dit, comme le soulignait le témoignage du répondant récemment déménagé à Ottawa, le réseau relationnel se reconstruit petit à petit dans un nouvel environnement de vie. Les nouveaux contacts qui se développent sont alors susceptibles de pallier le manque de connaissance de l'offre culturelle locale :

J'ai une amie qui est l'une de mes meilleures amies, aussi son copain est mon meilleur pote en ce moment. C'est au fur et à mesure que c'est advenu et… et que voilà, quand je venais d'arriver, elle m'a fait sortir, elle m'a fait découvrir Montréal, où il faut aller, les environs quoi. Elle s'est vraiment occupée de moi comme nouveau arrivant tu vois. Et c'était… c'était vraiment très, très cool. (Abdel, Tunisie)

> *Je m'intéresse aussi à la variété québécoise ; même si je n'écoute pas beaucoup, j'aime bien savoir qui sont ces chanteurs, ces groupes. Je crois que les gens qui m'ont initiée, c'est vraiment dans ma vie professionnelle. Les amis que j'ai rencontrés, c'est dans ma vie professionnelle, qui sont devenus des amis par la suite. Même si j'ai quitté le travail, on est tout le temps en contact. La vie pro a été, c'était ma… c'est par elle que je me suis intégrée dans tout culturellement, socialement.* (Nedjma, Algérie)

À travers leurs relations de travail et leurs amitiés, ces deux personnes expliquent comment de nouvelles sociabilités ont agi tels des vecteurs de socialisation à la vie culturelle et musicale de Montréal et, plus largement, du Québec. En effet, ces relations ont été l'occasion de se familiariser à de nouveaux lieux culturels, de nouveaux répertoires musicaux, élargissant leur bassin de ressources et de connaissances propres à leur milieu d'immigration. Si les réseaux relationnels sont des moyens de s'ancrer socialement, ils constituent aussi de « puissants lieux de circulation de l'information » (Pronovost et Cloutier 1994, 12) qui peuvent permettre un ancrage sur d'autres plans, notamment culturel.

Assurément, les réseaux et liens sociaux sont des phénomènes dynamiques, qui se transforment tout au long du cycle de vie. Bien que l'expérience migratoire crée des remaniements importants, elle peut aussi être l'occasion de reconfigurations relationnelles enrichissantes, par exemple en termes de diversification des cercles sociaux qui entraîne une nécessaire diversification des relations interpersonnelles.

7.2.2 Composition des réseaux

En s'installant à Montréal, plusieurs personnes ont découvert une diversité sur le plan social, ethnique, religieux, linguistique ou encore culturel d'une ampleur qu'elles disent n'avoir pas connue en Afrique du Nord. Cette « pluralité au quotidien » (Fortin *et al.* 2014, 31) est souvent intervenue dans l'évolution de leurs sociabilités, lesquelles ont à leur tour eu un impact sur leur rapport à la musique.

Pour certains répondants et répondantes, la mixité ethnoculturelle s'est vécue à l'échelle intime du couple. En effet, des individus ont témoigné d'une relation amoureuse avec une personne native du Québec, pointant le rôle que celle-ci, et parfois plus largement la belle-famille, avait joué dans leur socialisation musicale :

> *Je suis sorti ici avec une Québécoise aussi, pendant cinq ans, et j'ai habité à Sainte-Madeleine. Donc je me suis mis... j'étais dans la culture québécoise tu vois. Je suis le seul Arabe à Sainte-Madeleine. […] J'étais là et je m'entendais très bien avec mes beaux-parents et tout ça… Et lui, le mec, il jouait de la musique. C'était un chansonnier tu vois. Et donc, il chantait beaucoup de… de Plume*

> *Latraverse. Il aimait Plume Latraverse. Richard Desjardins […] Charlebois bien sûr. Ceux-là, c'est les grands noms tu vois*. (Haroun, Tunisie)
>
> *Avec Marc, je te dirais que j'ai découvert plus la… parce que je me suis aperçue que j'écoutais pas tant de musique francophone en fait. Au Maroc, on écoutait Céline Dion, beaucoup […] Mais sinon, Marc ici, c'est plus la musique francophone. T'sais mettons, francophone québécoise notamment. T'sais, Alex Nevsky, je connaissais pas.* (Lamya, Maroc)

Sans qu'il y ait toujours une adhésion forte à ces nouveaux référents musicaux, ces personnes n'en étaient pas moins plus exposées à la musique produite au Québec dans leur sphère familiale, comparativement à des répondantes et répondants en couple avec un autre individu originaire du Maghreb par exemple. Puis, l'influence au sein des couples mixtes apparaissait dans plusieurs cas bidirectionnelle, la conjointe ou le conjoint québécois étant à son tour amené à découvrir des musiques du Maghreb : « Je me suis mariée avec une Québécoise. Donc elle aussi, ç'a été comme une nouvelle porte d'entrée sur un monde qu'elle connaissait pas. » (Rachid, Algérie). En ce sens, bien que la socialisation musicale étudiée dans cette thèse soit principalement celle vécue par des personnes immigrantes, il s'agit d'un phénomène relationnel impliquant des adaptations mutuelles et transformations réciproques des actrices et acteurs, immigrants comme natifs, en présence.

Dans d'autres cas, la diversification de la composition des réseaux sociaux s'est exprimée sur le plan amical :

> *On est entouré aussi par des gens de toutes les origines. J'ai des amis vraiment de toutes les origines je pense… D'avoir parfois justement quelqu'un qui fait : « Ah, mais je vais te faire écouter quelque chose. » Ça, ça va… ça va m'inspirer… La musique brésilienne par exemple, j'en connaissais pas tant que ça, mais j'ai assisté à des trucs de carnaval brésilien à Ottawa, ou à Montréal avec mes amis qu'on avait connus à Ottawa à l'époque. Et pour moi, c'était… c'était génial de voir… réaliser que c'est de la musique rythmée, qui se danse, et que tu peux aussi avoir des musiques vraiment différentes.* (Fatiha, Algérie)

La propension de plusieurs personnes à se tenir avec d'autres individus ayant eux-mêmes immigré était notable, le dénominateur commun de ces sociabilités vécues dans l'immigration étant alors le partage de l'expérience migratoire comme telle, source de solidarité et d'un sentiment d'appartenance statutaire par-delà l'origine culturelle, nationale ou ethnique spécifique à chacune et chacun (Fortin *et al.* 2014, 37). Ces amitiés développées à Montréal ont tenu lieu de vecteurs de découverte pour toutes sortes de musiques et de danses, qui n'ont cependant pas forcément de liens directs avec le Québec.

Enfin, d'autres profils de répondantes et répondants ont plutôt laissé entrevoir des réseaux relationnels intragroupes, c'est-à-dire encore essentiellement maghrébins. L'idée d'une non-mixité reste néanmoins fort relative, l'origine nord-africaine recouvrant une multitude de nuances

selon le pays, la région, voire la ville d'où provient chaque personne. En ce sens, plus d'un témoignage a pointé vers la découverte tardive de répertoires ou de pratiques musicales du Maghreb, et ce, grâce à la fréquentation d'autres personnes immigrantes d'origine maghrébine : « J'ai découvert plus la musique de raï* parce que j'avais un coloc, on va dire un coloc… qui adorait ça. Donc chaque fois, et il y avait un type de musique, comment dire ? Que je connaissais pas au Maroc. » (Omar, Maroc). Un autre homme, également originaire du Maroc, racontait pour sa part en avoir appris sur les traditions musicales propres au mariage en Tunisie en visionnant des vidéos qu'une amie originaire de ce pays avait faites lors d'une célébration à laquelle elle avait assisté. Dans ces exemples, c'est ainsi par l'immigration, et plus précisément par les sociabilités qu'elle a engendrées que se sont révélées des musiques et des pratiques pourtant relatives à un pays proche, voire limitrophe à celui où ces individus sont nés et ont vécu de nombreuses années. C'est dire qu'une socialisation à la musique se déploie aussi à l'échelle intragroupe maghrébin à Montréal, dont les membres expérimentent une coprésence avec d'autres pairs de cette même région du monde qu'elles et ils n'avaient pas l'occasion de côtoyer de si près avant d'émigrer.

7.2.3 Modes de sociabilité

Un dernier aspect des dynamiques relationnelles dont il sera question est la manière de vivre les sociabilités au quotidien. Au fil des témoignages recueillis, nombreuses sont les disparités qui sont apparues entre la vie sociale au Maghreb et celle au Québec, des disparités qui ne sont pas sans conséquence sur le rapport à la musique.

D'abord, l'importance de la famille en Afrique du Nord y teinte de multiples façons la socialisation musicale des individus. Non seulement les sociabilités familiales sont-elles initiatrices de bien des écoutes, mais elles sous-tendent en outre maintes activités liées à la musique, ce qu'incarnent notamment les mariages. Cette propension à participer à des évènements musicaux en famille n'est par ailleurs pas aussi répandue au Québec du point de vue de plusieurs personnes rencontrées dans le cadre de cette recherche. C'est par exemple ce qu'a laissé entendre un homme d'origine kabyle avec qui j'ai longuement discuté lors d'une célébration du Yennayer (nouvel an amazigh) à Montréal ; tout en commentant la composition intergénérationnelle de l'assistance à cette soirée, il a affirmé qu'il en va toujours ainsi dans les fêtes en Algérie avant d'échapper, un petit sourire en coin, « pas comme les Québécois ». Les scènes réunissant parents et enfants, voire bébés et grands-parents ont effectivement été

nombreuses lors de ce terrain d'enquête, mais ce, davantage dans les contextes où il y avait une forte présence maghrébine, qu'il s'agisse de festivals extérieurs, de soirées de musique arabo-andalouse*, de fêtes nationales ou religieuses, etc.

Dans le même esprit, des mères de famille rencontrées pour des entretiens officiels ont évoqué leurs enfants au rang des raisons limitant leurs « sorties musicales » à Montréal :

> *J'ai assisté beaucoup au Festival de jazz, mais quand j'avais juste Salma avant, et quand j'avais ma première. Mais après ça, c'était difficile un peu avec les enfants. Une fois, j'étais avec les deux enfants et mon ex, et les enfants s'endorment, puis ils sont fatigués et tout ça… Tu as, tu les as dans les bras. Depuis ça, j'ai pas assisté.* (Aïcha, Maroc)

> *Pour des évènements [musicaux] en famille, où tu peux amener les enfants, y'en n'a pas beaucoup. Ouais. Je trouve que… pour des jeunes couples, je trouve que oui. Ils peuvent y aller, comme pour danser et tout ça, mais avec des enfants, c'est vraiment difficile. […] Beaucoup de bousculades, beaucoup de…. C'est pas des spectacles où tu peux amener des enfants de jeune âge, tu comprends ?* (Mimouna, Tunisie)

Il y a lieu de se demander si ce sont les valeurs au Québec qui font en sorte que peu d'efforts sont déployés dans les évènements pour favoriser la participation en famille, ou si ce sont plutôt les contextes de la musique communément répandus (festivals, concerts en salle, etc.) qui sont d'emblée peu adaptés et découragent ainsi une présence plus familiale. Quoi qu'il en soit, cette réflexion fait ressurgir l'interinfluence entre modes de sociabilité et manières de vivre la musique dans une société. Pour une personne qui immigre, le domaine musical peut ainsi devenir une porte d'entrée sur « des manières d'être ensemble, des modes de coexistence, des systèmes d'attitudes » de son nouveau milieu de vie (Grafmeyer et Authier 2015, 86).

Pour terminer, une autre caractéristique de la vie sociale maghrébine qui n'est pas sans présenter des parallèles avec le rapport à la musique de plusieurs répondantes et répondants a trait aux notions d'informalité et de spontanéité. À titre d'illustration, un homme originaire d'Algérie confiait sa nostalgie des retrouvailles amicales impromptues au café du coin dans sa ville natale, alors qu'il lui faut désormais prendre des rendez-vous avec ses amis montréalais pour arriver à les voir à ses dires. De son côté, une répondante racontait :

> *Chez nous [en Tunisie], il arrive que, genre après le retour du travail, t'es là, tu es en train de préparer à manger. Puis ça sonne. Puis y'a quelqu'un qui arrive sans prévenir. Et ça, je rêvais de ça [à Montréal]. Y'avait aucune chance [que ça arrive].* (Naila, Tunisie)

Ce contraste entre dynamiques sociales nord-africaines et nord-américaines renvoie particulièrement bien à celui entre le moment musical au Maghreb, souvent dépeint tel un symbole de grande spontanéité, intégré à la vie quotidienne, et la « sortie musicale » à Montréal, qui

nécessite généralement beaucoup d'organisation et se vit davantage comme une circonstance exceptionnelle. Bref, la manière de vivre la musique dans une société reflète des manières d'être et d'agir qui y prévalent plus largement, dont des « façon[s] d'entrer en contact avec le monde et de construire des liens avec ses semblables » (Bidart 2012, 9). C'est ainsi que peut s'opérer une socialisation, *par* la musique, à divers standards et normes de comportements sociaux.

Malika et les amitiés musicales

Du plus loin qu'elle se remémore, Malika a toujours baigné dans la musique. Née à Sousse, mais ayant grandi à Tunis, elle provient d'une famille chez qui les fêtes musicales étaient monnaie courante. Toute jeune, ses parents l'ont inscrite au Conservatoire à l'instar de ses tantes et oncles qui ont toutes et tous étudié dans cette institution, et bien qu'elle ait cessé cet apprentissage formel de la musique assez rapidement, Malika continue de chanter pour le plaisir encore à ce jour. Fille d'un ambassadeur, elle a émigré une première fois avec sa famille à l'âge de 16 ans, s'installant alors à Rabat au Maroc pour environ 3 ans. Quelques années plus tard, alors qu'elle est désormais âgée de 24 ans, sa famille bouge à nouveau, mais cette fois à destination du Canada. Lorsque le mandat de son père se termine, ses parents rentrent en Tunisie tandis qu'elle, ses deux sœurs et son frère décident de s'établir plus durablement. Malika a refait des études universitaires en gestion de projet à Montréal où elle s'est bien ancrée depuis une quinzaine d'années, sans toutefois négliger les voyages annuels au Maghreb pour visiter sa famille.

La musique ayant toujours été une passion, il s'agit de son principal loisir hors du travail. Quand elle était étudiante, Malika raconte ses sorties avec une Algérienne et un Marocain, qui à eux trois « faisai[en]t un peu le Maghreb » et allaient notamment dans des soirées de salsa. Elle relate aussi le projet de club de musique tunisienne d'une copine, qui fut l'occasion de rencontres avec d'autres personnes de son pays natal. Mais surtout, Malika entretient désormais un petit cercle d'ami.es essentiellement d'origines tunisienne et algérienne, dont le ciment est précisément la musique. Toutes et tous se sont connus au fil de diverses circonstances, l'élément déclencheur pour Malika ayant été une visite spontanée dans un café à Montréal :

Ces gens que maintenant je connais, je les ai connus par hasard là-bas. J'étais avec une amie, puis on est rentrées par hasard, parce qu'on cherchait une place où prendre un thé. Puis mon amie avec son mari, ils ont vécu dans le coin. Ça fait qu'ils nous ont dit : « Écoute, il y a un café ici, ça a l'air sympa, on l'a pas essayé encore, peut-être qu'on peut aller là. » […] C'était un café égyptien. Le propriétaire est copte égyptien. On s'est assis, puis le serveur est venu : « Comment ça va ? ». Puis on voyait qu'il y avait un endroit comme ça, proche de la fenêtre, avec des tables qui commençaient à s'installer. On lui a dit : « Qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qu'il y a ? ». Puis on voyait des gens qui commençaient à rentrer. Puis il a dit : « Ah, vous allez voir. Ça c'est du monde qui vont jouer de la musique, qui se voient ici de temps en temps. Puis c'est génial, vous allez voir, c'est gratuit. ». J'ai vu ça, on regardait, puis « What !? C'est pas sérieux ». Ils m'ont dit : « Oui oui, tu vas voir ». Et le monde commençait à rentrer, ils se sont installés, c'était super beau. […] Et moi, bien sûr, quand j'entends cette musique, je peux pas rester de pierre. J'ai commencé à chanter, puis ils ont vu que je chante, puis ils m'ont invitée, puis je me suis rapprochée, j'ai pris un micro… J'ai commencé à chanter dans un endroit que je connais pas, avec du monde que je connais pas, puis c'était génial cette journée-là, puis depuis, on continue à se voir.

Depuis ce moment, Malika est en contact avec ce groupe qui fluctue au fil des nouvelles immigrations comme des retours au pays d'origine. Sur une base plus ou moins régulière étant donné les obligations professionnelles et familiales, ces personnes organisent des rencontres musicales « seulement pour s'amuser, chacun ramène son instrument, puis on se voit. C'est très… c'est rien d'organisé, c'est vraiment très spontané ». Du oud, du violon, du qanun, des claviers ou de la darbouka, du chant comme de la danse, chacune et chacun contribue à ces rassemblements à sa façon. Leurs influences et connaissances musicales respectives diffèrent à certains égards, mais leur point commun est assurément l'amour de la musique classique orientale*, des Mohammed Abdel Wahab, Oum Kalthoum, Abdel Halim Hafez, Sabah Fakhri et autres « grand.es » de ce monde.

Enfin, elles et ils se motivent mutuellement à assister à des concerts et évènements musicaux de toutes sortes, les un.es repérant les opportunités et les partageant en sachant que les autres répondront fort probablement de manière positive à l'invitation. Malika appartient au premier sous-groupe, initiant maintes activités et veillant à leur organisation à coups d'évènements Facebook et d'envois groupés sur Messenger, ou encore d'achats de lots de billets de concerts pour qu'un maximum de ses ami.es y prennent part.

Bref, non seulement ce groupe facilite-t-il la circulation de l'information culturelle, mais il constitue en outre un incitatif à participer à des activités de cet ordre. Les vies sociale et musicale de Malika à Montréal sont ainsi intimement liées, sa passion pour la musique ayant permis de développer des amitiés qui, en retour, alimentent sa curiosité musicale.

Aux relations ancrées dans le contexte d'immigration s'ajoutent par ailleurs des liens sociaux transnationaux pour ces personnes migrantes, lesquels confèrent une toute autre densité à leur tissu relationnel. Ce sont des sociabilités qui peuvent aussi être nourries par la musique, tout comme elles jouent un rôle dans le rapport à cette dernière.

7.3 Différentes échelles de sociabilités musicales

Les relations sociales d'un individu ne tiennent pas seulement aux coprésences, ce qui est d'autant plus vrai à une époque où de nombreux moyens de communication permettent d'être en contact régulier avec des personnes un peu partout dans le monde. Dans un parcours de vie en migration, il est devenu aisé d'entretenir simultanément des liens avec différents pays :

> *les immigrants développent des réseaux, des activités, des « styles » de vie, et des idéologies qui lient leur pays d'origine au pays d'accueil et qui les ré-installent dans la mobilité. […] les migrants d'aujourd'hui sont les acteurs d'*une culture de lien*, qu'ils ont eux-même fondé (sic.) et qu'ils entretiennent dans la mobilité. […] cette culture du lien est devenue visible et très dynamique une fois que les migrants ont commencé à utiliser massivement les nouvelles technologies de l'information et de la communication.* (Diminescu 2005, 2)

Ainsi, il apparaît impossible de confiner l'analyse des sociabilités au seul cadre d'immigration, les connaissances se répartissant désormais dans différents espaces géographiques et formant un « réseau glocal » (Casilli 2009, 58). La musique, par ses supports de plus en plus dématérialisés et sa grande mobilité (Bohlman 2002 ; Connell et Gibson 2001 ; Taylor 1997 ; White 2012), reste un outil privilégié pour alimenter ces relations à diverses échelles.

7.3.1 Musique et sociabilités transnationales

Le réseau relationnel d'une personne immigrante garde souvent plusieurs ramifications dans le pays d'origine, voire dans d'autres pays qui ont été habités dans l'intervalle. Il n'était en effet pas rare qu'une répondante ou un répondant affirme avoir eu une conversation téléphonique ou fait un appel vidéo avec un proche ailleurs dans le monde le jour même, sinon la veille de notre entretien[159]. Parmi les moteurs des sociabilités à distance, la musique s'est démarquée à plus d'une reprise, des personnes racontant par exemple leurs partages d'écoutes : « Parfois, on

[159] « Tous les jours presque, je parle à mes parents. Ils sont quand même… ils étaient là mais, ils sont rentrés… ils sont vieux quand même. Il faut que je les appelle pour avoir des nouvelles et tout ça. Ah oui, oui, oui. Avec Messenger, c'est… c'est super. […] C'est mieux que le téléphone quand je suis arrivée ici. C'est vraiment mieux que le téléphone, oui. Et je suis en contact, vraiment, tout le temps, tout le temps avec mes parents. » (Najat, Algérie)

échange des musiques. Si par exemple, une musique, ma sœur trouve qu'elle est bien, elle m[e l]'envoie. » (Meryem, Tunisie) ; « On a créé comme un groupe de discussion entre mes sœurs, et ça arrive que l'une d'elles partage ce qu'elle écoute. » (Lehna, Algérie) ; « Parfois, mon neveu, il m'envoie… parce que lui, il aime la guitare. Il aime le rock et hard rock. Alors ils ont fait une… ils ont fait un groupe, lui et ses amis. […] Il a mis des vidéos pour moi. » (Saliha, Maroc). Dans ce dernier cas, la musique ne vient pas seule, étant accompagnée d'une vidéo qui rend cet échange familial d'autant plus fort qu'incarné. Dans le même esprit, un répondant originaire de Casablanca racontait des moments de musique que sa famille filme et lui envoie depuis le Maroc :

> *Ils m'ont envoyé une vidéo [où] toute la famille chante. Mais la famille de mon frère le plus vieux. […] Ça, c'était à la fête de… à la fête de l'Aïd [Il fait jouer une vidéo où tout le monde est assis autour d'une table garnie de nourriture et chante,* a cappella*].* (Mohamed, Maroc)

Comme d'autres personnes que j'ai rencontrées, cet homme vient d'une famille chez qui la musique est partie intégrante des moments passés ensemble. Depuis qu'il a immigré au Québec, elle tient lieu de support à des échanges et communications par-delà les frontières, contribuant à entretenir ces sociabilités familiales[160]. C'est notamment le cas avec sa nièce qui lui envoie toutes sortes de vidéos d'elle en train de chanter, que Mohamed écoute et réécoute avec plaisir et émotion. Pour ce faire, il use d'une multitude d'appareils allant du téléphone mobile au iPad, des écouteurs aux haut-parleurs Bluetooth, un équipement qu'il décrit d'ailleurs de la sorte : « C'est mes amis, mes enfants. […] Et même la fenêtre… avec laquelle je regarde, et je parle avec ma famille, je vois ma famille. C'est grâce à ces technologies-là. Ça raccourcit la distance entre le Maroc. » (Mohamed, Maroc). Bref, à défaut d'une présence physique, la musique assure néanmoins une présence « active » et « affective » (Diminescu 2005, 5) entre les membres de cette famille, ce qui est d'autant plus vrai grâce aux nombreux outils et technologies de communication à leur disposition.

Aux liens familiaux s'ajoute un grand nombre de liens amicaux transnationaux qui peuvent être alimentés par la musique à leur tour. Un répondant marocain travaillant en administration des affaires, mais particulièrement passionné par le chant racontait par exemple avoir démarré une chaîne YouTube à son arrivée au Québec : « À chaque fois que j'enregistrais, je voulais partager avec mes amis pour qu'ils écoutent » (Othmane, Maroc). YouTube s'avérant une plateforme efficace et rapide pour ce type de partage, il a créé un compte dont seul.es ses ami.es reçoivent le lien, l'idée n'étant pas que ses vidéos deviennent virales auprès de personnes qu'il ne connaît

[160] « transnational processes are located within the life experience of individuals and families, making up the warp and woof of daily activities, concerns, fears, and achievements. » (Glick-Schiller *et al.* 1995, 50)

pas, mais simplement qu'il exprime et vive son amour pour la musique avec son entourage. Sachant d'ailleurs que lorsqu'il vivait au Maroc, Othmane avait pour activité mensuelle d'aller au karaoké à Marrakech avec son meilleur ami, qui venait quant à lui l'écouter chanter, il semble qu'une pratique en ligne substitue aujourd'hui une pratique « hors ligne » du pays d'origine, des sociabilités transnationales remplaçant par la même occasion des sociabilités jadis locales.

Dans cet esprit, d'autres répondantes et répondants usent pour leur part des réseaux socionumériques pour diffuser des liens musicaux de toutes sortes : « Je mets beaucoup de musique sur Facebook, puis je me dis : écoute, si moi je me régale, je veux que les gens en profitent. » (Malika, Tunisie). Les publications sur ce « dispositif de sociabilité » qu'est Facebook (Grossetti 2014, 189) pouvant être accessibles à tou.tes les ami.es virtuel.les d'une personne – voire aux ami.es de ces ami.es selon les paramètres de confidentialité sélectionnés –, nombre de gens sont dès lors en mesure de réagir et d'interagir à leur sujet. Ces individus peuvent être situés dans différents pays, être tantôt des proches, tantôt de vagues connaissances, et plus encore, ils peuvent correspondre à des contacts établis à différentes étapes d'une vie, sachant que le web social cumule des relations développées à travers le temps. De la sorte, la musique diffusée sur le réseau socionumérique Facebook alimente des sociabilités qui entrecroisent des échelles à la fois spatiales, relationnelles et temporelles.

Or, si la musique nourrit des relations sociales transnationales, ces dernières sont en retour une source pouvant alimenter le rapport à la musique de chaque personne. Grâce aux canaux de transmission de l'information qui se démultiplient et sont alimentés par tout un chacun, il est entre autres plus facile d'accéder à une variété de répertoires, de musiciennes et musiciens, etc. :

> *Sur les réseaux sociaux aussi : mes amis, comme j'ai beaucoup d'amis musiciens aussi, donc ça… ça partage beaucoup de musique. Moi, je garde beaucoup les gens qui partagent la musique. […] Donc je découvre comme ça.* (Haroun, Tunisie)

> *J'écoute des nouvelles chansons, ou bien j'ai découvert des nouvelles chansons grâce à… au partage de mes amis sur Facebook. Parce que j'ai pas le temps d'aller chercher, comme on dit… les nouvelles… les nouvelles chansons oui. Mais c'est… c'est très important l'Internet, dans notre temps, c'est très important.* (Mohamed, Maroc)

> *Dernièrement, j'ai découvert un monsieur, un grand amateur de la musique classique. Sur Facebook. C'est un Égyptien, il met que des choses qu'on n'a jamais entendues.* (Naïma, Tunisie)

De la publication de liens musicaux sur un mur Facebook personnel aux pages et groupes spécialisés auxquels il faut adhérer, qu'ils soient privés ou publics, il existe de multiples modalités de partage de contenu musical sur les réseaux sociaux. Ces derniers apparaissent comme une

source d'approvisionnement et de découverte musicale de premier plan désormais, et le fait que des gens situés en différents points du globe y contribuent ne fait qu'enrichir ces échanges. Par exemple, un répondant particulièrement épris de musique andalouse marocaine (al-âla)* et instigateur d'une association à Montréal s'est dit très actif à partager des vidéos, sur son propre profil Facebook comme sur un groupe privé créé dans la foulée de cette association :

> *Je suis pas mal connecté par rapport aux autres, parce que je connais les san'a*[161]*, et je connais par exemple… je connais les limites. Parce qu'il y a des san'a qui n'ont pas été enregistrés, ou qui… moi je connais le projet presque de chaque orchestre. Parce que je connais beaucoup de musiciens au Maroc. Alors quand je parle avec eux […] Et si je trouve quelque chose de nouveau, je vais aider à le [faire] connaître.* (Omar, Maroc)

Le groupe Facebook en question rassemblant des membres à Montréal comme au Maghreb et ailleurs, les « mélomanes » en migration accèdent à une plus grande variété de sources – le Maroc restant un pôle important de la pratique du al-âla* –, tandis que les personnes au pays d'origine prennent connaissance de ce qui se fait hors du Maroc – des captations d'évènements montréalais y étant par exemple rediffusées. Les sociabilités transnationales facilitées par cet espace virtuel donnent lieu à une socialisation à la musique d'autant plus riche qu'elle est ni plus ni moins multisituée.

Bref, que la musique soit un prétexte pour entretenir des relations ou que les échanges soient spécifiquement dédiés à la musique, Facebook participe de cette interrelation entre musique et sociabilités : « Facebook, il a vraiment rapproché le monde, mais d'une force pas possible. Tu as une chanson qui vient de sortir, tu la mets sur Facebook, tous tes contacts le voient puis… ça fait une chaîne et ça… ça s'écoute. » (Osmane, Maroc). Cette capacité de transmission de l'information, qui peut se transformer en capacité de lier, voire de rapprocher les gens grâce à un vecteur comme la musique, n'agit cependant pas qu'à l'échelle transnationale ; pour les pratiques locales, Facebook s'est aussi avéré central, représentant ni plus ni moins le nouveau bouche-à-oreille.

[161] Terme qui désigne le texte poétique chanté, plus précisément un poème de quelques vers. En fait, le répertoire de musique andalouse marocaine se divise en onze noubas (des suites vocales et instrumentales), lesquelles ont chacune cinq mouvements principaux dits mizan, eux-mêmes constitués de parties instrumentales et chantées – ces dernières étant alors les fameux san'a (Benaïssa 1992, 7-10).

7.3.2 Facebook, le bouche-à-oreille 2.0

Dans les recherches traitant d'immigration, plusieurs travaux rendent compte du rôle important du bouche-à-oreille dans la circulation d'informations de toutes sortes, qu'il s'agisse d'alimenter le projet migratoire des individus (Bermudez 2007, par 19), de s'insérer socioprofessionnellement dans une nouvelle société (Kadiri Hassani 2008 ; Renaud *et al.* 2003), d'y rejoindre divers groupes telle une congrégation religieuse (Mossière 2010, 10), etc. Au cours de cette enquête, si le bouche-à-oreille a été évoqué dans environ le tiers des entretiens quand il était question des moyens de s'informer des activités musicales à Montréal, il est rapidement apparu que Facebook – utilisé à des degrés divers par presque tous les répondants et répondantes, à deux ou trois exceptions près – et certaines applications comme Messenger et WhatsApp en constituaient une version 2.0 omniprésente dans la vie des gens :

> *Après le bouche-à-oreille, je vois toujours l'évènement sur Facebook aussi !* (Naïma, Tunisie)
>
> *C'est vraiment le bouche-à-oreille. Sinon, c'est Facebook.* (Osmane, Maroc)
>
> *Je te cache pas, c'est beaucoup plus Facebook maintenant. Vu que j'ai pas le temps de voir ailleurs, donc c'est beaucoup plus Facebook ou… des amis-là, qui t'envoient des textos.* (Lotfi, Algérie)

Les modalités de transmission de l'information « réelles » comme « virtuelles » n'apparaissent ainsi pas mutuellement exclusives, mais bien plutôt complémentaires[162]. Il n'en demeure pas moins que les outils numériques occupent une place de plus en plus grande dans la vie des gens, faisant l'objet d'un usage quotidien chez des individus quel que soit leur profil générationnel, social, culturel, genré, etc. En effet, tant une répondante d'origine tunisienne âgée de cinquante-six ans et installée au Québec depuis une vingtaine d'années, un homme d'origine algérienne de trente-huit ans ayant immigré depuis huit années qu'un répondant marocain de vingt-six ans arrivé depuis tout juste une année au moment de l'entretien ont parlé de Facebook comme de leur principal moyen pour s'informer des évènements musicaux à Montréal. Dans certains cas, il a même été question d'un usage quasi exclusif : « Facebook. Ouais, si j'enlève Facebook, *my God*, je serais tellement déconnectée de tout. » (Hamza, Tunisie). Dans ce commentaire où les notions de connexion et de déconnexion ont un double sens – celui d'être « en ligne » ou « hors ligne », mais aussi celui d'être au courant ou non des évènements –, la place et le rôle absolument prépondérants que joue cette plateforme pour certains individus apparaissent avec évidence.

[162] « Le web ne remplace pas la communication en face-à-face, mais il l'articule et la complète, en s'ajoutant aux autres formes de communication, finissant par augmenter le volume total des contacts entre ses utilisateurs. » (Casilli 2009, 56).

Sans que le phénomène soit aussi prononcé chez tout le monde, Facebook s'est néanmoins démarqué dans le lot d'entretiens :

> *C'est souvent les réseaux sociaux. Je suis sur plusieurs groupes sur Facebook. Puis là, depuis tout à l'heure, on est en train de parler, y'a mon téléphone qui n'arrête pas de… de vibrer. Je sais qu'il y a beaucoup de choses qui se passent. Ouais. Des fois, je me trouve avec 3, 4 évènements dans la même journée. Je suis perdu, où je vais aller ? Y'a toujours des choses à faire ici à Montréal.* (Abdelhak, Maroc)

> *Des fois Facebook. Parce qu'on a, y'a plusieurs groupes que tu peux t'abonner. Et, c'est-à-dire, tu reçois l'information. Donc souvent, si y'a un chanteur qui est là, c'est-à-dire dans l'information sur Facebook, des fois les connexions sur WhatsApp, l'un a reçu ça, il te l'envoie. Tu vois ? C'est comme ça.* (Leila, Maroc)

En somme, cet outil numérique sous-tend les pratiques musicales locales de bien des gens, une réalité que j'ai moi-même expérimentée alors que Facebook est peu à peu devenu ma principale ressource pour rester à l'affût des multiples évènements ayant cours en ville pendant ce terrain d'enquête. Du moins, ce fut le plus important canal d'informations sur les occasions musicales davantage liées à la population immigrante maghrébine, la plupart de ces évènements ne bénéficiant pas d'une grande visibilité dans les médias de masse d'une part, leurs organisatrices et organisateurs, mais aussi participantes et participants étant souvent particulièrement enclins à utiliser cette plateforme d'autre part[163]. Pour ce faire, j'ai développé diverses stratégies telles qu'adhérer à des groupes thématiques, m'abonner à des pages spécialisées, ou encore répondre à des évènements qui chaque fois renvoyaient à d'autres évènements dits associés. Puis, le nombre grandissant de mes ami.es d'origine maghrébine sur ce réseau au fil des mois n'est pas non plus étranger à la quantité d'informations qui défilaient sur mon fil d'actualité. En effet, les profils des contacts Facebook d'une personne interviennent sur la nature des publications auxquelles elle accède étant donné le principe même de ce site où chaque individu est un « producteur-utilisateur » de contenu (Proulx *et al.* 2012, 4). À l'instar des réseaux sociaux localement ancrés qui ont été discutés précédemment, ceux socionumériques de personnes immigrantes adoptent d'ailleurs diverses logiques relationnelles, étant tantôt plus exclusifs et

[163] La propension à utiliser Facebook, mais aussi Messenger et WhatsApp de manière si marquée pourrait s'expliquer de plusieurs façons. D'abord, pour une population en situation minoritaire, le réseau socionumérique Facebook facilite la production et la diffusion de contenu, contrairement aux espaces médiatiques institutionnalisés qui sont dirigés par le groupe majoritaire. Puis, le fait d'être en contexte d'immigration rend ces outils d'autant plus fondamentaux au quotidien qu'ils facilitent le maintien d'un lien avec le pays d'origine, voire avec d'autres endroits dans le monde. Enfin, l'usage des technologies de l'information et de la communication a connu un bond marqué dans les pays du Maghreb autour des évènements du printemps arabe, participant depuis de finalités tant sociales, politiques, économiques que culturelles dans un contexte où les autres moyens d'accès à l'information ne sont pas toujours optimaux (Alemanno et Charaï 2012, 38). Plus généralement, le sociologue Barry Wellman rappelle pour sa part que de nombreuses études démontrent des modes d'utilisation différenciés d'Internet selon les pays (2004, 28).

intragroupes, tantôt plus ouverts et variés sur les plans national, culturel, ethnique, etc. (Najar 2011).

En ce sens, le fait d'avoir des contacts transnationaux sur cette plateforme concourt à générer des publications relatives à des évènements dans d'autres pays :

> *J'ai même mes amis et tout, je sais… leur date, quand est-ce qu'ils vont chanter, quand est-ce qu'ils vont partir et tout. Dernièrement, j'ai un ami […] j'ai vu qu'il a aussi créé un évènement, qui va être le 15 décembre. C'est de faire un voyage artistique au Sud. Tu vois dans le Sud algérien, dans le désert algérien. Il a invité des artistes : des musiciens, des dessinateurs, des poètes […] Il me parlait de ça y'a quand même dix ans de ça. Puis, quand je vois que son projet est réalisé là, ça fait quand même plaisir. C'est pour ça, je me suis dit que je suis toujours connecté avec ce qui se passe.* (Lotfi, Algérie)

> *Y'a de plus en plus de sites qui relatent l'information concernant ces évènements-là. Donc des sites qui regroupent en fait l'information reliée à la culture […] Ils ont de plus en plus de pages Facebook, beaucoup les réseaux sociaux. Donc, je te dirais, je suis autant au courant de ce qui se passe là-bas qu'ici !* (Rachid, Algérie)

Voir défiler des nouvelles culturelles relatives à d'autres espaces géographiques m'est également arrivé à plusieurs reprises, notamment sur les pages et groupes spécialisés dont certaines personnes membres vivent au Maghreb. Alors que des indices comme la langue de publication et l'adresse de l'évènement permettent souvent de départir ce qui se déroule bel et bien à Montréal de ce qui se passe en Afrique du Nord, j'ai néanmoins déjà été momentanément induite en erreur, prenant par exemple un évènement au Maroc pour un évènement proprement montréalais. Si les réseaux socionumériques combinent les échelles spatiales, ils tendent aussi parfois à un brouillage de ces dernières.

7.3.3 Télescopage des échelles et des dimensions sociomusicales

Grâce à la connectivité transnationale instantanée que permettent les nombreuses technologies de l'information et de la communication, il se crée désormais des possibilités inédites tel assister en direct à des évènements musicaux dans d'autres pays :

> *Maintenant, avec le* live *sur Facebook, je peux regarder toutes les soirées, toutes les fêtes, tous les chanteurs… CHERCHEUSE Qui se font en Algérie ? RÉPONDANT Ouais ! […] Parce que je connais, je connais les gens qui font le son. Table de mixage et le son […] Et je peux regarder des fois les soirées que j'aime, je peux regarder. Avec le* live*, je peux attraper tout. Regarder tout.* (Faudel, Algérie)

Cet homme, musicien actif lorsqu'il vivait en Algérie[164], est encore bien connecté au milieu musical de son pays d'origine, en attestent les moments qu'il passe à visionner, en direct et depuis Montréal, des soirées qui s'y déroulent. Ce lien encore très fort avec le Maghreb n'est certes pas étranger au fait qu'il avait immigré depuis deux ans seulement au moment de l'entretien : « Ça fait pas longtemps que je suis ici aussi. Ça fait deux ans. Ça veut dire… Si c'est cinq ans, dix ans, je perds [le lien] » (Faudel, Algérie). Cela dit, cet homme est aussi un passionné de chaâbi algérois*, une musique qui n'est pas encore très représentée à Montréal, faute d'une quantité suffisante de personnes qui en jouent comme de personnes qui en écoutent pour en alimenter une véritable scène. Dès lors, l'entrelacement des échelles locale et transnationale sur Facebook en fait un « espace de socialisation et un espace de ressources » (Marchandise 2014, 42) pour lui sur le plan musical.

La possibilité d'accéder à des évènements musicaux en direct et à distance existe aussi dans le sens inverse, à savoir que des personnes vivant au Maghreb peuvent assister à des occasions ayant cours au Québec. À ce compte, j'ai régulièrement vu des spectatrices et spectateurs filmer et rediffuser simultanément, à l'aide d'un téléphone ou d'une tablette, une performance pour une connaissance au pays d'origine[165], qui apparaissait alors dans le coin supérieur droit de l'écran en question. Dans la même veine, ma voisine de table à l'une des soirées réservées aux femmes auxquelles j'ai assisté envoyait régulièrement des messages à sa mère vivant au Maroc pendant l'évènement, dont un enregistrement vocal d'elle chantant par-dessus une pièce d'Oum Kalthoum diffusée dans la salle. Elle m'a alors expliqué que la diva égyptienne était une idole de sa maman, cette dernière lui ayant transmis son amour pour cette artiste. Puis, quelques instants après l'envoi de son message vocal, une réponse apparaissait sur son cellulaire, sa mère lui envoyant de petits symboles de mains (□□□), comme pour applaudir ce tour de chant improvisé. Leurs échanges se sont ainsi poursuivis une bonne partie de la soirée, cette activité musicale à Montréal se vivant de manière transnationale pour cette femme et sa mère. En somme, la musique a été pour elles le motif de multiples interactions ce jour-là, facilitées par les technologies contemporaines qui permettent dorénavant de « vivre ensemble à distance » (Diminescu 2016, 4 ; Proulx 2008, par 28).

[164] S'il fait encore de la musique à Montréal, il admet par contre ne pas pouvoir y gagner sa vie de la sorte étant donné les opportunités plus limitées, notamment en termes de quantité de mariages où des orchestres sont engagés.
[165] Le phénomène a aussi pris des formes « différées », comme lors d'une sortie musicale accompagnée où la participante, qui avait oublié de libérer de la mémoire sur son téléphone, m'a demandé d'enregistrer un extrait du concert pour l'envoyer à ses sœurs en Algérie à son retour à la maison.

Ces exemples d'échanges transnationaux en direct d'évènements musicaux font par ailleurs ressurgir un autre phénomène de télescopage, soit celui des espaces en ligne et hors ligne. De nos jours, nombreuses sont les personnes connectées partout et en tout temps : « On est, comme on dit, on est tout le temps connecté, tout le temps les yeux sur nos cellulaires et nos iPad, nos tablettes. » (Mohamed, Maroc). Les expériences « réelles » se doublent souvent d'une dimension en ligne, tandis que ce qui circule de manière virtuelle infuse constamment le quotidien hors ligne. Au cours des séances d'observation, j'ai ainsi constaté des gens qui publiaient simultanément sur Internet des photos ou des vidéos de la manifestation musicale à laquelle nous assistions. Ces observations se faisaient d'ailleurs tant « hors-ligne », lorsque des personnes manipulaient leur téléphone ou tablette en ma présence, qu'« en ligne », quand je consultais moi-même mon téléphone pendant l'évènement et voyais défiler sur mon fil d'actualité Facebook des images de ce que j'étais précisément en train de vivre. De cette façon, j'ai pu rencontrer des connaissances que je n'aurais probablement jamais croisées fortuitement dans ces rassemblements étant donné la quantité de personnes présentes, mais avec qui il était désormais possible de communiquer virtuellement pour se fixer un rendez-vous spontané sur place. En d'autres mots, nos coprésences ont eu besoin de l'espace virtuel pour s'actualiser, nos pratiques en ligne et hors ligne devenant une sorte d'extension l'une de l'autre. À leur manière, ces situations illustrent la thèse du sociologue Antonio Casilli voulant qu'« Internet est un élément du monde social et non un espace à part » (2010, présenté par Grossetti 2014, 195).

Enfin, quand l'enchevêtrement des dimensions en ligne et hors ligne se double de celui des échelles locale et transnationale, il se produit parfois un complet imbroglio entre divers espaces. À ce propos, il m'est arrivé de voir circuler sur les médias sociaux une vidéo d'une soirée de musique arabo-andalouse* dans un restaurant de Montréal, qui a suscité plusieurs commentaires de personnes d'origine marocaine, mais vivant un peu partout dans le monde. L'un de ces commentaires prenait alors la forme d'une question sur le lieu exact de cette soirée, suivie d'une hypothèse qu'il s'agissait peut-être de Fès[166]. En bref, cet évènement musical localement ancré s'est retrouvé, par son prolongement en ligne et l'interaction transnationale qu'il a ainsi générée, momentanément replacé dans une autre localité. Entre le « local », le « translocal » et le « virtuel », ce cas de figure apparaît au carrefour des trois types de scènes musicales

[166] Ville marocaine fortement liée à la musique andalouse de type al-âla* qui était au cœur de cette soirée.

conceptualisées par les sociologues Bennett et Peterson (2004)[167], invitant à en repenser l'articulation et les frontières spatio-dimensionnelles.

Cela étant dit, les principaux bouleversements occasionnés par le web social ne seraient pas tant d'ordre spatial que temporel selon le sociologue Michel Grossetti : « le numérique ne dilate pas tant l'espace qu'il accélère le temps. » (2014, 203). Par la contraction du délai désormais nécessaire aux échanges, les interactions transnationales, bien qu'elles préexistaient à toutes ces technologies (Glick-Schiller *et al.* 1995), sont profondément transformées, pouvant être beaucoup plus nombreuses étant donné leur rapidité, voire instantanéité quelle que soit la distance physique. Cette capacité à altérer la dimension temporelle n'est d'ailleurs pas sans rappeler la musique, depuis longtemps dite « art du temps », cet « écran » sur lequel elle se projette en évènements sonores diversement agencés (Carter 1998). De fait, la musique est reconnue pour sa capacité à distordre le rapport au temps, pour créer une expérience et une perception de la temporalité qui diffèrent du temps mesuré par l'horloge (Berger 2015). Ainsi l'étude des sociabilités immigrantes contemporaines passe-t-elle par une multitude de considérations pour lesquelles la musique semble souvent à même de constituer une bonne lunette d'observation.

En résumé, l'interrelation entre pratiques musicale et sociale se révèle très grande, mais aussi complexe. D'un côté, la musique agit comme puissant moteur de sociabilités, qu'elles soient spontanées et éphémères telles les sociabilités publiques, ou pérennes et hautement significatives comme les sociabilités familiales et amicales fortes. Cette capacité de la musique à stimuler l'interaction en fait un outil de rapprochement des individus, permettant des influences et apprentissages mutuels comme autant d'occasions socialisantes[168]. D'un autre côté, les sociabilités jouent un rôle non négligeable dans le rapport à la musique. Que ce soit l'étendue du réseau relationnel d'une personne, la force des liens qu'elle entretient et leur composition, ou encore ses modes de sociabilité, plusieurs facteurs interviennent sur les écoutes, les activités liées à la musique, voire la manière de vivre et de concevoir cette dernière. Enfin, cette interrelation du musical et du social se déploie à plusieurs échelles, étant autant observable dans des cadres locaux que transnationaux. Plus encore, musique et sociabilités interagissent dans

[167] En quelques mots, la scène locale se caractérise par une activité sociale réunissant des personnes dans un espace et un temps donnés, la scène translocale réunit des individus ancrés dans différentes localités en une forme de « communauté affective » qui dépasse les interactions en face-à-face (Bennett et Peterson 2004, 9), tandis que la scène virtuelle se distingue par une activité strictement en ligne et généralement contrôlée par les *fans*.

[168] « tout ce qui peut engendrer un effet sur les autres ou recevoir un effet venant des autres, voilà en quelque sorte ce qu'est le contenu et la matière de la socialisation » (Simmel 1999 [1908], 44, cité par Djakouane 2011, par 37).

l'espace réel du quotidien vécu comme dans l'espace virtuel du web et des télécommunications, grâce à tous ces dispositifs sociotechniques et socionumériques qui relient les individus et font voyager la musique plus aisément que jamais.

Ultimement, les données de ce terrain d'enquête abondent dans le sens des remises en question de la notion de « double absence » des personnes migrantes (Sayad 1991), alors qu'il semble maintenant possible d'être ici *et* là-bas tout à la fois (Collin *et al.* 2015) : « maintenant, avec tout ce qui est technologie, c'est plus facile d'être là et là-bas en même temps tu vois ? » (Lotfi, Algérie). Cette « multi modalité de[s] liens » sociaux (Casilli 2009, 57) invite dès lors à revisiter et à nuancer les notions d'absence et de présence (Diminescu 2016). Les différents espaces d'un parcours de vie, loin d'être en rapport d'opposition ou en tension, agissent bien plutôt désormais à la manière de vases communicants, une relation à laquelle la musique semble activement contribuer.

CHAPITRE 8. VIES MUSICALES EN MIGRATION : DES SOCIALISATIONS MULTIPLES ET MULTISITUÉES

Plusieurs chercheuses et chercheurs en sciences sociales enjoignent à réfléchir le monde et les phénomènes sociaux contemporains sous l'angle de la « mobilité », en repensant les notions et logiques d'échelle, d'espace ou encore de temps (Sheller et Urry 2006). Ces considérations ne sont par ailleurs pas inédites, parcourant des écrits depuis McLuhan qui parle du monde tel un village, d'une compression de l'univers grâce au prolongement des sens de l'homme par les moyens technologiques (1968 [1964])[169], jusqu'à Giddens pour qui la modernité se caractérise par une dissociation du temps et de l'espace, ainsi qu'une délocalisation et réorganisation des relations sociales sur de nouvelles perspectives spatio-temporelles (1994 [1990]). Pour les personnes migrantes qui ont pris part à cette enquête, la mobilité adopte toutes sortes de formes : géographique certes, mais aussi sociale, statutaire, professionnelle. Leur mobilité géographique implique de naviguer entre des espaces au sein desquels elles s'ancrent à différents degrés, mais puisent aussi des ressources et outils qui continuent de les suivre dans leurs multiples déplacements. Puis, la migration est aussi question de temps : celui ancré et vécu dans les différentes sociétés habitées, tout comme celui d'une vie personnelle, dont le cours est nécessairement bouleversé par les circulations. Ainsi s'opèrent des socialisations dans de multiples « espaces-temps », donnant lieu à des combinaisons et synthèses d'appartenances que la musique permet à nouveau de mettre en évidence.

8.1 De multiples espaces

Les déplacements du Maghreb au Québec, et inversement, se sont révélés nombreux au fil des témoignages. Les circonstances d'émigration de la plupart des personnes rencontrées, à savoir des départs volontaires plutôt que forcés, ainsi que les multiples connexions aériennes entre les grandes villes d'Afrique du Nord et Montréal[170] contribuent assurément à cette mobilité

[169] En outre, McLuhan critiquait déjà le fait que « nous continu[i]ons à penser d'après les modèles spatiaux et temporels fragmentaires et périmés d'avant l'électricité » (1968 [1964], 20).

[170] Dans les dernières années, les opportunités de vols directs avec l'Algérie, le Maroc et la Tunisie ont considérablement augmenté pour Montréal. En juin 2016, Air Canada effectuait son premier vol direct à destination de Casablanca – liaison alors déjà offerte par Royal Air Maroc –, ce qui constituait par la même occasion le premier service régulier sans escale vers l'Afrique du Nord par un transporteur nord-américain (Air Canada, 2016). En juin 2017, le même phénomène se produisait pour Alger (Air Canada, 2017), où les voyageuses et voyageurs de Montréal peuvent aussi se rendre avec Air Algérie. Quant à Tunis, c'est la compagnie Tunisair qui permet, depuis juin 2016, le vol sans escale en partance ou en direction de Montréal (Le Devoir, 2016).

géographique. Ainsi circulent relativement souvent les individus et, du même coup, les musiques de toutes sortes qui les animent.

8.1.1 L'humain, vecteur de circulations musicales

En dépit de tous les dispositifs et technologies facilitant la circulation de la musique, l'être humain en demeure un vecteur important. Si les musiciennes et musiciens sont souvent cités à cet égard (Le Menestrel 2012 ; Miliani 2008 ; Murphy 2010 ; Sechehaye et Weisser 2015 ; Suzanne 2009, etc.), tout individu qui entretient un rapport, même profane, à la musique contribue à sa circulation, ne serait-ce que par les listes d'écoutes qu'il détient sous différents formats et trimballe un peu partout, commente et partage avec autrui. Les personnes qui immigrent apportent ainsi souvent de la musique avec elles, sur différents supports :

> *Ça prenait de la place, c'était une belle boîte en cuir marocain avec des cassettes dedans. Bajedoub et toute la smala, mais on les écoutait pas. Et là, l'été dernier, quand j'étais au Maroc, j'ai ramené une petite clé USB où y'a tout Oum Kalthoum dedans, et y'a encore de l'espace. […] Donc j'ai un répertoire d'Oum Kalthoum, j'ai un répertoire de classiques, j'ai un répertoire de quelques vieilles chansons marocaines, j'écoute à l'envie comme ça, de temps en temps.* (Mehdi, Maroc)

> *Je les ai encore jusqu'à maintenant ici, parce que je les ai ramenées avec moi. Parce que dans le temps, Internet n'était pas développé comme aujourd'hui. Je suis arrivée en 2001. En 2001, on était encore en mode cassettes, et j'avais peur de ne pas retrouver mes cassettes ici, ma musique ici.* (Malika, Tunisie)

> *On a ramené – je m'en rappelle très bien –, on a ramené les cassettes, les 33 tours. Tout. […] Je pense que, t'sais, tu déménages dans un pays que tu ne connais pas… tu n'as aucun contact avec d'autres individus à part que tes parents dans les premiers temps. T'as besoin d'avoir des référents qui sont communs à tout le monde. Je pense que ces objets-là en faisaient partie.* (Rachid, Algérie)

Dans les années 1990 et 2000 au cours desquelles ces trois personnes ont migré, des supports matériels plus imposants (cassettes, vinyles) étaient encore de mise. Récemment, c'est davantage la clé USB, évoquée dans la première citation, ou encore le téléphone portable qui sert à stocker des quantités parfois imposantes de pistes audio. Ces circulations musicales, relativement invisibles par rapport aux flux massifs et mondialisés des industries contemporaines (Attacafa 2019), n'en participent pas moins à la diversification du paysage sonore des villes vers lesquelles vont ces personnes migrantes. En effet, ces dernières peuvent faire entendre et découvrir des musiques à leurs nouveaux concitoyens et concitoyennes, notamment leurs collègues de travail : « C'est sûr que [Anouar Brahem], sa musique est devenue pas mal internationale. J'en ai ramené même ici, au *showroom*. » (Malika, Tunisie) ; « Quand on était dans la cantine, chacun, il [met] sa propre musique. Moi, j'ai mis la musique chaâbi*. » (Redouane,

Maroc). Plus encore, elles peuvent initier aux habitudes et comportements liés à ces musiques, comme cette femme enseignante à l'école primaire qui racontait donner des cours de danse orientale à d'autres enseignantes sur l'heure du midi, ou cette répondante qui disait avoir invité une collègue d'origine haïtienne dans une soirée réservée aux femmes, lui montrant les pas et gestes des danses marocaines. L'accueil réservé à ces musiques est tantôt positif, tantôt moins enthousiaste, voire indifférent, mais ces tentatives de partage contribuent néanmoins à insuffler, petit à petit, de nouvelles sonorités et références au sein des cercles sociaux montréalais de ces individus.

Après l'immigration à proprement parler, les voyages de retour au pays d'origine sont d'autres occasions de circulations musicales. Ces séjours sont particulièrement réguliers chez certains répondants et répondantes, qui rentrent voir leurs proches d'une à plusieurs fois par année, tandis que leur fréquence est variable chez d'autres personnes, selon plusieurs facteurs incluant le statut familial, les moyens financiers ou encore la force des liens entretenus avec les gens restés au pays[171]. Lors de ces retours, il est possible de prendre connaissance des plus récents succès musicaux qui résonnent au Maghreb, éventuellement de faire quelques provisions pour le Québec :

> *Quand je rentre en Tunisie, j'achète tout le temps des CDs… Ça coûte déjà moins cher qu'ici. Donc oui, j'amène des CDs.* (Mimouna, Tunisie)

> *Moi, je suis à jour un peu avec ce qui se passe au Maroc parce que j'y passe chaque année. Je ramène des CDs.* (Leila, Maroc)

> *Je cherche là-bas et je vois qu'est-ce que les gens aiment, sur quoi ils dansent beaucoup. Et je ramène avec moi.* (Akila, Maroc)

Les deux derniers témoignages étant ceux de femmes qui offrent un service de DJing au Québec, leurs acquisitions au Maroc ne sont dès lors pas seulement vouées à une écoute personnelle ; elles profitent aussi aux personnes qui fréquentent les soirées qu'elles animent localement. Ainsi, ces répondantes incarnent particulièrement bien l'idée de « vecteurs humains » de la musique, contribuant à sa circulation à diverses échelles.

[171] « Je t'avoue que je n'ai pas de contacts avec l'Algérie. […] Ma grand-mère qui m'a élevée, elle est morte quinze jours après qu'on soit arrivés au Québec, donc pour moi, c'est la personne qui comptait le plus pour moi. Je suis pas une personne qui aime beaucoup parler au téléphone, puis même écrire des messages. Pour moi, ça représente rien si on n'est pas devant la personne. J'aime voir l'émotion de la personne. Donc ma famille, ils ont très vite compris que j'allais pas être la personne qui allait leur écrire ou [à qui] ils allaient souvent parler au téléphone. » (Fatiha, Algérie)

Chez les personnes investies dans une pratique musicale, les séjours en Afrique du Nord permettent également de se procurer des instruments de musique, notamment ceux moins faciles à dénicher à Montréal :

> *J'ai acheté ma mandoline à Constantine. Parce que justement, mon frère le percussionniste, il a un ami qui… tous ses amis sont musiciens aussi. C'est là où il a… c'est là où j'ai acheté mon [instrument].* (Najat, Algérie)

> *Un jour avec Slimane, je lui ai dit : « Est-ce que tu connais quelqu'un qui joue du qanun ? » Il m'a dit : « Non, je connais pas, mais si tu veux, achètes-en un puis on va essayer ensemble. » Je suis rentré en Tunisie, j'ai acheté un [qanun]. Je suis venu ici, je savais pas du tout comment jouer. En Tunisie heureusement, il m'avait dit : « Ça, c'est un fa. Ça, c'est un sol. Voici comment on change. » Ça fait que quand je suis rentré, j'avais la base, parce que je jouais déjà du luth. Je commençais, petit à petit : voilà, je vais essayer de faire une chanson que je connais. La faire au qanun. Je la fais. Après ça, je commençais à apprendre d'autres chansons. Je suis revenu encore en Tunisie. J'ai pris un livre. Parce que le monsieur qui m'a vendu le qanun, c'était un prof de qanun en fait en Tunisie. Ça fait qu'il m'a donné un livre.* (Selim, Tunisie)

Dans ce dernier témoignage, l'apprentissage du qanun qui s'est concrétisé au Québec a été rendu possible grâce aux outils et sources ramenés de la Tunisie au fil des différents voyages. Ce processus, fait de va-et-vient de diverses natures, est représentatif de plusieurs autres histoires recueillies au cours de l'enquête, où pays d'origine et d'installation se complémentent en termes de ressources – soit l'instrument, le livre de musique et quelques notions de base obtenus au Maghreb – et d'opportunités – à savoir le temps pour pratiquer et le cercle social propice à développer cette aptitude au Québec.

Enfin, il n'y a pas que les personnes immigrantes qui circulent pour revoir leurs proches ; leurs familles et ami.es les visitent parfois au Québec en retour. Chez certains répondants et répondantes, la visite d'une mère devenue veuve se fait de manière annuelle et pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois. À cette occasion, la musique peut faire partie des bagages :

> *Ce que j'ai demandé à mon frère, c'est de graver… Parce que moi, je suis nulle là-dedans. J'ai dit : « Tu me fais des CDs avec un mélange de tout. » Il m'a dit : « Qu'est-ce que tu veux ? » J'ai dit : « Moi, peu importe. Ce que tu aimes. » Parce que lui, il est jeune. C'est pas comme moi... J'ai dit : « Ce que tu aimes, mets-le, je vais l'écouter » […Ma mère] m'a ramené comme sept CDs.* (Aïcha, Maroc)

> *Tu vois en Algérie, y'a encore les CDs [rigole]. Chaque été, quand [ma mère] vient, elle ramène avec elle des CDs. Des CDs, des CDs !* (Yacine, Algérie)

La visite de proches constitue aussi un incitatif à prendre part à des évènements musicaux, plusieurs personnes ayant relaté une soirée ou un festival à Montréal auquel elles avaient été enclines à assister étant donné la possibilité de le faire en compagnie de leur(s) invité.e(s). La musique qui circule de manière transnationale apparaît du même coup tel un catalyseur de

circulations humaines à l'échelle locale ou nationale. L'interrelation entre l'être humain et la musique est en bref importante, et ce, dans les mobilités, mais aussi dans les ancrages.

8.1.2 Des dynamiques de pluri-ancrage…

La migration étant un projet qui nécessite des années de démarches, les premières mentions du Québec (ou du Canada) dans les récits de vie se sont généralement faites avant le moment d'immigrer comme tel. Pour quelques personnes, c'est notamment par la musique qu'un premier contact s'est produit avec leur pays d'immigration :

> *Bizarrement, mon premier chanteur c'était Brian Adams [rires]. J'avais quoi..? À l'âge de 10 ans, j'ai commencé à l'écouter. Je ne savais pas qu'après, je serais sa concitoyenne. Mais en fait, j'étais influencée plus par mon oncle qui l'adorait, qui habite ici maintenant, mais aussi par mes cousins, mes cousines qui étaient plus âgés que moi. […] Je connaissais un bout du Québec même quand j'étais pas ici ; c'est par les musiques aussi. Brian Adams, c'était mon idole à l'époque. J'ai pensé à lui quand j'ai eu ma citoyenneté, je me suis dit : « Je suis Canadienne comme Brian Adams ! »* (Nedjma, Algérie)

> *Rock Voisine, on connaissait... Garou, on connaissait… euh l'autre, Lavoie ? Comment il s'appelle ? […] On connaissait, parce qu'il a vraiment été connu par… Notre-Dame de Paris ouais. C'est ça. Donc on connaissait les jeunes. La jeune génération, on les connaissait, parce qu'ils ont quand même évolué en France.* (Najat, Algérie)

Pour les individus qui avaient déjà de la famille au Québec ou au Canada, l'expérience des proches a pu participer d'une « pr[ise] de conscience de l'élargissement du territoire potentiel d'action, prérequis à son appropriation effective » (Garneau 2008, 180). Elle a jeté la lumière sur ce que ce pays avait à offrir en termes de conditions de vie, mais a aussi pu aider à en révéler toutes sortes de facettes, incluant sa vie culturelle. Chez d'autres personnes, des connexions intermédiaires par la France, avec laquelle tant le Québec que le Maghreb est interrelié, sont le dénominateur commun de la plupart des référents musicaux locaux et nationaux qu'elles avaient avant d'immigrer[172]. Toujours est-il qu'à travers ces chansons et artistes du Québec (ou du Canada) entendu.es depuis le Maghreb a pu naître et se développer un lien avec le futur environnement de vie, une sorte de premier ancrage symbolique parfois encore central dans le récit de cette démarche migratoire, plusieurs années plus tard.

[172] « J'adorais Natasha St-Pierre aussi. Elle est pas Québécoise, elle est… New Brunswick. Mais… je l'adore aussi. Parce qu'elle part beaucoup en France. Je crois qu'elle habite carrément en France. C'est pour ça qu'on la connaît. […] La France c'est plus proche. On connaît plus de chanteurs… les chanteurs francophones qu'on connaît, c'est plus des chanteurs français. » (Othmane, Maroc)

À l'inverse, le pays d'origine était souvent encore omniprésent dans la portion de vie passée en Amérique du Nord. Cette connexion soutenue n'était pas forcément liée au nombre d'années d'installation d'ailleurs, certains individus arrivés depuis longtemps ayant des liens très réguliers avec le Maghreb comme cet homme vivant au Canada depuis 17 ans, dont l'immigration en famille s'était produite à l'âge de 10 ans :

> *J'y allais quasiment chaque année pour des vacances. Quasiment chaque été, je partais pour un mois et demi, deux mois. Comme ça, pendant à peu près 6, 7 ans. Puis là, ça fait 3, 4 ans, j'essaie d'y aller chaque année, mais c'est pas toujours possible. Donc parfois, j'y vais une fois aux deux ans. Mais là, ça fait deux ans que j'y vais très, très fréquemment. Peut-être 3, 4 mois par année pour des projets de travail, etc. Donc si tu veux, l'influence est toujours restée là. Toujours très en contact avec mes amis, toujours très en contact avec la famille aussi. Donc ouais, le contact est toujours maintenu, que ce soit physiquement ou virtuellement.* (Suleiman, Algérie)

Les allers-retours entre le Canada et l'Algérie ont non seulement été multiples pour les vacances et le travail, mais ils ont aussi parfois été prolongés pour cet homme qui est retourné vivre au Maghreb à l'âge de 15 ans, avant de revenir s'installer au Canada à 17 ans pour ses études universitaires. En outre, c'est par un ami commun qu'il a rencontré celle qui est désormais sa femme, avec qui il a entretenu une relation à distance pendant maintes années avant leur mariage en Algérie, puis l'immigration de cette dernière au Canada. La force du lien avec son pays d'origine encore à ce jour est telle que lors de son entretien, cet homme avait tendance à formuler des réponses comme s'il vivait toujours à Alger ; par exemple, lorsque je lui ai demandé s'il sentait une certaine proximité musicale avec le Maroc ou la Tunisie, il a répondu : « Nous, on est plus ou moins éloignés de la Tunisie. Enfin, moi… je suis aussi proche de l'un que de l'autre. » (Suleiman, Algérie). Cela étant dit, cet homme n'en semblait pas moins ancré dans sa vie au Canada, étant sur le point d'obtenir son diplôme de doctorat en gestion à Montréal et ayant son frère, sa sœur ainsi que l'un de ses oncles au pays, tout près de lui. Bref, pour cette personne comme pour d'autres répondantes et répondants – faisant, il est vrai, partie de classes sociales plus aisées qui favorisent un tel mode de vie personnel et professionnel –, pays d'origine et d'immigration agissent constamment tels des vases communicants. L'expérience migratoire de cet homme, à la fois sous-tendue par une quantité grandissante de moyens de communication et ponctuée par des circulations régulières, invite à réfléchir la continuité plutôt que l'opposition entre la présence et l'absence, entre le proche et le lointain (Diminescu 2005, 6). C'est une dialectique qu'illustre d'ailleurs le rapport de ce répondant au chaâbi algérois*, un répertoire musical qu'il disait détester enfant, lorsque son père en écoutait en sa présence, mais dont il s'est rapproché en devenant adulte, précisément à cause de son éloignement physique de l'Algérie, une thématique au cœur de ces chansons. En somme, la proximité expérientielle et l'éloignement géographique, ou encore

la présence symbolique et l'absence physique vont de pair pour lui dans l'écoute de cette musique.

Le continuum qui relie présence et absence s'applique à plusieurs domaines, incluant les activités liées à la musique chez les personnes les plus actives à ce sujet. C'est ainsi que cet autre homme, originaire d'Essaouira au Maroc et arrivé au Québec en 2003 à l'adolescence, racontait ses voyages annuels au pays d'origine :

> *Si je vais au Maroc, je suis obligé d'aller à des soirées pour voir un peu, pour découvrir c'est quoi le nouveau hit, c'est quoi… Aussi pour, histoire de relaxer un peu, décompresser tu vois. Histoire d'oublier un peu le froid, l'hiver qui est ici ; tu te réchauffes là-bas.* (Osmane, Maroc)

Ce sont plusieurs échos entre le Québec et le Maroc qui ressortent de cet extrait d'entretien. Tout d'abord, si les lieux de la musique de cet homme sont souvent des cafés shisha et des restaurants arabes à Montréal et ses environs, les soirées musicales de son plus récent voyage s'étaient quant à elles déroulées dans des cabarets, soit des sortes de bars où il est également possible de boire et de fumer le narguilé. Puis, tel qu'il le souligne, les occasions musicales au Maroc sont une échappatoire à l'hiver québécois, une opportunité de se « réchauffer » au sens propre du climat comme figuré de l'ambiance. En d'autres mots, sa vie musicale se répartit physiquement entre l'Afrique du Nord et l'Amérique du Nord, des espaces aux dynamiques qui sont pour lui à la fois similaires et complémentaires.

De la même manière, d'autres personnes se sont dites enclines à assister à des évènements lorsqu'elles retournent au Maghreb :

> *On a le festival de Carthage, je sais pas [si] tu connais ? […] Un grand festival. Parfois, je rentre puis c'est à la fin de l'évènement. Cette année, je vais rentrer dans un bon* timing*. […] Je vais vraiment pouvoir profiter. Puis, c'est pas juste Carthage, c'est plusieurs festivals en même temps, en même temps que Carthage.* (Malika, Tunisie)

> *Pendant l'été, j'essaie de voir beaucoup [de choses] là-bas, parce qu'au Maroc, je fais rien, j'anime pas. J'aurai l'occasion d'aller voir et d'assister. Et pendant l'été, il y a beaucoup de festivals au Maroc qui se fêtent. Vraiment, tous les soirs oui ! Pendant toute la semaine, y'a des soirées.* (Akila, Maroc)

Pour ces répondantes, les périodes annuelles qui apparaissent musicalement inactives dans leur vie à Montréal sont en réalité des moments de grande activité simplement relocalisée au Maghreb. Le degré de précision avec lequel certaines personnes arrivaient à rendre compte de l'offre musicale au pays d'origine encore à ce jour, malgré plusieurs années passées au Québec, témoignait d'ailleurs de la vivacité du lien qu'elles y maintenaient, grâce à leurs contacts interpersonnels, à la consultation de sites web et de médias sociaux, etc. C'est ainsi une forme

de « pluri-ancrage » (Marchandise 2014, 44)[173], tant territorial que virtuel, qui a transparu de plusieurs récits de vie.

Lotfi, une vie musicale de part et d'autre de l'Atlantique

Issu d'un quartier populaire à Alger, Lotfi est né en 1979 dans une famille de dix enfants. Entraîné par ses grands frères dans des mariages où il entendait les maîtres du chaâbi algérois*, il a aussi grandi au son du rock des Beatles et d'Elvis Presley, de la pop des Bee Gees et d'Abba, du flamenco de Paco de Lucia, du blues et d'autres genres musicaux qu'écoutaient les membres de sa famille. De nature curieuse, il dit avoir visité une grande partie du territoire algérien, découvrant de la sorte de nombreuses musiques plus ou moins connues dans la capitale, prenant part à des festivals et allant à des soirées musicales dans de petits clubs et salles de concerts, mais aussi dans des maisons privées.

En 2009, malgré une vie confortable grâce à un poste de cadre à Alger, il décide d'immigrer à Montréal pour rejoindre sa sœur et son jeune neveu. Son arrivée au Québec s'accompagne d'une anecdote pour le moins révélatrice de son amour de la musique, puisqu'il dit avoir planifié le tout en fonction du Festival de jazz de Montréal auquel il avait toujours rêvé d'assister. Ce même été, il a enchaîné les évènements tels que les Francofolies, le festival Nuits d'Afrique et le Festiblues, jusqu'au Festival du monde arabe à l'automne pour lequel il a même été bénévole. En quelques mois, Lotfi a ainsi pris la mesure des possibilités musicales à Montréal, et il reste un spectateur assez actif jusqu'à ce jour. Bien qu'il ne joue pas lui-même d'un instrument, plusieurs de ses ami.es sont des artistes, ce qui contribue d'autant plus à sa connaissance de l'offre locale.

[173] L'article duquel est tirée cette idée traite de Facebook dans la vie d'étudiantes et étudiants migrants d'origine marocaine. Le « pluri-ancrage » renvoie alors aux liens sociaux qui sont construits dans différents espaces et temporalités, puis maintenus simultanément grâce au web social. Dans le cadre de cette thèse, le « pluri-ancrage » peut être entendu au sens figuré des réseaux sociaux, mais il s'accommode aussi d'une acception plus concrète, physique, puisque l'ancrage se vit aussi par des déplacements géographiques, des relations et des activités localisées.

La description qu'il fait de son activité musicale montréalaise est par ailleurs presque systématiquement mise en parallèle de souvenirs, anciens comme plus récents, d'Algérie – ses retours au Maghreb étant toujours l'occasion de participer à des festivals, des mariages et autres circonstances à dimension musicale. De fait, Lotfi met constamment en regard les deux pays sitôt qu'il est question de musiciennes et musiciens qu'il a vus et entendus sur les deux territoires : « J'ai eu la chance de croiser pas mal d'artistes à Alger, puis je les ai croisés ici. ». La connexion entre le Québec et l'Algérie s'exprime aussi par des intérêts et habitudes qui se font écho. Par exemple, sa préférence pour les lieux plus intimistes même à Montréal n'est pas étrangère aux types d'évènements musicaux qu'il fréquentait davantage en Algérie, comme des soirées gnawa* permettant une proximité entre toutes les personnes présentes. À sa façon, le Québec réactive toutes sortes de dynamiques et de réflexes construits en Afrique du Nord, mais il est aussi l'occasion de réaliser de nouvelles expériences étant donné les opportunités inédites qui s'y présentent. Dans cette veine, Lotfi se rappelle avec acuité le concert de Stevie Wonder auquel il a assisté lors de son premier été à Montréal, un artiste qu'il écoutait depuis l'enfance, mais qu'il n'avait jamais imaginé voir en Algérie de ses propres mots. Enfin, les connexions sont aussi nombreuses par l'entremise du web, cet homme étant au fait, presqu'en temps réel, des opportunités musicales dans chaque pays grâce aux médias et réseaux sociaux qu'il consulte régulièrement.

Ainsi, ses pays d'origine et d'immigration, de part et d'autre de l'Atlantique, sont en constant dialogue. Ces territoires s'interpénètrent grâce aux circulations physiques et virtuelles, humaines et musicales, co-construisant au quotidien la vie musicale de Lotfi.

8.1.3 …ou de pluri-absence ?

La possibilité d'une connexion transnationale quotidienne n'implique pas le don d'ubiquité pour autant. Pour les individus les plus mobiles entre pays d'immigration et d'origine et les plus actifs sur le plan musical, maints évènements musicaux sont inévitablement manqués sur chaque territoire : « Des fois, je suis en Tunisie puis il y a quelque chose ici… Y'a [un musicien] qui va passer alors que je suis pas là. » (Selim, Tunisie). Ce commentaire réfère à des absences ponctuelles, soit des séjours au Maghreb dont la courte durée permet de rester assez étroitement au courant des opportunités musicales simultanément offertes à Montréal. Dans d'autres témoignages par contre, ce sont des absences beaucoup plus longues qui ont servi à justifier une fréquentation moindre de l'offre musicale montréalaise. À titre d'exemple, une femme tunisienne,

dont le mari avait un statut diplomatique, a habité au Canada avant de rentrer en Tunisie, puis de repartir pour la Jordanie, les États-Unis, le Canada, le Maroc et à nouveau le Canada, où elle s'est installée plus définitivement depuis. Dès lors, ses souvenirs musicaux ancrés à Montréal sont parsemés d'interruptions : « Même [les spectacles dans les restaurants] libanais [de Montréal], j'ai pas été tant que ça. Deux, trois fois. En 20 ans, c'est pas beaucoup. Mais le fait aussi qu'on se soit absentés, puis revenus, y'a des choses qui m'ont… que j'ai pas vues. » (Naila, Tunisie). Bien que ce parcours migratoire soit l'un des plus marqués en termes de déplacements multiples, les cas impliquant plusieurs destinations ne sont pas une exception chez les participantes et participants à cette enquête, alors qu'environ une personne sur trois a vécu dans au moins un autre pays que celui de sa naissance et le Canada. Les nombreuses circulations permettent alors des contacts avec de multiples espaces de vie certes, mais elles impliquent aussi de constantes pertes de proximité physique, qui demeure un paramètre important dans l'entretien des sociabilités :

> *Comme je suis allé une année en terrain, quand je suis revenu, les gens [de l'université], je les connais pas. Et comme ils me connaissent pas, t'sais, ils sont moins portés à t'appeler ou t'écrire pour te dire : « Ah, on va sortir, ça te dirait ? » Donc de fil en aiguille…* (Idriss, Algérie)

Discutant de l'impact de ses terrains de recherche doctorale en Algérie sur ses liens sociaux au Québec, ce répondant décrit ce qu'il considère comme l'un des principaux freins à ses « sorties » montréalaises. En bref, son absence physique a concouru à l'étiolement de ses réseaux locaux, lesquels ne sont plus aussi structurants en matière d'information culturelle comme de levier pour faire des activités musicales. Ainsi, pluri-ancrage et pluri-absence se partagent les deux faces d'une même pièce, les circulations géographiques permettant une présence alternée qui donne parfois l'impression d'une omniprésence, mais qui implique aussi d'inévitables déconnexions.

Sur le plan symbolique, les absences mènent aussi à une perte d'information relative aux nouveaux codes et référents culturels. En ce sens, une répondante marocaine racontait comment ses retours dans sa famille lui permettaient de s'informer des dernières tendances :

> *J'étais à l'aéroport. Ils viennent, mon frère et mon cousin, pour me chercher. Et là, ils disent : « Maâlem ». J'ai dit : « C'est quoi, maâlem ? » « Mais tu connais pas là, ''maâlem'' ? » J'ai dit : « Mais non, c'est quoi ça ''maâlem, maâlem'' ? » Alors ils commencent à chanter : « Maâlem… » C'est là que j'ai… j'ai appris, [le chanteur] Saeed Lamjared qui essaie de mixer l'arabe marocain avec d'autres pays pour qu'ils comprennent. J'entends les gens, ils parlent et ils entrent des petits mots d'une chanson célèbre et tout. J'ai dit : « Ah, ça c'est l[a] nouveau[té] ! Cette année, c'est ça ! »* (Saliha, Maroc)

Encore plus qu'une connaissance de la chanson comme telle, qui reste possible à distance grâce aux médias transnationaux, il s'agit ici de maîtriser l'appropriation qu'en font les gens au quotidien

au pays d'origine. Reconnecter avec les plus récents référents qui circulent au Maroc constitue une forme de mise à jour de son « capital culturel national », lequel n'est ainsi pas un acquis permanent, mais nécessite bien plutôt une actualisation constante. En ce sens, les vies en migration posent plusieurs enjeux et défis quant à la maîtrise des principes de hiérarchisation et de légitimité culturelle localement ancrés, puisque ces derniers sont des systèmes mouvants et socialement construits à travers le temps (DiMaggio 1987).

Enfin, les effets de l'absence émergent généralement de manière graduelle, au fil du temps qui passe, voire plus encore des retours au pays qui donnent lieu à une lente prise de conscience :

> *À force que le temps passe, à force que l'âge avance, tu te dis… Par exemple, une migration, c'est toujours… c'est comme, tu recommences ta vie à zéro. Et tu laisses beaucoup de choses, beaucoup de souvenirs derrière toi. Et t'es loin des parents, t'es loin de la famille. Tu vois pas les parents grandir, tu vois pas les nièces et les neveux devenir adolescents. Quand tu descends [au pays], c'est comme, t'es un peu déconnectée. T'es partie longtemps et t'es revenue, tout a changé tu vois. Et c'est-à-dire… si j'avais à revenir en arrière, peut-être que je renoncerais à ce défi-là. Parce que quand même, c'est en contrepartie de beaucoup de choses.* (Leila, Maroc)

Pour cette femme dont la venue au Canada était un défi personnel, une manière de s'affranchir de sa famille dans un contexte marocain où les femmes subissent beaucoup de pression sociale de ses propres mots, l'excitation générée par l'autonomie inhérente à l'immigration a tranquillement laissé place à certains regrets. Ces derniers se sont par ailleurs manifestés précisément grâce aux retours annuels auprès des siens. C'est donc par les présences au pays d'origine que l'absence s'est affirmée avec de plus en plus d'acuité pour cette personne au fil des années.

En résumé, les territoires de naissance et d'installation sont souvent liés, entre autres grâce aux migrations dites pendulaires (Wihtol de Wenden 2017, 11) qui sont le propre de plusieurs personnes rencontrées lors de cette enquête. Le milieu social d'appartenance n'est bien sûr pas indépendant des possibilités en ce sens, les personnes favorisées en termes d'éducation, de statut et/ou de moyens économiques étant avantagées lorsqu'il est question de mobilité. Néanmoins, la vie au Maghreb et celle au Canada ne sont pas des étapes délimitées en silos dans bien des parcours, agissant plutôt tels des espaces qui communiquent et s'alimentent de manière continue et récursive. En ce sens, les dynamiques entre les pays qu'une personne a habités sont bien plus riches qu'une simple dichotomie entre un « avant » et un « après » la migration (Rishbeth 2014, 107). Pour pleinement saisir les échos et imbrications transnationales, la musique s'avère alors un outil précieux : elle accompagne aisément les circulations humaines tout comme elle favorise des ancrages multiples. Plus encore, la musique interrelie passé et

présent (voire futur), immédiat et lointain dans l'espace comme dans le temps. À ce compte, si les migrations ont jusqu'ici été essentiellement traitées dans leur dimension spatiale, elles ont aussi une importante dimension temporelle qui mérite d'être discutée.

8.2 De multiples temporalités[174]

À la fois réalité physique et externe, expérience tantôt collective, tantôt intime et interne, le temps renvoie à plusieurs ordres : social, symbolique, historique, mémoriel, musical, etc. (Nadeau-Bernatchez 2013, 17-25). Le temps comme réalité physique est ce qui rythme les jours, les mois, les années et ce, en fonction de divers repères, alors que le temps comme réalité sociale s'organise et se vit différemment selon les contextes. Dès lors, la migration provoque la rencontre d'une multitude de temporalités, qu'elles soient personnelles ou sociétales, et dont les interactions sont notamment décelables grâce à la musique.

8.2.1 Au rythme des saisons

La notion de saisonnalité est réapparue sous diverses formes et à différentes échelles au cours de cette enquête. Au niveau local, l'activité musicale montréalaise est grandement tributaire des saisons étant donné les changements de climat importants au Québec qui ont des répercussions sur l'offre comme sur la demande. Tandis que le type et la quantité d'évènements musicaux diffèrent selon le moment de l'année, l'été faisant par exemple place à un véritable « festival des festivals », les habitudes et pratiques des gens sont influencées par ce paysage culturel saisonnier :

> *À chaque année, on rate pas les Francofolies, on rate pas ceci, on rate pas le Jazz […] On sort surtout en plein air en été.* (Najat, Algérie)

> *Une des choses qui m'avaient impressionné, c'est qu'il y avait énormément de festivals dehors. Beaucoup, beaucoup ! On était arrivés en été, donc on a pris vraiment une habitude avec la famille d'y aller, de participer à beaucoup, beaucoup d'évènements.* (Rachid, Algérie)

[174] Le professeur Emmanuel Kamdem, qui enseigne notamment le management interculturel, propose de ce terme la définition suivante : « La temporalité est entendue ici comme la construction de la notion de temps, sa représentation sociale, son appropriation et son utilisation. En d'autres termes, comment le temps est construit, perçu, vécu, utilisé sur le triple plan individuel, organisationnel, sociétal et culturel. » (2010, 62).

Dans plusieurs de ces festivals d'été, tout un volet est présenté gratuitement en plein air[175], constituant un incitatif pour bien des gens qui y vont sans nécessairement s'informer de la programmation au préalable, profitant alors autant de l'ambiance que de la musique comme telle : « J'aime l'ambiance aussi. C'est l'fun le Festival de jazz. Il fait beau, tu marches, t'es en gougounes. » (Haroun, Tunisie). En ce sens, un répondant laissait entendre que l'été impliquait moins de recherches actives d'évènements pour lui, étant donné leur abondance tout comme leur localisation extérieure et centrale dans la ville, tandis qu'une répondante énumérait plusieurs manifestations et performances musicales auxquelles elle avait assisté par pur hasard, en se baladant dehors en été. En bref, une immédiateté et spontanéité, qui ne sont pas sans rappeler des aspects importants du rapport à la musique au Maghreb, caractérisent l'activité musicale estivale à Montréal, par contraste à d'autres périodes de l'année.

Cela étant dit, des initiatives existent aussi pour animer la saison froide dans cette ville. Quelques répondantes et répondants ont d'ailleurs souligné ces opportunités hivernales, comme cette femme d'origine tunisienne se disant plus attirée par l'Igloofest, un évènement de musique électronique en plein air présenté quelques fins de semaine chaque hiver, que par le Piknic Électronik, une série de dimanches musicaux proposés par la même organisation tous les étés : « L'idée de l'Igloofest, c'est vraiment faire la fête pendant qu'il fait vraiment très froid. Et c'est… différent. » (Amina, Tunisie). Ici, l'argument de la profusion et de la commodité laisse plutôt place à celui de la rareté et de l'originalité. Toujours est-il qu'un caractère cyclique, qui n'est pas étranger aux contrastes des saisons, caractérise les activités musicales montréalaises en général comme celles des citadines et citadins en particulier. Dans plusieurs témoignages, ces contrastes jouaient en faveur du printemps et de l'été, après la période très rude que représente l'hiver québécois :

> *[En parlant de ses impressions des gens au Québec] J'ai vu pleins de… de festivals comme ça, eh puis, je me suis dit : mais wow ! Ils sont vraiment, ils cherchent que ça tu vois ! Le beau temps […] Boire, s'amuser, danser, c'est que ça. Non mais c'est bien, c'est vraiment une bonne chose. Enfin, ça leur permet aussi de changer un peu… après l'hiver à chaque année.* (Amal, Algérie)

> *Ça fait longtemps qu'on n'a pas organisé quelque chose. Mais ça va, ça s'en vient je suis sûre. Le printemps, on va attendre quelques mois. Parce que là, avec l'hiver [soupir]. Avec ce froid-là, c'est incroyable.* (Farah, Maroc)

Le rapport parfois conflictuel à l'hiver s'explique en partie par le contraste avec l'été québécois, mais souvent plus encore par celui avec le climat au Maghreb. En effet, l'écart est tel que plus d'une personne a cité l'hiver au rang des raisons qui pourraient motiver un retour définitif au pays

[175] C'est là une caractéristique des festivals montréalais qu'une femme originaire de la Tunisie disait ne pas retrouver dans son pays d'origine : « Ça, on n'a pas en Tunisie. […] comme ça, en plein air, non, t'as pas. Tu payes pour les festivals, pas comme ça. » (Meryem, Tunisie).

d'origine, ou du moins une émigration du Québec. Or, la rigueur de l'hiver transforme du même coup la musique en une sorte de baume, de refuge pour des personnes :

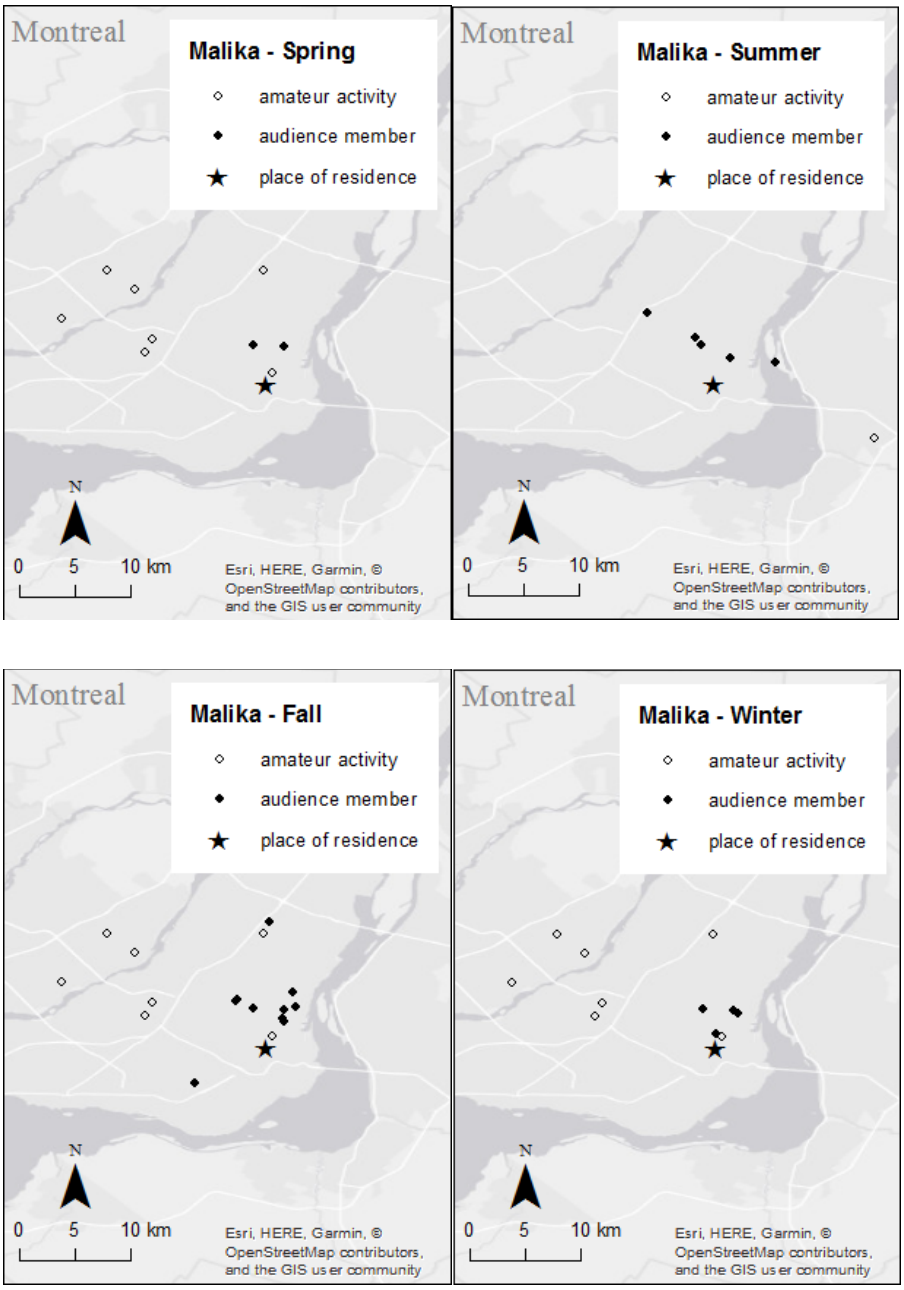
> *La musique, j'essaie de garder ça. J'essaie de ne pas y toucher parce que c'est mon… ma bouffée d'air, mon antidépresseur. Y'a des gens qui vont prendre des médicaments, des pilules. Moi ça m'intéresse pas. Moi c'est la musique. Surtout l'hiver, l'hiver qu'on a passé. Si y'avait pas la musique…* (Malika, Tunisie)

> *J'ai assisté à la soirée de [un chanteur marocain]. Ç'a été une soirée inoubliable, sincèrement. […] Il rend la soirée plus harmonieuse, plus chaude, plus… ç'a été en hiver, en plein hiver. Sincèrement, c'est une soirée inoubliable.* (Aziza, Maroc)

L'hiver n'est ainsi pas forcément une période inactive sur le plan musical, mais il est marqué par d'autres habitudes et pratiques, notamment en matière de lieux de la musique : « L'hiver… c'est des bars. Des spectacles dans des bars. » (Haroun, Tunisie). Des différences sont également apparues en termes de nature des activités musicales, certains individus ayant une pratique amateur qui varie selon les saisons, en fonction des offres de cours et des opportunités de rencontres entre ami.es. Toute cette réflexion sur la saisonnalité a entre autres bénéficié d'un exercice de cartographie des lieux de la musique de répondantes et répondants[176], qui a alors donné une autre perspective sur le matériau d'enquête ethnographique. Partant de quelques cas parmi les personnes les plus « musicalement actives », dont les lieux de la musique s'avéraient ainsi plus nombreux à cartographier et à visualiser, diverses cartes ont été préparées en explorant des caractéristiques de leurs pratiques, qu'il s'agisse de la nature des lieux de musique visités (salles de concert officielles vs espaces alternatifs comme des restaurants, des centres culturels, des terrains vacants...), de la fréquence de ces visites, du type d'activités pratiquées (strictement spectatorielles ou impliquant une pratique active), etc. L'impact du moment de l'année sur les habitudes de certaines personnes ayant transparu de leur entretien, il a également été décidé de cartographier en fonction des saisons. Le cas d'une femme d'origine tunisienne, qui avait particulièrement commenté les variations saisonnières de ses rencontres musicales entre ami.es, a alors fait l'objet de quelques essais identifiant ses lieux de musique, la nature des activités qu'elle y réalisait (pratique amateur ou présence comme spectatrice), et ce, en quatre temps que sont le printemps, l'été, l'automne et l'hiver.

[176] Cet exercice initialement méthodologique, qui a néanmoins permis de soulever des enjeux de nature plus théorique, a fait l'objet d'une communication lors du colloque *Mapping the Musical City* à Londres en février 2018 (Institute of Musical Research, School of Advanced Studies and Newcastle University Humanities Research Institute), puis d'un article publié dans le *BMS – Bulletin de Méthodologie Sociologique* (Marcoux-Gendron et de Alvarenga 2020).

Figures 8.1 à 8.4 Cartes des lieux de musique de Malika à Montréal en fonction de la saison et de la nature des activités pratiquées



Source : Marcoux-Gendron et de Alvarenga 2020

Certes exploratoire et comportant de nombreuses limites sur le plan des généralisations possibles, cette démarche de cartographie de cas individuels a néanmoins mis en lumière des phénomènes qui n'avaient pas ressurgi avec autant de force de l'analyse des entretiens et notes d'observation, amenant à ré-explorer le matériau d'enquête et à y relever de nouvelles pistes de

réflexion pertinentes pour plusieurs répondantes et répondants. Parmi les constats visuels liés aux quatre cartes ci-dessous et qui se sont avérés faciles à interpréter par rapport à l'entretien de cette femme, le fait que l'automne comporte davantage d'activités comme spectatrice reflète bien son assiduité au Festival du monde arabe, un rendez-vous automnal qu'elle disait ne jamais rater : « Le mois de novembre dernier, c'était génial, génial ! Je restais pas à la maison. Y'avait tellement de trucs à voir, j'étais comme : ''Pourquoi c'est pas tout le temps comme ça à Montréal ?'' Tout est concentré sur deux semaines, puis plus rien. » (Malika, Tunisie). En contrepartie, les cartes révèlent une accalmie a priori plus étonnante pendant l'été, sur le plan de la quantité de lieux fréquentés, et plus encore sur celui des activités liées à la pratique amateur.

En replongeant dans le témoignage de cette femme, mais aussi dans celui de certain.es des ami.es avec qui elle pratique la musique, que j'avais également rencontré.es pour un entretien, j'ai alors réalisé que l'été était le moment privilégié par la plupart pour retourner au pays d'origine visiter la famille – et souvent pour participer à des festivals et évènements musicaux de toutes sortes au Maghreb même. Ainsi, ces cartes deviennent en quelque sorte des illustrations du binôme pluri-ancrage / pluri-absence précédemment discuté ; elles prennent sens autant dans ce qu'elles rendent visible que dans ce qui n'est pas perceptible à l'intérieur des limites du territoire montréalais. De surcroît, elles arriment la considération spatiale d'une présence (ou d'une absence) physique à celle, temporelle, de sa saisonnalité, faisant tranquillement émerger l'interrelation entre l'espace et le temps. Enfin, l'enjeu des saisons à la base de tout ce développement ne renvoie plus seulement à l'échelle locale, mais aussi à celle transnationale. Il apparaît désormais important de réfléchir la saisonnalité de manière plus englobante dans la vie musicale de ces individus migrants, et non en regard du seul espace montréalais.

À ce propos, l'espace maghrébin est aussi animé par des dynamiques saisonnières qui présentent certains parallèles avec Montréal, tout en recouvrant leurs spécificités. En été, une abondance de festivals a également été soulignée par plusieurs personnes, surtout pour le Maroc et la Tunisie. Or, la période estivale est aussi une saison importante pour un autre type d'évènement à forte dimension musicale, à savoir les mariages :

> *À chaque été, il y avait des mariages. Donc quand j'étais plus petit, ma mère m'emmenait avec elle dans les mariages. C'était une autre sorte de musique, que j'appréciais pas forcément.* (Rachid, Algérie)

> *L'été dernier, on a été à un mariage, y'a eu de la musique […] On était… ça faisait longtemps qu'on n'était pas rentrés tous les quatre, en famille.* (Mehdi, Maroc)

Ce type d'occasion sociomusicale figure parmi les motifs récurrents de retour au pays d'origine (Fortin *et al.* 2008, 117). Hormis ses tendances saisonnières, le mariage est par ailleurs un évènement qui ouvre sur d'autres réflexions liées à la notion de temps. En effet, en constituant une étape incontournable du cycle de vie des familles maghrébines, le mariage révèle un contraste important par rapport à bien des familles québécoises, invitant dès lors à réfléchir aux manières distinctes dont le temps est socialement vécu et structuré.

8.2.2 Le rapport au temps

Il n'existe pas de relation unique ou univoque au temps ; celui-ci recouvre de nombreux ordres parmi lesquels il y a le temps dit social, référant alors à « l'organisation de la société autour d'un calendrier d'activités et de valeurs du temps données » (Nadeau-Bernatchez 2013, 17). Ce temps social est une sorte de cadre de référence, dont les représentations et les mesures sont construites socialement et culturellement (Pronovost 1996, 172-174). Ainsi, chaque société accorde une signification et une place variables aux différentes « catégories du quotidien » (Nadeau-Bernatchez 2013, 17) comme le travail, les loisirs, les études, les tâches domestiques, etc. L'un des exemples qui illustrent bien des particularités de structuration et de contenu des temps sociaux en Afrique du Nord par rapport à l'Amérique du Nord est le mariage, son omniprésence révélant notamment la centralité de la vie familiale dans le calendrier social. Le mariage renvoie en outre à une conception cyclique du temps, s'inscrivant dans un enchaînement de rites de la vie que sont les rites de naissance, la circoncision, les fiançailles, le pèlerinage ou encore les rites funéraires (Abu-Shams et Gonzalez-Vazquez 2014, 41). Mais surtout, la place centrale qu'y occupe la musique amène à réfléchir aux liens entre cette dernière et les différents temps sociaux au Maghreb. Loin d'être réservée aux seuls loisirs ou pratiques dites culturelles[177], la musique ponctue plutôt un large spectre de circonstances, allant des fêtes familiales aux fêtes scolaires, en passant par la préparation des repas, les tâches d'entretien ménager, etc. :

> *En été, on déménage à Salakta. C'est vraiment au bord, au bord de la mer. Donc on est là pour se relaxer, pour faire rien pratiquement. […] Tu es de bonne humeur, tu chantes en tout temps ! [rires] Puis c'est comme… tous mes oncles sont autour de nous, ce sont nos voisins en fait. […] Pour deux*

[177] Des comparaisons d'études d'emploi du temps aux États-Unis, au Canada et en France montrent des divergences dans la conception même de termes tels *recreation*, divertissement ou encore activités culturelles, qui ne sont pas toujours mobilisés de la même façon, et ce, au sein de trois sociétés pourtant toutes « occidentales » (Pronovost 2014, par. 19). Dans le monde arabe contemporain, les enquêtes d'emploi du temps sont quasi inexistantes (Chiffoleau 2012, par. 4), offrant dès lors peu de prises empiriques sur le sujet.

mois durant l'année, on est dans une même maison sans l'être. Parce que tout le monde aime ça être chez nous. Puis là, on commence soit à chanter, sinon à utiliser la darbouka. (Imane, Tunisie)

J'écoutais ce que le monde écoutait. Ma mère écoutait des musiques orientales du Moyen-Orient, elle faisait le ménage le matin. (Achraf, Algérie)

Au Maroc, je faisais la même chose ; c'est comme, je danse en faisant le ménage, en cuisinant. Mais aussi quand je travaille, j'étudie. (Farah, Maroc)

Transversale à une multitude de temps sociaux, la musique est intrinsèque à la vie de tous les jours – « une partie d'oxygène » affirmait un répondant marocain (Mohamed, Maroc). Ce caractère organique est d'autant plus marqué qu'elle n'est pas seulement écoutée, mais aussi souvent produite par les individus dans les évènements collectifs, sans égard à un statut officiel de musicienne ou musicien. Bref, la musique au Maghreb n'implique généralement pas de différenciation entre un temps qui serait strictement « culturel » et le temps réservé aux activités sociales ou du quotidien.

Une autre circonstance importante dans les sociétés maghrébines et pendant laquelle la musique est omniprésente est le ramadan. La relation entre ce mois de jeûne et la musique s'observe alors à différentes échelles temporelles : d'une part, plusieurs moments d'une journée de ramadan sont accompagnés de musique, qu'il s'agisse des minutes précédant la rupture du jeûne – « Avant le coucher de soleil, ils font la musique andalouse. Dès qu'on entend à la télé la musique andalouse*, [on peut manger] » (Saliha, Maroc) –, des heures de célébration après le repas du soir – « Après le jeûne, à partir de 9h, on sortait et puis… c'était l'fun. Parce que même les cafés dans le souk donnaient des petits concerts. » (Naïma, Tunisie) –, ou encore des nombreux appels à la prière que représente le chant du muezzin[178]. D'autre part, la musique est importante lors de fêtes qui balisent le ramadan, par exemple celle qui le clôture : « Pendant la fête, la petit fête Aïd el-Fitr […], quand t'allumes la télé, t'as la musique andalouse*, t'as du melhoun* toute la journée… c'est la fête, tu comprends ? » (Abdelhak, Maroc). Puis, ces diverses divisions du temps marquées par la musique ont pour caractéristique d'être mouvantes. En effet, alors que le mois du ramadan est déterminé par le calendrier musulman rythmé par les cycles de lune, ce qui crée de constants décalages par rapport au calendrier grégorien solaire de l'année civile et des fêtes nationales (Abu-Shams et Gonzalez-Vazquez 2014 ; Chiffoleau 2012, 3)[179], les heures quotidiennes de prières, de début et de fin du jeûne sont pour leur part basées sur le mouvement du soleil, variant ainsi petit à petit, de jour en jour. En cela, la dimension temporelle

[178] Ce chant, appelé *adhan*, n'est par ailleurs pas réservé au ramadan ; il est entendu tous les jours de l'année : « C'est comme incrusté dans mes gênes. Quand j'entends un certain type de *adhan*, je me vois à l'âge de trois ans… C'est fou. Il faut dire que c'est cinq fois par jour aussi [rires] C'est du matraquage ! » (Naila, Tunisie).
[179] Le calendrier lunaire compte environ 354-355 jours, tandis que celui solaire en compte 365 ou 366.

est davantage en phase avec l'environnement spatial, répondant aux cycles des éléments naturels plutôt qu'au découpage uniforme imposé par l'horloge. La musique constitue dès lors un indicateur de cette mesure, mais aussi de cette relation plus souple au temps qui passe. Une forme de souplesse qui ne se limite pas au seul ramadan dans ces sociétés maghrébines.

Le « temps musical », propre à l'exécution de la musique comme telle, est à son tour révélateur d'habitudes temporelles dans ces pays. Plusieurs répertoires au Maghreb incarnent, par les modalités de leur performance comme de leur réception, une forme d'élasticité dans la manière d'appréhender et d'expérimenter le temps[180]. Un exemple davantage documenté lors de cette recherche, et qui a l'intérêt de concerner tous les pays du Maghreb malgré des écoles distinctes selon les régions, est la musique arabo-andalouse*. Celle-ci est constituée de noubas, des suites de plusieurs heures de musique qui alternent pièces instrumentales et vocales, en commençant par une pièce de rythme libre ayant pour fonction d'installer le mode musical principal. Les noubas étaient d'ailleurs historiquement au nombre de vingt-quatre, leur exécution respective étant associée à chacune des vingt-quatre heures d'une journée[181]. Bien que la plupart des soirées arabo-andalouses de nos jours impliquent de ne jouer que quelques extraits d'une nouba, celle-ci n'en dure pas moins souvent plusieurs heures. Par exemple, la plus courte soirée arabo-andalouse à laquelle j'ai assisté à Montréal a duré deux heures de musique en continu, les autres évènements avoisinant davantage les trois ou quatre heures de musique, incluant parfois une courte pause. Or, c'est un répertoire dont l'exécution prend précisément force et sens dans la durée, le temps performatif n'étant pas des plus strictement balisés, mais dépendant plutôt en partie des personnes en présence, artistes comme auditrices et auditeurs, de leurs interactions – à travers le chant, les frappements de main, la danse – et de la montée en intensité qui en résulte. De tels contextes musicaux reflètent bien l'idée d'un temps davantage axé sur la dimension humaine et relationnelle, un temps comme outil pour construire du lien social dont parlent des chercheuses et chercheurs traitant du monde arabe et de l'Afrique (Chiffoleau 2012 ; Kamdem 2010), plutôt qu'un temps basé sur sa stricte mesure, sa valeur marchande en quelque sorte (comme dans l'expression *time is money*)[182]. En bref, la musique est un vecteur de socialisation

[180] Deux anecdotes tirées de séances d'observation illustrent bien cette idée : d'abord, le maître de cérémonie d'un concert arabo-andalou, qui a débuté 25 minutes plus tard que l'horaire annoncé, s'est excusé à son arrivée d'avoir fonctionné à l'« heure orientale », tandis que l'animateur du concert d'Idir à Montréal en avril 2018 a demandé au public, avant l'entracte, de prendre une pause de quinze minutes « québécoises », et non de quinze minutes « kabyles ».
[181] La transmission des noubas s'étant par ailleurs très longtemps faite de manière strictement orale, plusieurs noubas ont été « perdues » ; il en reste aujourd'hui, selon l'école, autour d'une douzaine.
[182] « Dès lors, les ‘‘rites d'interaction sociale'' au cours desquels il s'agit notamment de s'informer de la famille d'autrui sont priorisés dans des contextes où prime plutôt l'efficacité en Europe et en Amérique du Nord, par exemple dans le milieu des entreprises. » (Kamdem 2010, 69).

aux rythmes d'une société ; elle constitue à la fois un « point de vue sur » le temps et une « forme d'existence », une manière de vivre ce dernier (Dubar 2004, 119).

Enfin, par sa situation géographique et historique, le Maghreb voit coexister et se juxtaposer plusieurs « régimes de temporalités » (*Ibid*.), qui se déploient à travers l'usage simultané des calendriers musulman, grégorien et agraire – ou berbère[183] (Abu-Shams et Gonzalez-Vazquez 2014, 40). Ses populations ont ainsi été socialisées à diverses conceptions, attitudes et comportements vis-à-vis du temps. Puis, la migration de certains individus vient bouleverser ce rapport, déjà pluriel, en confrontant à de nouvelles réalités temporelles. En ce sens, des répondantes et répondants ont raconté que tout le temps réservé au travail était un obstacle important à leurs activités musicales au Québec : « Le travail te mange ici. C'est… c'est incroyable ! » (Lotfi, Algérie) ; « On n'a pas beaucoup de temps ici à Montréal avec le travail qui prend énormément de temps. » (Malika, Tunisie). C'est un constat que corroborent des travaux en sociologie du temps, expliquant que depuis le début de l'industrialisation, les sociétés dites occidentales ont peu à peu fait du travail le « temps pivot » autour duquel se structurent la plupart des autres temps sociaux (Pronovost 2005, 64 ; 2014, par 2). Dans les divers pays du monde arabe, la sphère du travail convoque un rapport davantage « décontracté » à ce dernier, les loisirs et temps libre s'immisçant de manière plus spontanée et souple dans le quotidien (Chiffoleau 2012, par 22). Enfin, le changement de pays engendre aussi des perturbations dans le cycle de vie individuel, interférant diversement avec les étapes que sont les études, le mariage, la vie familiale, la vie professionnelle, etc. Dès lors, c'est aussi le rapport aux « âges » d'une vie qui est appelé à être repensé en contexte migratoire.

8.2.3 Le rapport aux « âges »

Plusieurs âges, tant personnels que sociaux, marquent la vie d'un individu. D'emblée, le terme « âge » évoque une acception biologique ou physiologique, soit le nombre d'années vécues, calculées en fonction d'un moment de naissance. Un tel âge a souvent été utilisé dans les témoignages pour caractériser des écoutes et pratiques musicales : « Je pense qu'à partir de 10 ans, j'ai commencé à m'intéresser plus à… Zeppelin, Pink Floyd, vraiment aux classiques du rock. » (Fatiha, Algérie) ; « À partir de l'âge de 15 ans, j'ai commencé à être musicien. » (Faudel, Algérie) ; « Mon oncle m'a offert un *pickup*, je pense que j'avais… 17 ans. Ouais. Avec des vieilles,

[183] La fête du Yennayer est par exemple déterminée par ce calendrier, s'agissant du premier jour de l'année agraire.

de vieux disques. » (Naila, Tunisie). L'âge biologique reste par ailleurs un repère quelque peu abstrait s'il n'est pas mis en perspective d'une trajectoire biographique. En cela, une autre manière de situer des écoutes et pratiques liées à la musique est d'évoquer plutôt une étape de sa vie :

> *Gnawa Diffusion… écoute, c'était… c'était la jeunesse. C'était ma jeunesse. C'était l'époque de l'université, puis on était comme : tout le monde est rebelle, puis on va aller au concert. Le premier concert de Gnawa Diffusion, c'était en 2000, en 2003. C'était à Alger, y'avait un monde fou.* (Lotfi, Algérie)

Certes, le terme « jeunesse » est polysémique étant donné les multiples usages dont il fait l'objet, dans le langage courant comme dans bien des disciplines scientifiques. Sociologiquement parlant, la jeunesse est conçue non pas comme un repère temporel fixe, mais comme une étape qui engage divers passages tels que ceux de l'école à la vie professionnelle, de la famille d'origine à la famille de procréation, le tout variant en fonction de paramètres comme la classe sociale, le sexe (Mauger 2010, 14-15), mais aussi le milieu géoculturel assurément. En associant Gnawa Diffusion à sa jeunesse, ce répondant effectue ainsi une périodisation, par la musique, de son histoire personnelle.

Dans le même esprit, l'expression « cycle de vie » est une autre manière d'aborder la notion d'âge, renvoyant alors à la succession d'étapes – qu'elles soient familiales, professionnelles, sociales – que traverse une personne au cours de son existence (Mauger 2010, 10) :

> *Ce qui jouait chez nous, c'était la musique égyptienne. Et la musique marocaine. L'algérienne, je l'ai entendue plus à mon adolescence. Parce que c'est là que tu découvres ton côté sentimental, amoureux. C'est là que tu vas aller écouter du Cheb Hasni.* (Osmane, Maroc)

Cet extrait met bien en évidence l'enchaînement de l'enfance de cet homme, associée aux musiques égyptienne et marocaine qui jouaient à la maison, à son adolescence, où entre en ligne de compte la musique algérienne comme le raï*. À cet égard, les trajectoires culturelles individuelles sont justement souvent liées au cycle de vie, les choix, intérêts et pratiques se modifiant au fil des différentes étapes que sont l'enfance, l'adolescence, l'entrée sur le marché du travail, la vie en couple, la retraite, etc. (Pronovost et Cloutier 1996, 4-5). Parmi les exemples typiques de la littérature sur les pratiques culturelles figure notamment l'impact de la parentalité, qui n'a pas manqué de ressurgir au cours de cette enquête :

> *La musique fait moins partie de ma vie depuis qu'il y a [ma fille] aussi. Parce que, bien, j'ai plus le temps depuis qu'elle est là […] J'ai plus autant de temps d'aller à des shows.* (Dhikra, Tunisie)

> *On a fait des enfants en même temps. Donc ç'a été un bon quatre ans de… de* rush *en fait, où y'avait pas grand place pour le loisir, les voyages. C'était épuisant, c'était exigeant cette phase-là, c'était*

beaucoup […] Qu'est-ce que la maternité t'apporte comme changement et comme apprentissage, et comme ajustement à faire. Mais en plus, dans un contexte où… t'sais, on est plus serrés financièrement […] Je pense que ce bout-là nous a déconnectés tout simplement de… de la culture et des sorties. Fait qu'on s'en est tenu plus à des sorties avec des amis, c'est-à-dire à la maison. (Lamya, Maroc)

Diminution du temps disponible, réduction des moyens financiers, la parentalité entraîne des obligations souvent peu compatibles avec certaines pratiques liées à la musique, d'un point de vue qui semble par ailleurs surtout féminin et selon une approche des pratiques culturelles plus « occidentale »... En effet, ce sont principalement les sorties au concert qui ont été citées en exemple, et ce, par des femmes devenues mères au Québec, ou ayant eu leurs enfants tout juste avant d'émigrer[184]. À ce compte, l'enjeu du cycle de vie doit être réfléchi en regard du contexte géoculturel où chacune de ses étapes se déploie, les différentes séquences que sont notamment la vie en couple, le travail et la parentalité ne survenant pas forcément vers le même âge (biologique), ni ne s'enchaînant toujours dans le même ordre selon le pays. Cela étant dit, ces étapes adviennent désormais plus librement, dans les pays dits occidentaux comme en Afrique du Nord où s'observe entre autres une hausse de l'âge moyen du mariage (Kateb 2013).

L'un des dénominateurs communs de la parentalité, quel que soit le contexte géoculturel, est par contre l'avènement de phénomènes intergénérationnels. La notion de génération familiale est une autre manière d'aborder les « âges », s'agissant alors de situer des membres d'une même famille selon leur rang les un.es par rapport aux autres :

Mon père a toujours aimé le chaâbi, mon grand-père aussi.* (Achraf, Algérie)

Toute la génération de mes parents, ce genre de chansons, de classiques arabes ou tunisiens, c'est ça que j'écoutais à la maison avant. (Hamza, Tunisie)

Ça dépend des générations. Par exemple, [Nass el Ghiwane, Jil Jilala], normalement, c'est la génération de mes frères. Mes grands frères. (Saliha, Maroc)

La socialisation à la musique, bien que souvent décrite comme allant du parent vers l'enfant, n'est pourtant pas unidirectionnelle ; de nombreuses situations impliquent une influence « ascendante », soit des enfants vers les parents (Lobet et Eugenia Calvacante 2014). Plusieurs répondantes et répondants ont d'ailleurs évoqué des musiques découvertes et écoutées par l'entremise de leur(s) fille(s) ou de leur(s) fils. En outre, les dynamiques intergénérationnelles ne sont pas irrémédiablement synonymes de transmission ; des cas de rejet s'observent aussi, tout particulièrement à certaines étapes du cycle de vie comme l'adolescence, quand la socialisation

[184] Sur l'ensemble des participantes et participants à l'enquête, 7 hommes et 10 femmes étaient parents. Parmi ces personnes, 5 hommes étaient devenus pères après avoir immigré et 7 femmes étaient devenues mères au Québec.

scolaire et par les pairs se fait plus importante (Pronovost et Cloutier 1996, 5) et qu'il s'affirme un désir d'affranchissement vis-à-vis des parents :

> *Mon père, le chaâbi* a atteint un niveau… supérieur. Donc nous on était, si tu veux, sujets. Surtout dans la voiture et à la maison. Mais à côté, c'était beaucoup, moi et mon frère d'ailleurs, c'était beaucoup plus le rap et le hip hop anglais, américain qui avaient pris le dessus. Un peu français, mais pas beaucoup. Et ça, c'est peut-être aussi lié à l'âge. 11 ans, 12 ans, 13 ans, 14 ans, t'es à la veille de… l'indépendance, de la liberté.* (Suleiman, Algérie)

Ce même répondant affirmait toutefois que le chaâbi algérois* était réapparu de manière volontaire dans sa vie d'adulte, alors qu'il avait mieux compris la portée des histoires qui y sont racontées. En ce sens, les trajectoires culturelles individuelles sont des processus de formation, de structuration et de déstructuration constantes, qui invitent à une approche diachronique pour bien en saisir tous les liens et renvois (Pronovost et Cloutier 1996). Quant à la question intergénérationnelle, tant la rupture initiale vis-à-vis des écoutes du père que le retour graduel et la désormais continuité père-fils dans le rapport au chaâbi sont des situations où la musique agit comme marqueur d'une position au sein de cette famille.

La position occupée par un individu dans le temps n'est par ailleurs pas seulement relative à son histoire personnelle ; elle se comprend aussi en regard de l'histoire de sa société. Les *baby-boomers*, la génération X et les milléniaux sont quelques exemples de « générations sociales », définies par des expériences vécues, des faits sociaux et des repères culturels communs (Attias-Donfut *et al.* 2004, 101-102). En matière de pratiques culturelles, les générations sont d'ailleurs porteuses de tendances qui ne doivent pas être confondues avec des effets d'âge, dans la mesure où ces inclinations persistent et marquent une tranche de population tout au long de sa vie (Donnat et Lévy 2007, 6). Parmi les témoignages, un homme a par exemple évoqué une génération qui serait liée par de forts souvenirs autour de l'icône de la pop Michael Jackson :

> *Je vais commencer par mon idole de tous les temps. Mon top, top, top. Moi, je suis [de] la génération et j'ai vécu mon adolescence avec Michael Jackson tu vois. Donc, je suis ce genre de personne-là, qui a écouté Michael Jackson dans le walkman.* (Haroun, Tunisie)

Les souvenirs partagés par cette génération ont trait aux écoutes musicales comme telles, mais aussi à des expériences et pratiques liées à la musique, dont l'usage du fameux walkman[185], ou encore le fait d'avoir assisté à un concert du HIStory World Tour de l'artiste dans les années

[185] Les innovations technologiques en matière de musique ne seraient pas étrangères à l'augmentation constante de l'écoute de musique enregistrée (Donnat et Lévy 2007, 26), une pratique générationnelle dite pure en France « dans la mesure où le même phénomène générationnel positif reste observable de manière toujours aussi marquée quel que soit le sous-groupe sociodémographique considéré » (*Ibid.*, 20). Ce constat, bien qu'ancré dans un cadre national précis, a de bonnes chances d'être transposable à d'autres sociétés étant donné l'omniprésence de la musique et l'avancée des technologies un peu partout sur la planète.

1990[186]. Les membres de cette génération peuvent ainsi ressentir un sentiment d'appartenance autour de cette socialisation musicale commune.

Le sociologue Abdelmalek Sayad signale par contre que la simultanéité chronologique ne garantit pas une contemporanéité sociologique ; en d'autres mots, vivre à la même époque n'engendre pas forcément l'appartenance à une même génération sociale (1994, 156-159). Cette idée trouve à nouveau une bonne illustration dans le domaine de la musique :

> *Je suis pas le genre de personne… j'écoute les nouvelles chansons des fois, mais c'est vraiment rare. Je vais plus écouter comme les anciennes chansons, t'sais du Charles Aznavour, du Jacques Brel, ce genre de trucs-là. Puis la même chose en tunisien ou en arabe. Ça va être tout le temps dans les anciens, je pense… je suis une* old soul *quelque part [rigole] Ça fait que j'entends un peu de tout, sauf ceux qui font trop mal à la tête. Du rock ou ce genre de truc, ça me stresse émotionnellement [rigole] Ça fait que c'est plus tout ce qui est calme. Je me concentre plus sur les paroles que sur la musique en tant que telle. Même si c'est important, mais c'est vraiment les paroles qui m'interpellent. C'est pour ça, je trouve les anciennes chansons meilleures que celles d'aujourd'hui.* (Hamza, Tunisie)

Pour cette femme de vingt-six ans, les référents musicaux et, jusqu'à un certain point, les manières de vivre la musique se rapprochent davantage d'une autre génération que de celle de ses « contemporain.es », au sens littéral et immédiat du terme (Sayad 1994, 158). Bien qu'elle connaisse des chanteuses populaires de l'heure telles que Rihanna et Beyoncé, elle admet revenir tout naturellement vers des artistes comme Oum Kalthoum, que d'autres personnes de son âge associaient à la génération de leurs parents, à de la « musique de vieux » (Osmane, Maroc). Sa socialisation musicale rappelle ainsi davantage une autre génération sociale, ce dont elle convient d'ailleurs ouvertement : « Je sais que c'est *old* comme pas possible, mais ça, c'est… ma tête est restée à cette époque-là je pense. » (Hamza, Tunisie).

Enfin, un dernier type d'« âge » qui s'est manifesté dans les récits de vie réfère plutôt à des âges de l'histoire en quelque sorte, soit des périodes qui se distinguent par des évènements ou conjonctures – telle une guerre ou une crise économique – ayant affecté tous les individus, peu importe leur âge biologique, leur génération sociale, etc. (Scherger 2009, 26) :

> *C'est dans un contexte de guerre civile, de fermeture du pays à l'interne. Donc écouter la musique extérieure [musique américaine], c'était une façon de se projeter… C'était une question de… on sentait un peu ce qu'était la modernité qu'on n'avait pas à l'intérieur [du pays].* (Suleiman, Algérie)

[186] « Michael Jackson est venu en Tunisie. Il a donné un concert en '97. Et moi, la chance… et personne y croyait. Parce que personne y croyait, on [se disait] : on n'a pas les moyens de ramener des grandes stars comme ça. Mais… Michael Jackson, à un certain moment dans la tournée HIStory Tour qui s'est passée en '96, '97, il avait voulu, il voulait faire un show dans un pays arabe. […] Moi, t'imagines, toute ma vie et toute ma jeunesse, j'ai entendu ça. À 17 ans, Michael Jackson en Tunisie. Pour voir le show donc…imagine la folie. Eh bien, c'est ça, c'était mon plus grand show, le plus grand show que je regardais là-bas, et le premier d'ailleurs. » (Haroun, Tunisie)

Ce répondant parle alors de la guerre civile algérienne des années 1990, une période de l'histoire où le fait d'écouter de la musique américaine en Algérie avait une symbolique forte selon lui, étant donné la situation nationale. Or, cette citation fait aussi apparaître une nuance importante, à savoir que la fermeture qui caractérisait tout un pays à une période donnée n'était pas forcément le propre d'autres pays, marqués d'une dite modernité au même moment. En ce sens, la question des âges se densifie encore davantage chez des personnes qui migrent et sont ainsi amenées à habiter plusieurs espaces géoculturels où se sont déroulés des évènements historiques différents, dont les générations sociales ont par conséquent des repères distincts. En outre, des âges propres à la migration comme telle sont aussi à considérer. Par exemple, la notion d'âge nécessite d'être appréhendée en termes de moment de vie où une personne émigre, l'expérience migratoire n'étant pas la même si elle se produit tôt ou à un âge plus avancé. De fait, la force des socialisations vécues dans les pays d'origine et d'installation dépend des moments du cycle de vie (enfance, adolescence, âge adulte) lors desquels elles surviennent. La chercheuse Emmanuelle Santelli parle d'ailleurs d'« unité de socialisation » (2004, 32) entre des individus dont une étape marquante de la vie comme la scolarisation à l'école primaire a été vécue dans le même cadre géoculturel. Puis, ce cycle de vie est à son tour bouleversé par la migration, la succession des étapes pouvant être chamboulée par le déplacement géographique : retour à l'école, réorientation de carrière, vie de couple et de famille plus tardive, etc. Quant à la notion de génération, elle gagne de nouvelles acceptions, devenant notamment « immigrante », c'est-à-dire que les personnes qui changent de pays sont dites immigrantes de première génération, leurs enfants né.es au pays d'installation sont considéré.es comme des immigrant.es de deuxième génération, et ainsi de suite. Cette approche, critiquée à divers égards[187], a ceci de particulier qu'elle n'est pas seulement relative au temps, mais aussi à l'espace, la filiation en question débutant lorsqu'il y a un déplacement spatial. À l'inverse de ces générations perçues du point de vue immigrant, Abdelmalek Sayad a pour sa part traité de générations émigrantes de l'Algérie, qu'il a désignées comme des « âges de l'émigration » balisés en fonction de caractéristiques et de conditions sociales communes au pays d'origine (1977). Enfin, le nombre d'années passées dans le pays d'installation a aussi ses enjeux propres, sachant qu'une personne arrivée depuis peu est appelée « nouvelle arrivante », et ce, quel que soit son âge biologique, sa génération sociale, etc.

[187] Partant de travaux sur les « descendants d'immigrés algériens » en France, la sociologue Emmanuelle Santelli souligne que la notion de « deuxième génération » homogénéise et stigmatise, tout comme elle fait souvent oublier l'importance de l'historique migratoire et familial des individus ainsi désignés (2004).

Ce sont ainsi plusieurs âges qui s'affirment simultanément dans la vie d'un même individu. Des âges qui non seulement coexistent, mais peuvent aussi interagir de diverses manières comme en attestent parfois les listes d'écoutes musicales telles que celle du répondant Idriss lors de cette enquête :

Idriss et les âges d'une *playlist*

Né à Alger à la fin des années 1980, Idriss passe beaucoup de temps avec ses grands-parents du côté maternel lorsqu'il est enfant, lesquels l'initient au chaâbi algérois* d'artistes comme Hadj M'rizek qui a joué à leur mariage. En outre, l'environnement familial du jeune garçon est alors constitué de membres de différentes générations, qui écoutent pour le coup différentes musiques :

Tout le monde vivait ensemble. Dépendamment des générations, c'était pas les mêmes styles musicaux qui étaient appréciés. Donc du coup, j'ai commencé, juste au sein de la même famille, à avoir une exposition à d'autres styles. Puis là, c'était plus étranger […] Mes parents, eux, ç'a été plus la variété française. […] Du côté de ma tante, ç'a été plus… genre du rock, américain ou british, genre Beatles, etc.

Par ailleurs, Idriss et ses parents immigrent au Québec alors qu'il n'a que 11 ans, à l'époque de la guerre civile algérienne aussi appelée la décennie noire. Incarnant ce que certains auteurs et autrices qualifient de génération immigrante « 1.5 », soit des individus qui migrent suffisamment jeunes pour être en bonne partie élevés dans le pays d'installation (Stodolska et Yi 2003, 57), Idriss passe de l'enfance à l'adolescence et fait son entrée à l'école secondaire à Montréal. Ses influences musicales sont désormais celles transmises dans ses réseaux amicaux :

J'ai fréquenté une école secondaire publique qui est Henri-Bourassa, Montréal-Nord. Et là, ç'a été des styles musicaux très différents. Ç'a été beaucoup de rap. […] À l'époque, il y avait aussi… il y avait comme trois groupes. Il y avait mes amis d'origine algérienne qui venaient d'arriver, qui écoutaient beaucoup de rap français. Il y avait mes amis haïtiens qui écoutaient beaucoup de rap américain. Puis il y avait mes amis latino qui écoutaient du reggaeton.

Le rap français semble alors unir une génération de jeunes hommes, nés à peu près dans les mêmes années au Maghreb et que l'expérience familiale de mobilité géographique, mais aussi souvent de mobilité statutaire, rapproche. Cela dit, les parents d'Idriss décident de retourner en Algérie alors qu'il n'a pas encore l'âge de vivre seul. Forcé de les suivre au pays d'origine, il y effectue l'équivalent de ses études collégiales et réalise alors que les gens de son âge écoutent aussi du rap français. Le chaâbi algérois* qui a bercé son enfance est en outre toujours présent, mais il n'a pas la même symbolique chez ses contemporain.es :

Il y a tout le temps quelques moqueries liées au fait que t'as de vieilles références. C'est… des décalages générationnels, liés au fait que moi, mes références, elles étaient restées celles de mes grands-parents, sur le chaâbi. Entretemps, il y a des choses qui ont été produites en Algérie, les jeunes ont commencé à écouter d'autres choses. Puis quand j'arrive et que j'écoute de la musique algérienne, c'est vraiment… ça fait un peu vieillot quoi. Donc il y a des décalages liés au fait que j'étais venu ici.

Choc des « âges » ou des générations, le décalage ne tient pas seulement au fait qu'il est resté accroché à la musique de ses grands-parents ; Idriss rapporte aussi que ses références proprement québécoises ne sont alors ni connues, ni vraiment comprises en Algérie. Réalisant que ses repères sont surtout au Québec désormais, il décide d'y rentrer seul pour l'université. Ce moment de sa vie est synonyme d'ouverture à pleins de musiques (jazz, classique, brésilienne, raï*, gnawa*), alors qu'il sort dans différents bars et organise toutes sortes de soirées avec ses colocataires. Parallèlement, Idriss parle aussi d'un retour à ses premières amours, le chaâbi en l'occurrence. Il devient d'ailleurs l'intermédiaire par lequel son petit frère, revenu au Québec à son tour, se familiarise à cette musique. Cette transmission témoigne bien de l'impact de l'âge de l'émigration, son cadet n'ayant pas bénéficié de la même socialisation musicale auprès des grands-parents à Alger.

C'est tout ce parcours, raconté du haut de ses vingt-neuf ans à l'été 2018, qui a finalement défilé sur l'écran de son téléphone lorsqu'Idriss a dévoilé sa *playlist*, en fin d'entretien. Du chaâbi algérois* au rock britannique et à la chanson française, en passant par le rap d'IAM, le jazz, le raï ou encore quelques succès populaires des années où il allait davantage dans des clubs, sa liste d'écoutes était ni plus ni moins un condensé de sa vie :

C'est enchaîné en fait ; des fois, j'ai juste envie… Ça fait longtemps que je n'ai pas écouté quelque chose, je l'ai entendu dans un taxi ou peu importe. Puis là, ça me rappelle pleins de trucs, puis je télécharge toutes les musiques qui allaient dans le même genre par exemple. Ça se sédimente. Tu sais, c'est des strates qui restent. Que je n'efface pas.

Des sédiments, des strates ; autant d'images qui évoquent bien comment la musique arrive à incarner et à faire coexister tous ces âges de la vie d'Idriss.

Autant la musique est-elle un outil pour se situer dans le monde (revoir section 6.1.2 de cette thèse), autant permet-elle de se situer dans le temps, personnel comme social. La question du temps n'est par ailleurs jamais bien loin de celle de l'espace, ce que des vies en migration exemplifient par les multiples interrelations spatio-temporelles qu'elles recouvrent, tout comme par celles qui se créent dans leur sillage. En fait, ces vies sont elles-mêmes des espaces-temps complexes ; le temps y est rythmé par les différents espaces parcourus et habités (Valeri 1996,117), tandis que chaque espace délimite un temps, une étape de vie.

8.3 De multiples « espaces-temps »

Toutes sortes d'interactions d'espaces et de temps surgissent dans les vies et expériences de socialisation des participantes et participants à cette enquête, dont les parcours sont faits de multiples circulations qui ont leurs temps propres, et qui mènent vers divers espaces porteurs de leur(s) régime(s) de temporalité. Ces mobilités géographiques entraînent de surcroît des mobilités sur le plan social, les individus étant amenés à naviguer entre des cercles sociaux multisitués au sein desquels ils conjuguent des positions et statuts variables. De ces configurations d'échelles spatiale, temporelle et relationnelle naissent des appartenances multidimensionnelles, qui trouvent notamment écho dans la musique.

8.3.1 Les enjeux socio-spatio-temporels des socialisations musicales

Les vies de personnes migrantes sont pluri-contextualisées ; elles s'inscrivent dans différents cadres nationaux, que ce soit de manière séquentielle ou quasi simultanée grâce à de constants allers-retours, voire grâce à une connectivité transnationale très soutenue. Dès lors, bien que les sociétés modernes, ou États-nations, soient conçues telles des entités (dé)limitées (Anderson 1996 [1983], 20) – spatialement par leurs frontières géographiques, temporellement par leurs histoires nationales, mais aussi culturellement à travers des symboles comme des pièces musicales (Bohlman 2002, 88-110) –, elles entretiennent de multiples liens et connexions entre elles, voire des interdépendances qui invitent à relativiser l'étanchéité de leurs systèmes et ordres

respectifs[188]. Ces interrelations s'appuient sur des flux et échanges de toutes sortes, qu'ils soient humains, médiatiques, technologiques, financiers, idéels, etc. (Appadurai 1990).

Il en va notamment des pays du Maghreb, qui sont des espaces stratifiés par de multiples influences à travers le temps, comme les vagues migratoires qui ont marqué leur paysage culturel aux sens artistique, linguistique, culinaire, architectural, etc. (Vermeren 2010, 42). Ces influences diverses et variées ont été invoquées par des répondantes et répondants pour justifier certains de leurs penchants musicaux :

> *Moi, je viens du Sud. Et le Sud, il a été colonisé par l'Espagne. Et juste en face de nous, y'a les îles Canaries. Moi, mon père, il est commerçant, donc il a été… à Las Palmas. Aux îles Canaries, les îles Canaries – Islas Canarias. Lui, il parle espagnol. Mon père, vraiment, il a pas fait d'études ni rien. Mais à force de commercer avec les gens et tout ça, il parle espagnol. Je trouve que c'est beau tu vois. Et en plus, en plus comme je t'ai dit aussi… tu sais qu'en Andalousie, y'avait les Arabes… depuis sept siècles et tout ça. Donc ce rapprochement, c'est-à-dire les Arabes qui étaient en Espagne, l'héritage qu'ils ont laissé là-bas et tout. Donc tout cela, ça fait de moi quelqu'un qui est fan de culture hispanique.* (Elyes, Maroc)

> *Je fais de la zumba. Moi, la musique latino, je me sens très proche de cette musique et des personnes latino. Je me sens très proche d'eux, j'ai beaucoup d'amis, on a beaucoup de points communs. Parce qu'Oran aussi elle a une grosse histoire avec l'Espagne, mon grand-père parlait couramment espagnol. Donc ça fait partie de moi cette culture.* (Nedjma, Algérie)

Différents « âges de l'histoire », caractérisés par des circulations humaines et contacts culturels, s'imbriquent dans ces témoignages. Des influences de l'Espagne – de la présence arabe en Andalousie jusqu'aux occupation et colonisation espagnoles plus récentes en Afrique du Nord – remontent le cours des générations jusqu'à venir teinter les histoires plus immédiates des familles de ces personnes. En bref, des sources a priori distantes dans le temps n'en sont pas moins conçues comme partie intégrante des dispositions culturelles qu'ont acquises ces individus au sein de leur famille.

Les influences et présences européennes au Maghreb ne relèvent par ailleurs pas que d'un temps historique et mémoriel ; elles perdurent à ce jour, à divers degrés selon les contextes et régions. Le caractère encore récent de la domination française sur ce territoire[189] transparaît dans plusieurs domaines, notamment celui de l'éducation avec le système français qu'ont fréquenté des personnes originaires des trois pays. Pour celles-ci, l'environnement scolaire et, par extension, l'environnement amical était ainsi en partie européen : « J'ai été dans une école

[188] « Les sociétés modernes (États-nations) ont – du moins par certains aspects – des limites clairement définies. Mais toutes les sociétés de ce type sont également interdépendantes par un jeu de liens et de connexions court-circuitant le système socio-politique de chaque État et l'ordre culturel de chaque 'nation'. » (Giddens 1994 [1990], 23).
[189] L'Algérie a été une colonie française de 1830 à 1962, tandis que le Maroc et la Tunisie ont été des protectorats, respectivement de 1912 à 1956 et de 1881 à 1956.

française. […] En cours, y'avait autant de Marocains que de Français. » (Lamya, Maroc). L'école est une étape du cycle de vie qui permet une diversification des cercles sociaux, une ouverture vers « le monde extérieur » pour reprendre les mots d'un autre répondant marocain (Othmane, Maroc). La socialisation musicale qui était jusque-là souvent le propre de la famille laisse alors place aux pairs, des relations qui ouvrent, chacune à leur façon, sur un nouveau pan du monde (Bidart 2012, 8)[190]. Par son environnement social de jeunesse en bonne partie français, la répondante citée plus haut, originaire de Mohammédia tout près de Casablanca, a précisément expliqué avoir vu ses écoutes musicales entre ami.es prendre une tangente plus « occidentale ».

Or, un entourage social d'origine européenne n'est pas pour autant synonyme d'influences musicales de ce continent. Une autre répondante, qui vivait pour sa part en banlieue de Tunis où elle a aussi fréquenté l'école française, parlait des enfants d'expatrié.es qu'elle y côtoyait et par l'entremise de qui circulaient des musiques… américaines :

> *Moi qui étais du [milieu du] punk, je me sentais très seule. Y'avait quand même peu de monde, c'était plus les Français qui amenaient ça, genre NOFX, Bad Religion, Blink 182. Ce genre d'affaires, c'était plus des Français qui écoutaient ça. […] Parce que j'étais, au secondaire, j'étais à l'école française. (Dhikra, Tunisie)*

Vivant dans un pays où les cultures musicales telles que le metal et le punk accusaient un retard de plusieurs années sur l'Europe et l'Amérique du Nord selon un autre répondant tunisien, cette femme arrivait pourtant à se tenir relativement en phase avec des tendances récentes des États-Unis, et ce, par l'entremise de personnes venues de France. Dans ce cercle social de l'école secondaire localisé en Tunisie se rencontraient ainsi des influences spatialement éloignées de cet ancrage maghrébin, dessinant les contours d'un phénomène générationnel transnational. En cela, chaque cercle social constitue une sorte de microcosme fait d'espaces-temps qui lui sont propres, un carrefour socio-spatio-temporel à part entière.

C'est dans de tels espaces relationnels que se déploient les interactions qui construisent des manières d'être et d'agir, des repères, comportements et attitudes ; en somme, les cercles sociaux apparaissent bien plus déterminants sur la socialisation musicale d'un individu que le seul cadre national où ce dernier vit. Dans cette veine, un homme d'origine tunisienne, arrivé au Québec depuis quatorze ans, affirmait :

> *Je me plais bien ici, surtout avec les gens de musique et tout. Je commençais à avoir mon cercle d'amis, on fait ce qu'on veut. On n'est pas très loin de l'ambiance que j'aurais eue là-bas [en Tunisie],*

[190] « Avec chaque relation s'ouvre aussi un "petit monde", un morceau de société auquel elle donne accès. Chaque nouvel ami introduit dans des contextes, des cercles sociaux, des savoirs nouveaux, présente aussi d'autres partenaires, d'autres connaissances » (Bidart 2012, 8).

à faire de la musique. D'ailleurs, c'est quelque chose qui me retient par rapport à Montréal. (Selim, Tunisie)

Son cercle amical montréalais constitue un espace à dominance arabo-maghrébine, par les individus qui le fréquentent comme par les musiques qui y circulent. La plupart des personnes qu'il y côtoie sont effectivement originaires de Tunisie et d'Algérie, sans compter des musiciens du Maroc, d'Irak, de Syrie, voire d'Égypte qui se joignent parfois à leurs réunions musicales où dominent des répertoires comme la musique classique orientale* des siècles passés. Ainsi, l'espace sociomusical que crée ce groupe apparaît jusqu'à un certain point d'un autre espace-temps par rapport à son ancrage géographique et temporel, soit Montréal au XXIe siècle.

Ces exemples circonscrits à un cercle social en particulier ne doivent par ailleurs pas faire oublier que chaque individu navigue en réalité entre une multitude de cercles sociaux au cours de sa vie. Pour les personnes migrantes, ces divers espaces sociaux sont de plus multisitués, donnant lieu à une socialisation musicale aux ramifications et ancrages spatio-temporels d'autant plus complexes. À titre d'exemple, un répondant algérien ayant immigré au Québec à douze ans disait avoir grandi avec la télé et les référents culturels français à la maison, ce qui a concouru à un fort sentiment de familiarité lorsqu'il s'est retrouvé en France pour la première fois au moment de ses études universitaires : « j'avais l'impression d'avoir toujours vécu là-bas » (Achraf, Algérie). Or, ce féru de rap français et américain, musiques qu'il écoutait à l'adolescence avec d'autres jeunes algériens à Montréal[191], racontait aussi que ses années en France n'avaient pas du tout été marquées par le rap français, « parce que dans [s]on cercle direct, les gens n'écoutaient pas du rap français forcément. ». À l'inverse, alors qu'il avait eu peu de contacts significatifs avec la musique moyen-orientale jusqu'alors, hormis par sa mère qui en écoutait à la maison, la France fut le lieu privilégié de cette socialisation :

La musique orientale, j'ai connu ça en traînant avec des réfugiés syriens quand j'étais en France. Donc eux, ils sont un peu sentimental par rapport à leur pays, ils organisaient des soirées et tout, ils faisaient de la bouffe traditionnelle, ils mettaient cette musique-là. (Achraf, Algérie).

Du rap français plus écouté au Québec qu'en France, de la musique orientale qui s'impose en France plutôt qu'au Maghreb où elle est pourtant très présente ; le parcours de cet homme illustre bien les interrelations complexes des dimensions socio-spatio-temporelles, mais aussi la préséance des cercles de sociabilité sur le seul contexte national où vit une personne lorsqu'il est

[191] « J'aurais pas pu écouter un autre style de musique quand je revois ma trajectoire. J'étais, avec qui je traînais, j'aurais pas pu écouter du techno, du grunge… Ça veut pas dire que les gens écoutaient pas ça. Y'avait des gens qui écoutaient ça, des gens qui adoraient Nirvana. Tu vois, on connaissait ces musiques-là, mais on était vraiment… la musique qui nous parlait, c'était le hip hop.» (Achraf, Algérie)

question de construction des habitudes musicales. Tel que le verbalisait une autre répondante originaire de l'Algérie, « à chaque période [de ma vie], il y a des influences avec les personnes que je rencontre, qui ont déjà un bagage musical qui m'influence, et après je les influence aussi. » (Nedjma, Algérie). L'entourage relationnel demeure ainsi fondamental dans la compréhension des socialisations musicales, qui s'articulent de manière tant synchronique que diachronique au cours d'une vie (Darmon 2006, 8-9).

Enfin, une autre conséquence importante de la mobilité géographique est souvent la mobilité statutaire. Il en va alors de la position des nouveaux cercles sociaux d'une personne sur l'échiquier de la société d'installation, par rapport à sa réalité au pays d'origine, tout comme de la place de cette même personne au sein de ces cercles.

8.3.2 Les effets des mobilités

Si les différentes expériences socialisatrices d'un individu (en famille, à l'école, entre pairs, au travail, etc.) sont fondamentales dans l'acquisition de dispositions culturelles, les contextes qui permettent leur déploiement sont tout aussi décisifs dans leur actualisation (Lahire 2002). Or, la migration peut interférer dans cette articulation entre dispositions d'une part, contextes d'activation ou d'inhibition d'autre part, car avec la mobilité géographique vient une quasi inévitable mobilité statutaire. La notion de mobilité statutaire – qu'elle s'applique au plan social, scolaire, professionnel, etc. – est certes abordée dans la sociologie dispositionnaliste et contextualiste, étant alors identifiée comme l'un des facteurs d'explication de l'hétérogénéité du degré de légitimité des pratiques et préférences culturelles chez une même personne (Lahire 2004). Toutefois, l'hétérogénéité des légitimités est alors mesurée à l'aune d'échelles et de systèmes occidentaux-centrés. La mobilité statutaire induite par la migration chez des personnes telles que les participantes et participants à cette enquête fait quant à elle interagir des espaces géoculturels plus variés ; les expériences socialisatrices et les contextes d'actualisation des dispositions sont multiples et multisitués, répondant à des dynamiques de hiérarchisation et de légitimité culturelle qui peuvent différer selon le cadre national (Lamont 1995), tout en étant de surcroît mouvantes à travers le temps (Bellavance 2008, 214). Plus encore, la mobilité géographique n'entraîne pas les mêmes effets ni perceptions de mobilité statutaire selon le point de vue. Du côté immigrant, un individu est plus susceptible de connaître une mobilité descendante, par exemple avec la non-reconnaissance de ses diplômes et la déqualification professionnelle. Du côté émigrant par contre, le mouvement peut être plutôt perçu comme

ascendant, le fait de quitter son pays d'origine pour s'installer ailleurs symbolisant une forme de modernité, du moins dans les pays du Sud où cette migration vise souvent des bénéfices tels qu'une plus grande sécurité, une liberté sociale et de mœurs, l'amélioration de l'éducation, de la santé, de l'accès à l'information, etc. (Wihtol de Wenden 2017, 38). Bref, les personnes migrantes doivent gérer des changements de statuts parfois simultanément opposés, mais aussi apprendre à user de systèmes de pensée et de cadres de référence aux logiques différentes et qui sont socialement redéfinis en continu. La migration est ainsi un processus soutenu et exigeant de par l'hétérogénéité des socialisations qu'elle implique et qui s'accompagnent d'une pluralité de contextes et de positions sociales à partir desquels les dispositions acquises sont appelées à se manifester.

L'ampleur de ces phénomènes dépend toutefois de plusieurs paramètres, dont l'âge tout comme le moment du cycle de vie où survient la migration d'une personne. Pour des répondantes et répondants ayant émigré avant d'avoir complété leurs études, les difficultés liées à la non-reconnaissance des acquis et des compétences ont nécessairement été moindres, même si ces personnes n'ont pas été épargnées de chocs liés aux disparités des systèmes scolaires[192] ou encore d'exigences de mise à niveau[193]. Par contre, ces mêmes individus ont pu être des témoins directs de mobilités statutaires vécues par leurs parents, qui ont tantôt dû occuper des postes en deçà de leurs qualifications, tantôt dû retourner à l'école ou opérer une réorientation de carrière. C'est notamment le cas du plus jeune émigrant de toutes les personnes rencontrées : Aziz, un homme originaire d'Algérie qui est arrivé au Québec à tout juste neuf ans. Fils d'un père médecin d'origine kabyle, qui a dû refaire ses études bien qu'il tenait son propre cabinet au pays d'origine, et d'une mère vétérinaire d'origine arabe, qui s'est pour sa part réorientée vers l'enseignement à la maternelle, ce répondant a justifié l'émigration de sa famille par un désir d'offrir un meilleur avenir aux enfants, ainsi qu'une recherche de plus grande liberté vis-à-vis de la pression sociale omniprésente en Algérie. Un lien a été maintenu avec ce pays cela dit, notamment par des retours d'une durée d'un à deux mois en famille, et ce, tous les trois ans en moyenne. À ces occasions, Aziz, une personne qui étudie et œuvre désormais dans le domaine des arts, a pu constater que sa socialisation au « vieux rock » (R.E.M., Led Zeppelin, etc.), qu'il avait vécue avec une amie québécoise à l'adolescence, entrait en résonance avec les références des ami.es « hippies » de

[192] « [Les autres étudiantes et étudiants dans la classe] trouvaient ça bizarre, parce que quand je voulais répondre à la prof, je me levais debout. […] Parce qu'en Algérie, on se lève pour répondre au prof. » (Aziz, Algérie)

[193] « On n'avait pas réussi à finir notre année scolaire, donc on n'a pas pu avoir l'équivalence de notre année scolaire quand on est arrivées ici. C'était un grand, grand chamboulement […] Déjà, j'avais étudié en arabe. Puis ma mère refusait à 100% que je fasse des classes de francisation. C'était hors de question qu'on fasse une classe d'intégration. Elle a réussi à lutter, puis finalement, ce qu'on a réussi à obtenir comme terrain d'entente, ç'a été qu'on recommençait un an. » (Fatiha, Algérie)

jeunesse de ses parents resté.es en Algérie. À l'inverse, il ressentait une forme de déconnexion musicale face à la plupart des autres personnes dans son pays d'origine[194]. Cette connivence transnationale et transgénérationnelle met en parallèle un contexte algérien où ses parents, qui avaient atteint un rang social enviable des mots d'Aziz, avaient un style de vie plutôt progressiste (en habitant par exemple ensemble sans être marié.es), avec un contexte québécois où leur garçon fréquentait une école secondaire publique et traversait une période de déclassement statutaire certain pour sa famille. Or, malgré les écarts géographique, temporel et social qui séparent ces deux univers, de mêmes références culturelles les animent, invitant à réfléchir aux variations de distribution sociale des dispositions musicales selon les contextes socio-spatio-temporels.

Quant au cheminement de ses parents au cours des quelque seize, dix-sept années écoulées depuis leur arrivée au Québec, Aziz témoignait :

> *Mon père était vraiment très, très à l'aise dans les habitus algériens. Puis maintenant, il a pas réussi à se réadapter tout à fait. T'sais, y'est vraiment capable de se débrouiller, mais il a moins l'impression d'être lui-même dans un souper de bobo québécois que... ma mère qui est capable d'être complètement libre, puis de briller un peu plus là-dedans. Fait que je pense qu'il y a un petit côté déprimant quand même pour mon père. Qui a tout le temps la télé allumée sur des chaînes algériennes même ici, puis… ses amis, c'est tous des Algériens qu'il invite à la maison et tout. Alors que ma mère, c'est vraiment, c'est vraiment ancré un peu plus dans la culture québécoise, même si elle est encore très, très Algérienne. Mais elle a plus cette branche québécoise de sa personnalité, elle pousse vraiment, sans nécessairement faire de l'ombre au reste. C'est une branche de plus. Ouais, elle se retrouve là-dedans.* (Aziz, Algérie)

Par-delà la similarité de leur position sociale avant d'émigrer et la mobilité statutaire descendante expérimentée conjointement, cet homme et cette femme proviennent de milieux socioculturels initialement différents, ce qui peut en partie expliquer ces contrastes qu'a observés leur fils. En effet, tandis que la mère d'Aziz est née à Alger dans une famille branchée sur la culture française – son propre père ayant été à Paris où il a fait de la radio –, le père d'Aziz est issu d'une famille beaucoup plus ancrée dans la culture kabyle, à Bejaïa. Ainsi, le contexte québécois est peut-être plus à même d'activer des dispositions que sa mère a acquises au cours de ses précédentes socialisations, contrairement à son père qui continue par conséquent d'entretenir ses pratiques et

[194] « J'ai commencé à emmener ma guitare en Algérie. Fait que ça me permettait de... de vivre la musique là-bas. Mais y'avait quand même une déconnexion. T'sais, ils comprenaient pas nécessairement ce que je jouais. C'était pas les mêmes, c'était plus les mêmes références culturelles, c'était plus... quoique. Eh bien, ça dépend avec qui je suis. Par exemple, quand on a retrouvé les vieux amis de mes parents, de quand eux étaient jeunes, sur la plage autour d'un feu, là c'était vraiment parfait. C'était... la musique, quand ils écoutaient, c'était un peu les quelques hippies qu'il y avait en Algérie, mes parents en faisaient partie. Ça fait que tout ce que [mon amie québécoise] m'avait appris, c'était en plein dans le mile. » (Aziz, Algérie)

habitudes plus proprement algériennes (telle l'écoute du raï* et du chaâbi*), dans un cercle social en outre propice à leur expression.

Du côté des répondantes et répondants arrivés au Québec à l'âge adulte, la plupart sont plus directement concernés par des situations de mobilité statutaire. Parmi les personnes qui ont connu de tels défis se trouve une répondante qui était architecte en Algérie, rencontrée alors qu'elle était âgée de trente-huit ans et effectuait un diplôme de deuxième cycle en études urbaines à Montréal, sept ans après son arrivée avec son mari et leur premier enfant. Ne cachant pas que son couple était en très bonne position professionnelle et financière en Algérie et qu'au moment d'immigrer, il a ni plus ni moins dû « recommencer à zéro » (Nedjma, Algérie), cette femme n'en conserve pas moins plusieurs souvenirs positifs de ses premiers emplois au Québec, notamment comme responsable technique dans une entreprise avant son retour aux études. En fait, c'est par cette activité professionnelle qu'elle considère s'être « intégrée culturellement [et] socialement ». Elle relate à ce compte les fêtes de Noël où des employé.es, aux horizons culturels particulièrement variés, mangeaient ensemble et festoyaient en dansant des set carrés, parle d'un collègue irlandais qui lui a fait découvrir la fête de la Saint-Patrick, ou encore de son collègue contremaître électricien, un homme aux multiples tatouages possédant une Harley Davidson et grâce à qui elle en a appris sur la culture des motards :

> *Les premiers temps, je connaissais pas cet environnement. On a commencé à discuter : la culture des motards, c'est vraiment tout un état d'esprit. Après, on est devenus de bons amis. On s'est rencontrés une fois à Montréal comme par hasard : il était avec sa conjointe, moi j'étais avec mon garçon. Ah, vraiment on était super contents, on s'est embrassés et tout, on nous regardait ! [rires] Oui, ça peut arriver. Lui m'a fait découvrir ; ils ont quand même leur style musical, ils vont avec leur moto pour assister à des concerts aux États-Unis. Vraiment, c'est toute une culture. Vraiment, j'étais contente d'être initiée à ça. […] Il travaillait avec moi, il y avait l'usine de fabrication. Parce que les gars mettaient de la musique, donc c'était bien, on discutait de ça. […] C'était des gars qui n'étaient pas très instruits, qui écoutaient pleins de styles de musiques, et on parlait de ça, on parlait de musique, j'allais prendre mon lunch avec eux.* (Nedjma, Algérie)

Alors que les décalages sont a priori nombreux entre ces deux individus – décalages culturel, social, de niveau d'éducation –, c'est précisément dans ces intervalles que cette femme considère avoir fait des apprentissages. D'emblée omnivore dans ses écoutes musicales – du rock à la musique classique occidentale[195], de la variété française à la musique andalouse*, en passant par la chanson kabyle*, le jazz, le raï*, voire la musique coréenne –, sa mobilité géographique doublée d'une mobilité statutaire a été l'occasion d'un accès à de nouveaux cercles sociaux et,

[195] Cette femme a pris part à une sortie musicale accompagnée, pour laquelle elle a proposé d'aller à un concert de l'Orchestre symphonique de l'Université McGill. Le programme de la soirée était alors la Suite Pulcinella d'Igor Stravinsky et la Symphonique no. 41 « Jupiter » de Mozart.

jusqu'à un certain point, à leurs codes culturels respectifs. Ainsi a-t-elle développé des repères et outils grâce auxquels elle peut désormais naviguer entre une quantité accrue de contextes sociétaux comme d'univers sociaux, faits de leurs propres systèmes symboliques de normes, de valeurs et de comportements.

Pour terminer, les effets des mobilités semblent pouvoir être tantôt exacerbés, tantôt atténués par les technologies de l'information et de la communication, qui facilitent un contact mais aussi une mise en regard constants des contextes d'émigration et d'immigration. Un répondant originaire de Tunisie, où il a vécu environ vingt-cinq années pendant lesquelles il s'est beaucoup impliqué dans des scènes musicales alors plus en marge comme le metal, le punk ou encore le hip hop, dressait des constats plutôt démoralisants après son départ :

> *Je suivais ce qui se passait en Tunisie. […] Moi, je quitte la Tunisie, et tout ça devient professionnel. Tout ça devient professionnel ! C'est-à-dire… tous les rappeurs vivent du rap en Tunisie. Pas tous, mais une bonne majorité. Toutes les vidéos de musique ou de rock en Tunisie, maintenant, ils sont payés par YouTube. […] T'sais, quand on parle de vidéos tunisiens, d'artistes tunisiens de mon âge, qui font [des] millions de vues, et qui sont bookés dans le monde. […] Et que toi, tu venais à peine de quitter. Et que toi, t'[aurais pu être] là. Et tu te retrouves à chercher une job au McDo.* (Sabri, Tunisie)

Ayant traversé bien des années où ces musiques étaient en quête de reconnaissance et de légitimité dans son pays, les contrecoups de sa mobilité descendante liée à son immigration, qui fut un choix de couple, se font d'autant plus durs qu'ils s'accompagnent du spectacle, à distance, d'une mobilité ascendante du milieu dans lequel il baignait jusqu'à son émigration. En cela, les technologies qui permettent une connectivité transnationale sont autant d'outils pour garder contact avec des contextes plus favorables à certaines dispositions – tels les groupes Facebook autour de la musique arabo-andalouse* grâce auxquels les mélomanes en migration échangent avec d'autres individus partageant les mêmes codes et échelles de légitimité[196] –, que de rappels en continu des décalages et changements statutaires vécus dans la migration. Les mobilités inversées tout comme la concomitance de positions sociales différentes, voire divergentes chez

[196] « Je suis resté connecté, même si je suis loin […] Avant je retournais souvent. Maintenant, ça fait presque dix mois que je suis pas retourné au Maroc. Mais avant, je retourn[ais] deux fois par année. Deux fois par année, je les rencontre et tout, tu comprends ce que je veux dire ? Mais les concerts, certainement… c'était difficile de… si, par exemple, je veux voir un concert ou une fête, je serais chanceux. Mais ça n'empêche que j'ai toute l'information. Les vidéos et tout. […] Même les remarques que j'ai faites, les commentaires, même [si] c'est des gens que je connais pas […] Ils vont savoir que je suis connaisseur. Lorsque tu vas faire un commentaire, tu vas parler d'un san'a précis […], ils sont pas cons. Y'a pas beaucoup de monde qui… tu comprends ? […] Parce que si tu as l'oreille, tu connais, c'est pas comme quelqu'un qui n'a pas l'oreille ou qui connaît pas. Alors ils apprécient. » (Omar, Maroc)

une même personne, deviennent alors plus évidentes, pouvant certainement aviver une certaine amertume.

En définitive, un parcours de vie migratoire doit être appréhendé à travers l'ensemble de ses « lieux de socialisation » (Voisin 2013, 122), entendus en termes d'ancrages géographiques comme de cadres sociaux, qu'ils soient familiaux, scolaires, amicaux, conjugaux, professionnels, etc. Du pays d'origine où les expériences socialisatrices sont d'emblée nombreuses et diverses, jusqu'au(x) pays d'immigration où se multiplient et se croisent des cercles sociaux de toutes sortes, une individualisation grandissante des profils s'accomplit par la combinaison de dispositions et de contextes, sociaux comme sociétaux. Si la mobilité physique donne lieu à des expériences multisituées dans l'espace géoculturel, la mobilité statutaire provoque quant à elle des expériences multisituées dans l'espace social. Des mouvements antagonistes peuvent créer des tensions entre différents espaces-temps d'une vie, mais sont aussi l'occasion d'une diversification accrue des socialisations. Ainsi, plus un parcours implique de mobilités, plus il risque de comporter de contacts et de frottements d'altérités. Ce sont autant de circonstances qui forgent un individu dans ses attitudes, ses comportements, ses valeurs et ses normes, mais aussi ses sentiments d'appartenance (Rocher 2012, 230).

8.3.3 Les échelles d'appartenance

Dans une vie en migration, différentes musiques renvoient à différents lieux, expériences, souvenirs :

> *J'ai vécu au Maroc pendant trois ans. […] À Rabat. Donc j'aime beaucoup aussi la musique andalouse*, justement parce que forcément, quand tu vis au Maroc, tu entends cette musique.* (Malika, Tunisie)

> *La musique tunisienne, j'ai découvert tout ça en Tunisie. […] Tous les artistes. Les piliers de la musique tunisienne : Heidi Jouini… tous, tous, tous. Zied Gharsa, des trucs comme ça. J'ai appris, mon oreille [s'est] développée. Donc j'ai appris quelque chose d'autre, que j'étais pas habitué. Ici, maintenant à Montréal, je chante tunisien ; ça, c'est un petit plus tu vois.* (Yacine, Algérie)

Qu'il s'agisse de la musique andalouse marocaine* pour l'une (née en Tunisie) ou de celle de « piliers » tunisiens pour l'autre (né en Algérie), ces répertoires ramènent à des espaces et à des temps de leurs parcours migratoires respectifs. Ce sont des écoutes musicales liées à des contextes précis et à des moments vécus, qui sont dès lors chargées de significations et d'émotions. En ce sens, le même répondant algérien a eu une réaction vive et spontanée pendant la performance d'une chorale de malouf tunisien* à Montréal, montrant à l'amie qui l'accompagnait

le poil qui s'est hérissé sur son avant-bras en expliquant combien cette musique lui rappelait les années de sa vie passées dans ce pays. La musique crée ainsi un rapport à la fois cognitif, affectif et sensoriel (Rishbeth 2014) aux contextes auxquels elle se rattache, devenant porteuse de toutes sortes d'associations qui peuvent ressurgir même lorsque son écoute est relocalisée.

Au fil des étapes d'une vie et des espaces habités s'opère dès lors un cumul de référents musicaux, mais aussi d'attachements :

> *En arrivant en France et en côtoyant des Français, des gens sur place, j'ai commencé à apprécier un autre genre de musique. C'est Brassens, c'est Brel, c'est Gainsbourg, c'est Lavilliers, c'est… je sais pas moi, tous les grands de la chanson française, et les grandes aussi. Je les ai vraiment découverts et commencé à les aimer, à les apprécier en France. […] Après, je suis retourné au Maroc pour 6 ans. Eh puis là aussi, bon, là j'ai ramené avec moi mes amours musicaux, puis j'ai commencé, j'ai continué à écouter ce que j'écoutais en France. Bien sûr, la musique arabe et marocaine était toujours là, mais… la présence de la musique française francophone a été plus présente à ce moment-là.* (Mehdi, Maroc)

À l'instar d'autres personnes qui ont migré plusieurs fois, cet homme a vu ses « amours musicaux » s'accumuler, de pays en pays et de rencontre en rencontre. La symbolique des répertoires est distincte selon les moments de vie auxquels ils sont respectivement associés, mais chacun recouvre tout de même une charge et une importance données. Par ailleurs, il faut parfois du recul, de la distance tant spatiale que temporelle pour mesurer la force du lien vis-à-vis d'une musique :

> *J'aime beaucoup maintenant toutes les musiques algériennes, il y en a tellement. C'est fou, c'est incroyable. Les racines andalouses, plus orientales – Moyen-Orient. Il y a les racines africaines ; les rythmes africains, moi, ça me fait quelque chose. Là, je me rends compte : oui, l'Afrique ça fait aussi partie de moi. Même si avant, bizarrement… c'est quand j'ai immigré aussi que ça s'est renforcé.* (Nedjma, Algérie)

S'il n'est pas rare qu'il s'opère une transformation des usages et des significations d'une musique pour un individu au fil des étapes de sa vie, le phénomène apparaît particulièrement marqué chez des personnes qui migrent, pour qui ces étapes se déroulent dans des contextes différents sur les plans géographique, social, culturel, politique, etc. (Landau 2012). La mobilité tant géographique que sociale, statutaire qu'elles expérimentent entraîne un changement de point de vue, aux sens propre et figuré ; « un autre regard » comme le verbalisait une femme pour sa part originaire de Tunisie, qui constatait une métamorphose graduelle de sa propre relation avec la musique tunisienne (Dhikra, Tunisie). Quant à la répondante d'Algérie précédemment citée, l'amour croissant dont elle témoigne envers les musiques algériennes prend appui sur leurs « racines », des éléments profondément ancrés dans le contexte où cette femme est née, mais aussi profondément ancrés en elle-même constate-t-elle. Bref, c'est un sentiment d'appartenance

qui se révèle envers ces musiques comme envers ce qu'elles incarnent plus largement. Un sentiment qui n'est pas pour autant antinomique avec une appartenance ressentie vis-à-vis du Québec et du Canada, cette même personne ayant affirmé :

> *C'est sûr qu[e mes enfants] savent d'où ils viennent, ça c'est important, il faut savoir d'où on vient. Mais on leur dit toujours : « C'est votre pays ça aussi, le Canada, le Québec. C'est là où vous êtes et… c'est votre pays aussi. » […] Même nous, c'est ce qu'on ressent ici. On est citoyens canadiens depuis 3 ans. Donc c'est toute une émotion. Ah oui ! Ça, ça me rappelle une musique aussi. La première chanson que j'ai écoutée, c'était notre première fête nationale du Québec. […] Je ne sais pas ce qui s'est passé, mais la même émotion, je l'ai ressentie quand j'ai prêté serment pour la citoyenneté.* (Nedjma, Algérie)

Là encore, la musique agit comme révélateur d'une relation avec un espace vécu, qui est cette fois le pays d'immigration. Loin d'être mutuellement exclusifs, les sentiments d'appartenance de cette femme envers ses pays de naissance et d'installation sont plutôt exprimés et ressentis conjointement. En ce sens, des chercheuses ont déjà noté que des individus migrants enclins à s'identifier à leurs origines tendent à adhérer plus facilement à celles d'un milieu d'accueil, contrairement aux personnes qui se revendiquent par exemple « citoyennes du monde » et ne développent dès lors pas aisément de sentiment d'appartenance envers quelque milieu, groupe ou culture spécifique que ce soit (Gallant et Friche 2010). Une vision dichotomique qui oppose les dites culture d'origine et culture(s) d'accueil ne rend ainsi pas justice à l'expérience migratoire de bien des individus, pour qui ces espaces-temps de leur vie interagissent et constituent plutôt « plusieurs chez moi » (Quentin, Maroc) tel que l'exprimait un autre répondant.

Osmane, de l'amour du Maroc à celui du Québec

Né à Essaouira et ayant grandi au son des musiques égyptienne et marocaine, Osmane était adolescent lorsque ses parents ont décidé d'émigrer du Maroc pour lui offrir, ainsi qu'à ses sœurs, un « meilleur style de vie ». En arrivant au Québec, il écoute en boucle une petite cassette de musique marocaine qu'il apprend par cœur. Puis, à sa rentrée dans une école secondaire de la Rive-Sud de Montréal, Osmane se retrouve face à une enseignante de musique qui lui demande de quoi il sait jouer : « Écoutez madame, dans mon pays, on avait un petit tambour… ». C'est ainsi qu'on l'attitre à la batterie, suite à quoi il s'essaye à diverses percussions du monde.

Ses ami.es alors en bonne partie d'origine québécoise lui font connaître des groupes comme les Cowboys Fringants, Loco Locass ou encore Mes Aïeux dont il a d'ailleurs joué la pièce « Dégénérations » à la darbouka, un instrument que découvrent ses camarades par son entremise. Avec sa famille, ce sont toutefois les musiques orientale et marocaine qui continuent de prévaloir, son père aimant beaucoup écouter Oum Kalthoum et les soirées familiales du samedi se transformant souvent en séances de chant et de danse collectives, sur fond de chaâbi marocain* comme Daoudi et Stati écoutés sur YouTube.

Le premier spectacle auquel il dit avoir assisté est d'ailleurs celui de Daoudi, venu du Maroc jusqu'à Montréal. En fait, Osmane est très assidu aux concerts d'artistes marocain.es et algérien.nes de passage dans la métropole, des soirées qui se déroulent souvent dans des restaurants arabes. Il fréquente aussi régulièrement des cafés où il peut fumer la shisha, boire et manger tout en profitant de la musique. Sa participation régulière fait en sorte que les organisatrices et organisateurs d'évènements le connaissent et le contactent directement pour l'inviter. S'il lui arrive de rallier beaucoup d'ami.es à ces occasions, il n'hésite pas non plus à se rendre seul dans certains contextes, sachant qu'il rencontrera inévitablement des gens qui lui sont familiers. Enfin, Osmane assiste à des festivals, notamment le Festival du monde arabe qu'il ne rate jamais, et c'est un habitué des célébrations montréalaises de la Fête du Trône, un moment de « rattachement à la patrie » au cours duquel il peut réseauter avec sa « communauté ».

Au quotidien, l'un de ses médiums d'écoute de la musique est l'application Radios Maroc sur son téléphone, qui lui permet d'accéder à une foule de postes comme Hit Radio[197] ; il dit continuer d'écouter beaucoup de musique marocaine pour garder cette « connexion » avec son pays d'origine. En outre, il écoute du raï algérien* et du rap français, ainsi que de la musique classique orientale* comme Oum Kalthoum à laquelle il a commencé à s'intéresser à l'âge adulte, étant désormais plus en mesure d'apprécier la poésie des textes explique-t-il. La musique classique de compositeurs comme Mozart et Beethoven fait également partie de son répertoire depuis l'école secondaire, et c'est par son entremise qu'il a découvert plus tard le oudiste irakien Naseer Shamma d'ailleurs : « J[e l]'ai découvert quand j'écoutais du Beethoven. Après, j'ai mis ''musique classique arabe'' Là, j[e l']ai vu, puis j'étais comme : ''Ah, mais il joue le oud. J'aime le oud !'' »

En visite au Maroc trois à quatre semaines par année, Osmane admet qu'un retour plus durable qui lui permettrait de contribuer à l'avancement de son pays d'origine est un rêve qu'il chérit, son père lui rappelant à chaque séjour au Maghreb que cette « terre-là ne [l]'oubliera jamais » et qu'il peut y retourner quand il veut. Cela dit, cet ancien étudiant en sciences politiques raconte aussi avoir réalisé la « beauté » et la « fierté » d'être Québécois grâce à un professeur en secondaire 4 qui l'a initié à l'histoire de la province :

J'aime le Québec, j'aime le Canada. J'ai été souverainiste quand j'étais au secondaire. Jusqu'au CEGEP, j'ai été souverainiste […] Ç'a toujours été mon rêve. C'est pour ça [que] j'ai fait la politique. Ç'a toujours été mon rêve, j'ai dit : « Papa, un jour je ferai… je prendrai le Parti Québécois et je gagnerai les élections. ».

Ainsi, même s'il assume à pleins d'égards sa marocanité, cet homme de 27 ans n'en est pas moins bien conscient de la réalité québécoise au sein de laquelle il a évolué pendant près de quinze ans. Ayant ni plus ni moins vécu autant d'années de sa vie en Afrique du Nord qu'en Amérique du Nord, Osmane est un exemple vivant du fait qu'un sentiment d'appartenance au pays de naissance peut s'entretenir dans le temps et la distance, mais aussi qu'assumer et vivre pleinement ses origines n'empêche pas de se sentir partie intégrante de son pays d'immigration.

[197] Créée au Maroc en 2006 dans la foulée de l'octroi de plusieurs licences à des radios privées, Hit Radio est encore à ce jour très écoutée par un public assez jeune (Caubet et Hamma 2017).

Plusieurs attitudes et points de vue vis-à-vis des différents pays habités se sont manifestés au cours de cette enquête, dessinant trois grandes tendances en termes d'intentions de migrations futures. Tout d'abord, il y a les personnes convaincues de passer le reste de leur vie dans leur actuel lieu d'immigration, qu'il soit désigné comme Montréal, le Québec ou le Canada :

> *Pour moi maintenant, ma ville, ma vie, c'est à Montréal. J'ai l'impression… j'ai peur de dire ça, mais c'est vrai, j'ai l'impression que je mourrai ici. Je suis bien au Canada, je suis heureux. Je vais mourir peut-être ici. Mais… mais c'était mon pays [la Tunisie] quand même tu vois.* (Sabri, Tunisie)

> *Je me sens comme Québécoise. Je suis fière de le dire. Même si les autres parfois, ils voient le contraire : « Retourne chez toi. ». Mais je trouve que ce pays-là nous a ouvert la porte et puis… nous a accueillis. Même si accueillir, ça veut pas dire qu'on avait… que nous étions dans le besoin, mais chacun cherche quelque chose. […] Moi je me sens… moi, j'appartiens à ici. Même si je suis Marocaine de sang, j'appartiens [à] ici, c'est mon pays.* (Aïcha, Maroc)

Bien que ces deux personnes se sentent toujours « tunisienne » et « marocaine » et qu'elles continuent d'entretenir un contact concret avec leur pays d'origine, en y retournant pour les vacances ou en accueillant des proches à Montréal par exemple, elles n'en ont pas moins affirmé avec confiance qu'elles comptaient terminer leur vie au Canada. Leurs expériences immigrantes ne sont pas complètement idylliques pour autant comme le suggère la deuxième citation, mais elles sont relativisées par des difficultés qui ont également été rencontrées dans le pays d'origine, voire dans d'autres pays habités dans l'intervalle. Entre autres remarques importantes, ces deux personnes ont expliqué s'être senties en minorité dans leur pays de naissance, étant donné une mentalité différente de la moyenne des gens ou un style de vie moins conventionnel. L'expérience d'une situation minoritaire n'est en bref pas l'apanage du contexte immigrant ; elle peut aussi caractériser, voire propulser la situation émigrante. Mais surtout, le choix d'élire domicile dans un pays plutôt qu'un autre se fait à partir d'une série de critères, qui au-delà des considérations essentielles de natures juridico-institutionnelles et socio-économiques (Martiniello et Rea 2011, par. 6), impliquent des enjeux d'appartenance subtils et nuancés.

Dans d'autres cas, un départ du Québec était au contraire envisagé, qu'il s'agisse de retourner vivre au Maghreb ou de migrer autre part :

> *Je trouve que… je suis chez moi tu vois. Dans le sens où je connais, je suis pas mal intégré je trouve. J'ai pas de problème d'intégration. Je connais ; culturellement, je comprends… je comprends comment ça se passe ici, tu vois ? Mais vivre ici, je me vois pas non. J'ai vécu 15 ans, c'est bon. C'est bon. Je reviendrai c'est sûr tu vois. C'est comme… je peux pas ne pas revenir. Je peux pas quitter Montréal et pas revenir au Québec, c'est impossible. J'ai vécu 15 ans de ma vie ici. Mais… vivre ici ?* (Haroun, Tunisie)

Je te cache pas que j'aimerais repartir. Mais quand je dis repartir, c'est pas un aller sans retour. C'est fini ; le Canada c'est mon pays. Ah oui, c'est clair. Écoute, je suis resté plus de dix ans là. C'est une partie de ma vie. C'est comme en Tunisie. (Yacine, Algérie)

Le désir de repartir un jour était présent dès le début du projet d'immigration au Québec pour certaines personnes, leur déplacement étant alors conçu tel un épisode balisé (même si relativement prolongé) dans le temps. Cela dit, quelques-uns de ces individus ont revu leur plan initial en cours de route, comptant désormais rester plus durablement. Dans d'autres cas, l'envie de quitter s'est révélée plus tard dans le parcours, pour diverses raisons qui vont du désir de se rapprocher de la famille à celui de retrouver un environnement (et souvent, un climat) plus familier, en passant par une envie irrépressible de bouger à nouveau[198]. Repartir du Québec n'implique donc pas forcément d'y entretenir un rapport conflictuel, ce qu'expriment bien les deux hommes précédemment cités en indiquant d'emblée leur intention de revenir en ces lieux qui font désormais partie de leur vie. En cela, les pays qui jalonnent un parcours migratoire sont souvent imbriqués les uns aux autres dans une dynamique transnationale qui peut être tant spatiale, soit faite d'allers-retours physiques, temporelle, c'est-à-dire avec des contacts intercalés dans le temps, que relationnelle, grâce à des liens sociaux multisitués. La musique contribue activement à ce phénomène en établissant un lien, même à distance, avec un pays et ses gens comme l'ont déjà révélé plusieurs exemples. Dès lors, le fait de quitter le Québec pour aller vivre ailleurs ne signifie pas pour autant une coupure définitive, ni l'absence d'un sentiment d'appartenance vis-à-vis de ce lieu d'immigration.

Enfin, d'autres personnes encore optaient plutôt pour la perspective d'une vie constamment partagée entre différents pays :

J'aime bien, j'adore Montréal. J'aime aussi la Tunisie. Il y a des points forts, des points faibles aussi. En Tunisie c'est la même chose. Il y a des points forts, des points faibles. Donc je sais pas. […] Je suis dans une phase où… je sais pas exactement. Les deux, j'aime bien. L'été j'aime bien en Tunisie. Et l'été, c'est vrai ici le début de l'été c'est bien, parce qu'il y a le festival et tout. Mais après, c'est plus calme ici, j'aime bien aller en Tunisie. Et… l'hiver, j'aime bien casser l'hiver, aller là-bas. (Meryem, Tunisie)

Certes, il en va du statut (conjugal, parental) et de la condition (sociale, économique, politique) d'un individu pour pouvoir aspirer à un tel rythme de vie. Néanmoins, ce témoignage illustre le fait que l'acte de migrer n'est pas un état transitoire, mais bien un élément constitutif du projet de vie de certaines personnes. L'alternance d'un espace géoculturel à l'autre crée un bagage d'expériences socialisatrices diversement localisées, qui s'alimentent de manière récursive et

[198] « Pourquoi je suis là ? Ben, je pense pour plusieurs raisons, parce que j'ai toujours bougé, j'ai toujours voyagé. Puis peut-être, je sais pas, peut-être que j'irai ailleurs. » (Quentin, Maroc)

teintent continûment le regard posé sur le monde[199]. La capacité de la répondante tout juste citée à identifier les forces et faiblesses de Montréal n'est en ce sens pas étrangère à ses séjours en Tunisie, et inversement. Dans ce processus de lecture et de compréhension croisées, elle arrive à trouver son compte dans la combinaison de ces contextes de vie, son confort dans cette forme de pluri-ancrage.

De toutes les manières de l'exprimer et de la vivre, la question des appartenances ne s'est jamais révélée unidimensionnelle ou immuable ; c'est plutôt une construction riche et constante d'espaces, de temps, mais aussi de relations qui rejaillit dans la façon dont s'identifient et se positionnent les individus (Fortin *et al.* 2008, 100). D'entrée de jeu, les participantes et participants à cette enquête sont originaires de pays façonnés par de multiples influences au fil de l'histoire, des espaces-temps pluriels intériorisés de diverses façons :

> *Je suis Tunisienne ! Ça veut dire que je suis Africaine. Je suis Arabe. Je suis Berbère. Je suis Grecque. Je suis Italienne. Tout ça. Tout ça, c'est en moi. Donc, toutes ces danses de toutes les cultures, je l'ai en moi. Et je le sens très, très fort.* (Amina, Tunisie)

Pour appuyer sa revendication de plusieurs appartenances simultanées, cette femme souligne sa grande sensibilité à différentes danses du monde. Les cultures qu'elle nomme sont liées à l'histoire et à la position géographique de son pays d'origine, la Tunisie, un bagage qu'elle considère avoir apporté avec elle jusqu'au Québec, mais qui continue par ailleurs de se forger depuis quelque huit années passées dans la province : « En venant ici, j'avais pas pensé à rester. Mais je me suis très vite adaptée, et j'ai senti de l'appartenance ici. » (Amina, Tunisie).

En ce sens, la migration contribue à son tour au phénomène de cumul des appartenances, rajoutant de nouvelles couches de référents et d'expériences au fil des contextes de vie et des cercles sociaux :

> *Y'a les paroles des chansons d'Oum Kalthoum et de Fairuz qui me font vibrer. Bien sûr, tu le sais, Fairuz a beaucoup utilisé la musique classique pour refaire des beaux morceaux. Y'a les paroles de la chanson française qui me font vibrer. Et y'a le reggae et la musique africaine qui me font vibrer. Vraiment, je les sens… au fond de moi. Je sens que mes… mes molécules vibrent avec le reggae, avec les rythmes africains.* (Mehdi, Maroc)

[199] Par rapport à un séjour au Maroc après un an de vie au Québec, un homme expliquait : « J'ai senti la différence. […] J'étais capable de voir les choses à partir de haut. C'est-à-dire, j'étais capable de faire la comparaison. Je vois la différence entre ça et ça. […] Quand j'étais au Maroc, y'a pas de système là. C'est aléatoire. Toutes les choses sont aléatoires là. Y'a pas de système. Alors, à mon arrivée ici, j'ai commencé à accueillir beaucoup de choses. Pour toi, c'est rien, mais pour moi, c'est important parce que, c'est comme… c'est des informations à [rece]voir, à [rece]voir beaucoup et vite pour commencer à vivre ici. » (Redouane, Maroc)

Pour cet homme né à Casablanca, ayant étudié en France puis étant retourné au Maroc avant d'immigrer avec sa famille au Québec, les répertoires musicaux qui le « font vibrer » renvoient à différents espaces et temps à la fois propres aux pays où il a vécu et aux étapes de son propre parcours. À travers cette liste de penchants musicaux, ce sont différentes « échelles d'appartenance » (Poulot 2017, 221) qui se révèlent ; leur articulation s'est opérée au fil des années, des circulations, des contacts sociaux et échanges, mais aussi grâce à un processus d'appropriation qui donne lieu à cette combinaison toute personnelle.

En résumé, l'espace et le temps sont deux dimensions fondamentales à l'analyse des parcours, mais aussi des socialisations d'individus migrants. Ces derniers circulent entre différents espaces géoculturels que sont les pays de naissance et d'immigration, entretenant des liens en personne comme à distance ; des alternances de présences et d'absences, physiques comme symboliques. Ces circulations ont aussi une importante dimension temporelle, à la fois à l'échelle de l'individu dont les âges de la vie sont bouleversés par les déplacements, et à l'échelle sociétale qui implique ses temporalités propres. C'est dans cette intrication de multiples espaces-temps que s'inscrivent des socialisations, soit les relations et interactions qui forgent des connaissances, des habitudes, des manières d'être et d'agir, lesquelles se déploient ensuite selon les contextes à même de les favoriser. Pour une personne migrante, les socialisations multisituées dans l'espace physique grâce à la mobilité géographique sont de plus souvent multisituées dans l'espace social, étant donné les écarts statutaires qui peuvent distinguer les positions émigrante et immigrante. À cela s'ajoutent des distributions socioculturellement distinctes et mouvantes du capital culturel, ainsi que des dynamiques de hiérarchisation et de légitimité localement construites, impliquant d'inévitables décalages pour des personnes qui circulent d'un contexte géoculturel à un autre. Dans ces combinaisons aux multiples possibilités s'individualisent ainsi les parcours et se diversifient les profils d'écoutes et de pratiques musicales. La musique met d'ailleurs bien en évidence les appartenances qui se développent et se transforment au fil des migrations d'une vie, des temps personnels et collectifs comme des espaces géoculturels et sociaux.

CONCLUSION

Au moment d'écrire cette conclusion, la situation mondiale a profondément changé par rapport au contexte du terrain d'enquête. La notion de « mobilité » qui sous-tend cette réflexion recouvre un autre sens face à une crise sanitaire dont il est encore difficile d'envisager les répercussions à long terme. Ainsi est-il essentiel de lire cette section conclusive dans la perspective d'un monde « pré-COVID-19 ».

Pour rappel, cette recherche s'est attardée aux écoutes et pratiques musicales de personnes nées en Algérie, au Maroc et en Tunisie vivant désormais à Montréal, afin d'interroger la manière dont leurs rapports à la musique et au monde social se développent et s'alimentent, selon une dynamique que l'on peut qualifier tant de dialogique que de récursive. Le choix de la musique tient à plusieurs facteurs incluant son accessibilité qui transcende bien des frontières sociales, sa grande mobilité compatible avec des vies en migration, sa propension à agir tel un vecteur de sociabilités ainsi que sa forte charge symbolique, les goûts musicaux étant de puissants marqueurs d'identification comme de différenciation. Le concept de socialisation musicale, tant sous l'angle d'une socialisation *à* que d'une socialisation *par* la musique, a aidé à explorer comment cette dernière engendre et du même coup expose à des pratiques et comportements sociaux, lesquels sont porteurs de normes, de valeurs, de croyances et de codes moraux ; comment elle témoigne d'une organisation et d'une conception du temps social ainsi que de la vie en collectivité à travers sa manière d'être vécue et de s'intégrer au quotidien ; comment elle est conçue, reçue et perçue selon des ordres et principes de légitimité qui varient d'un contexte socioculturel à un autre. En cela, la musique est un agent de socialisation à divers milieux de vie pour une personne migrante, mais aussi à diverses attitudes et conduites qui sont tantôt appropriées, tantôt négociées, voire rejetées lorsque jugées inconciliables avec le reste du bagage personnel.

Quant à la population d'origine maghrébine au Québec, il importe de souligner qu'elle ne saurait incarner toutes les réalités migratoires de nos jours. D'un point de vue immigrant, ces personnes subissent des phénomènes de discrimination, de déqualification professionnelle et de déclassement social qui sont le lot d'autres individus en position ethnoculturelle minoritaire, mais qui sont aussi accentués par les préjugés spécifiquement associés au monde arabo-musulman. D'un point de vue émigrant par ailleurs, plusieurs bénéficiaient d'un haut capital – culturel, social et/ou économique – et ont quitté leur pays d'origine de leur propre chef, en quête d'une vie

meilleure certes, mais sans que cela ne soit une question d'extrême nécessité comme c'est le cas d'un nombre grandissant de personnes migrantes ces dernières années (UNHCR 2020). Cette situation prémigratoire fait notamment en sorte que plusieurs de ces individus retournent assez régulièrement au Maghreb, bénéficiant d'une liberté de mouvement[200] qui « tend[rait] à devenir le principal facteur de stratification et de hiérarchisation sociale dans les sociétés contemporaines. » (Wihtol de Wenden 2017, 21).

En prenant pour point de départ ces personnes et en adoptant une approche très inclusive de leurs écoutes comme de leurs pratiques liées à la musique, sans préjuger de leurs genres musicaux ni de leurs types d'activités de prédilection, cette enquête avait pour objectif de laisser émerger tous les profils culturels possibles. En d'autres mots, il s'agissait de voir dans quelle mesure ces personnes ne peuvent être réduites à un seul schéma de goûts et de pratiques, ne constituent pas à une « communauté culturelle » monolithique en matière de musique, ni univore au sens d'intérêts exclusifs et restreints – par opposition à l'omnivorisme par lequel se distingueraient les classes dominantes (Peterson et Kern 1996). Au terme de cette étude, il est néanmoins possible d'également faire rejaillir, parallèlement à la diversité de profils dont ont témoigné les répondantes et répondants, quelques lignes de force et dénominateurs communs relatifs à leur rapport à la musique.

D'abord, il s'agira de synthétiser le processus par lequel une diversification des profils culturels s'opère dans la migration avant de proposer un modèle pour leur mise en ordre. Il sera aussi question des manières dont ces personnes d'origine maghrébine « font communauté » par la musique en dépit de toutes les disparités qui ont été identifiées à ce sujet. Le rôle de la musique dans leurs rapports sociaux à Montréal sera ensuite rediscuté, en tenant compte des spécificités de ce contexte urbain et de leur impact sur les observations de cette enquête. Enfin, une réflexion plus générale sur le lien entre musique(s), société(s) et migration(s), ainsi que sur les pistes de recherche que cette thèse invite à creuser, viendra clore le propos.

[200] Cette affirmation mérite des nuances, les contraintes étant bien réelles tant que ces individus n'ont pas obtenu le passeport canadien qui « devient une ressource en multipliant les espaces où le migrant détient des droits : droit de travailler, droit d'étudier, droit de circuler, droit de parrainer un membre de sa famille. » (Garneau 2008, 180). Néanmoins, leur liberté de mouvement est d'emblée plus grande que les personnes qui migrent illégalement, sont forcées de se déplacer ou se retrouvent en situation d'exil ou de refuge par exemple.

Les ancrages de profils culturels en mouvement

Par leurs témoignages relatifs aux années de vie passées au pays d'origine, les répondantes et répondants ont rendu compte d'un contexte maghrébin où les goûts musicaux renvoient à de nombreuses logiques sociales, loin de se résumer à la classe bien qu'elle reste structurante. Les questions d'ethnicité (arabe/amazigh), de genre (homme/femme) et de région d'origine (pays, voire plus encore parties infranationales) se sont à leur tour révélées particulièrement importantes dans la socialisation à la musique des individus, les intérêts musicaux qu'ils manifestent tout comme la manière dont ils les défendent. Divers regroupements affinitaires se sont dessinés au fil des récits de vie, autour de musiques du Maghreb comme d'autres provenant d'ailleurs dans le monde – Moyen-Orient, Europe, États-Unis, Inde, etc. – et qui occupent une place importante dans le paysage musical d'Afrique du Nord étant donné la globalisation des flux musicaux depuis plusieurs décennies déjà.

Parmi les tendances plus marquées, des répertoires comme l'arabo-andalou* et dans une certaine mesure le chaâbi algérois* qui en est un dérivé s'écoutent davantage dans les milieux sociaux plus aisés, tandis que des genres tels le mezwed* et le raï* sont davantage associés aux quartiers dits populaires. L'effet de la classe se reflète aussi en partie dans le rapport aux musiques « occidentales », bien que l'omniprésence de celles-ci invite à la prudence, leur écoute s'étant également manifestée chez des personnes aux origines sociales plus modestes pour qui la télévision et la radio ont été des vecteurs de découverte au Maghreb. Toujours est-il que les répondantes et répondants de milieux bien nantis étaient nombreux à avoir été en contact dès l'enfance avec les musiques françaises, britanniques ou encore américaines, faisant partie d'une « classe sociale plus ouverte vers le monde occidental » de l'avis d'un répondant algérien (Suleiman, Algérie). Or, ces mêmes musiques maghrébines citées plus haut répondent simultanément à d'autres logiques de socialisation, par exemple une logique genrée dans le cas du chaâbi algérois* ancré dans des contextes masculins, et qui est souvent mis en opposition à la musique orientale provenant de l'Égypte et du Mashreq (Syrie, Liban, etc.) précisément parce que cette dernière renvoie à un univers davantage féminin. À cela se superposent encore d'autres dynamiques cette fois régionales, comme avec le chaâbi algérois* qui est surtout écouté par des gens de la capitale algérienne et ses environs, tandis que les références au mezwed* sont le propre des personnes originaires de la Tunisie, voire spécifiquement de sa capitale, etc.[201]. La

[201] Le chaâbi marocain* serait un autre bon exemple de regroupement affinitaire principalement basé sur l'origine nationale/régionale.

question régionale côtoie d'ailleurs de près la dimension ethnique, dans la mesure où les diverses populations amazighes occupent des espaces assez circonscrits sur le territoire nord-africain, auxquels correspondent des répertoires musicaux donnés. La population kabyle a été la plus représentée parmi les répondantes et répondants de cette enquête, avec des témoignages rendant compte d'environnements familiaux empreints de musiques qui en sont caractéristiques. Or, d'autres exemples telles les populations chleuh et rifaine (Maroc), chaouie et touareg (Algérie) ont été cités à quelques reprises pour référer à leurs musiques et / ou danses distinctives, qui étaient souvent écoutées ou pratiquées par des personnes ayant de telles origines dans leur famille, sinon connues mais de manière peu approfondie.

Sachant que l'immigration maghrébine au Québec recouvre différentes origines nationales/régionales, ethniques, mais aussi sociales en dépit d'une perception souvent homogénéisée sur le plan socioéconomique, qui n'est pas étrangère aux politiques d'immigration (Garneau 2008, 166), ce sont ainsi plusieurs profils musicaux qui s'affichent chez ces personnes dès leur arrivée. En cela, les données de ce terrain d'enquête abondent dans le sens d'un phénomène que le sociologue Herbert Gans commençait déjà à entrevoir lors de la réédition de son ouvrage phare *Popular Culture & High Culture* à la fin des années 1990, où il parlait alors d'une diversification des profils culturels des personnes immigrantes nouvellement arrivées aux États-Unis due à une hétérogénéisation de leurs profils sociodémographiques par rapport aux vagues migratoires précédentes[202]. Or, une fois installés au Québec, les individus d'origine maghrébine ne vivent pas en vase clos : ils développent petit à petit de nouvelles relations autour du travail, de l'école, des loisirs, de la famille, etc. Ce sont autant de cercles sociaux qui peuvent donner lieu à des expériences musicales socialisatrices, enrichissant la palette des écoutes qui s'est construite au pays d'origine[203]. Dans certains cas, l'installation au Québec a d'ailleurs été précédée d'autres migrations, lesquelles ont concouru à un phénomène analogue de nouvelles socialisations musicales.

À cela s'ajoute le fait que la position de chacune et chacun est appelée à changer sur l'échiquier social, une mobilité statutaire étant souvent concomitante de la mobilité physique avec

[202] « Immigrant culture is harder to generalize about now than in the past, because so much of the current wave of immigration has included middle-class and professional people, notably East Asians and South Asians, who bring old-country middle-class culture with them. Moreover, they and many of the poorer newcomers probably arrive with less quasi-folk culture than did the poor European immigrants a century ago. » (Gans 1999 [1970], 154-155).

[203] Des musiques brésiliennes et africaines introduites par des ami.es rencontré.es à Montréal, de la chanson québécoise expliquée par des collègues ou la belle-famille, d'autres musiques du Maghreb jusqu'alors méconnues, mais désormais présentes grâce à des connaissances originaires de pays limitrophes ; ce ne sont là que quelques-uns des multiples exemples qui ont été recueillis.

des expériences professionnelles antérieures et des diplômes non reconnus, une situation économique qui s'en trouve dès lors affectée, un capital social à reconstruire, etc. Le contexte postmigratoire sous-tend ainsi d'autres phénomènes de regroupements affinitaires par la musique, qui peuvent notamment découler d'un sentiment d'expérience de vie commune vis-à-vis d'autres personnes immigrantes, d'une appartenance à une même « communauté de destin » dont la solidarité entre les membres va alors au-delà des origines nationale, culturelle ou ethnique respectives. Ces développements n'invalident pas les dynamiques et logiques sociales qui prévalaient au Maghreb en matière de musique, mais s'y combinent et en complexifient l'articulation. Sur le plan intragroupe, c'est ainsi une multiplication des profils musicaux possibles qui s'opère étant donné les parcours de socialisation qui se diversifient dans le temps et à travers différents espaces géographiques et sociaux.

Il ne s'agit donc pas d'affirmer que les profils culturels de ces personnes migrantes sont d'une totale fluidité, dépourvus d'ancrages dans le monde social, mais qu'un décuplement des logiques à l'œuvre se produit sous l'effet d'une mobilité physique qui engage plusieurs structures sociales, d'une part, et d'une mobilité statutaire qui diversifie les cercles sociaux d'appartenance et contextes de socialisation, d'autre part. Le profil culturel de chaque personne est une construction tant synchronique que diachronique, qu'il importe de réfléchir dans toutes ses ramifications socio-spatio-temporelles.

Un univers de possibles au carrefour du social et du culturel, du spatial et du temporel

Au fil des entretiens et des observations, plusieurs modes et principes de classification comme de hiérarchisation se sont manifestés chez les répondantes et répondants. La diversification de leurs profils culturels résultant de leurs multiples mobilités, à laquelle s'ajoutent différents ordres de légitimité relatifs à la variété des contextes socioculturels habités complexifient la mise en ordre de leurs profils. Quelques lignes de force se dégagent néanmoins à l'issue de cette thèse, comme autant de « registres classificateurs » (Hanquinet 2014, 198) dont la combinaison et l'interaction aident à positionner chaque individu de manière dynamique dans l'univers des possibles en matière de musique. Ces registres s'alignent sur les principales dimensions d'analyse de cette thèse, à savoir une dimension sociale, une dimension spatiale, une autre temporelle et, bien sûr, une dimension culturelle.

Tout d'abord, l'axe *high / low* qui parcourt depuis longtemps les études sur les goûts en sociologie de la culture reste pertinent pour cette enquête, car il s'est révélé très présent dans le discours des répondantes et répondants. L'idée d'une « haute culture » est réapparue plusieurs fois pour traiter d'un répertoire telle la musique arabo-andalouse*, aussi dite musique classique du Maghreb. En outre, celle-ci était fréquemment mise en opposition à des musiques plus populaires tels le chaâbi marocain*, le raï*, le mezwed*, etc. Puis, si la musique andalouse a fait l'objet d'un processus de patrimonialisation et se voit désormais transmise par des associations, un genre comme le raï est plutôt ancré dans des dynamiques commerciales, s'affichant parmi les symboles de la *world music* de nos jours. Ainsi, l'opposition *high / low* se renforce d'une connotation institution vs. marché. Cet axe est difficilement dissociable de divisions sociales, les éléments associés au pôle *high* ayant par exemple été définis comme des « trucs de riches » par un répondant (Osmane, Maroc), dont l'écoute est une « façon de signaler sa position sociale » selon un autre (Idriss, Algérie), tandis que le pôle *low* regroupe des musiques qui ont plutôt été dites « pour nous les pauvres » (Osmane, Maroc), voire « trop populaire[s] pour les aristocrates » (Haroun, Tunisie). L'utilisation de cet axe nécessite toutefois de préciser le point de vue à partir duquel la hiérarchisation est faite, dans la mesure où les principes de légitimité sont des constructions dynamiques qui varient selon le contexte géoculturel – un répertoire considéré comme de la « haute culture » au Maghreb n'étant pas forcément marqué de la même signification sociale s'il est évalué par un regard nord-américain. Ce mode de classification apparaît néanmoins incontournable, car régulièrement mobilisé par les participantes et participants à cette enquête pour catégoriser et hiérarchiser des musiques, mais aussi situer socialement leurs auditrices et auditeurs. À cette logique se combinent ensuite d'autres axes permettant de refléter les multiples dimensions des profils culturels de personnes immigrantes maghrébines, tout comme les nuances de leur positionnement les unes par rapport aux autres.

Parmi ces axes, l'ouverture sur l'international (aussi dite « cosmopolitisme ») se présente comme le contrepoids de postures plus « locales », c'est-à-dire davantage ancrées dans les musiques propres au Maghreb. En effet, alors que des individus affirmaient écouter tant des musiques classiques marocaine et orientale que de la musique de Broadway, tant du mezwed* que du Michael Jackson, d'autres répondantes et répondants avaient des écoutes dont les ramifications étaient quasiment toutes maghrébines, que ce soit d'ascendance arabe ou amazighe. Ce pôle dit local ne doit par ailleurs pas être confondu avec l'univorisme, sachant désormais le large éventail de genres musicaux qui émanent de l'Afrique du Nord. Cette notion d'univorisme et son contraire, l'omnivorisme, apparaissent dans les faits difficiles à appliquer,

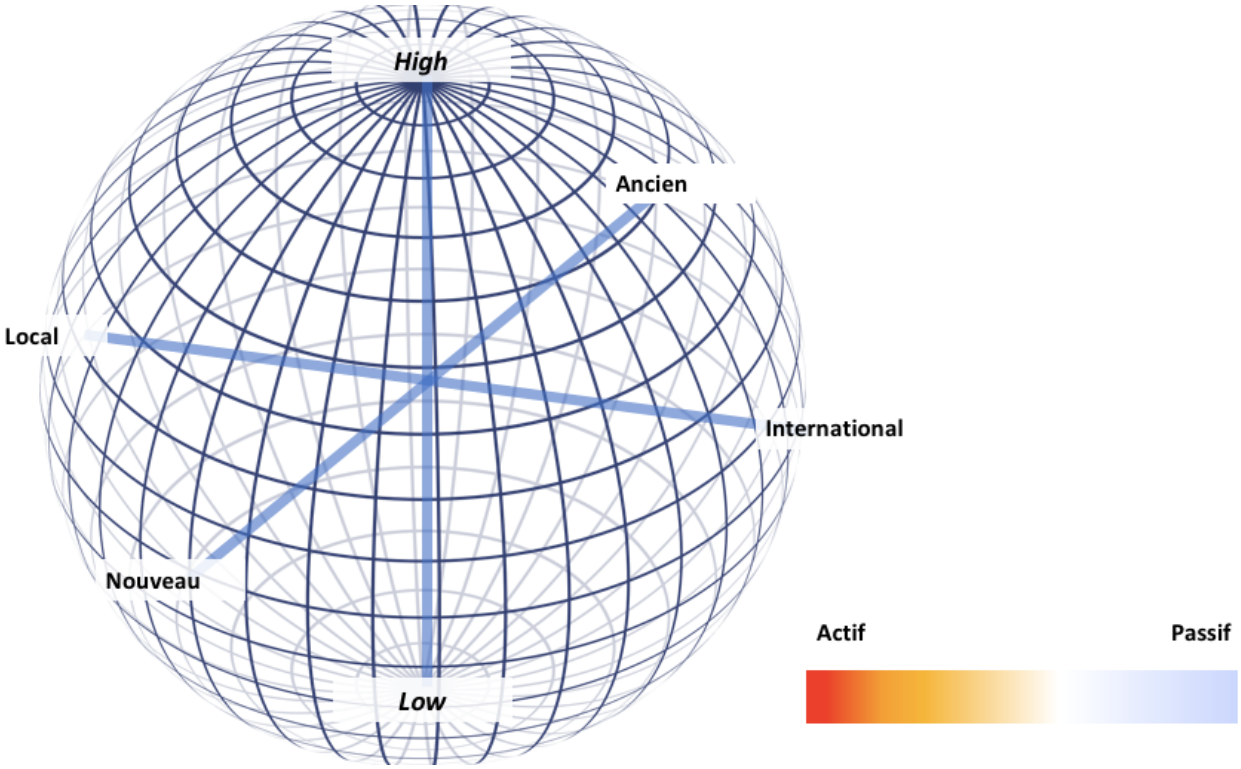
d'abord considérant les multiples acceptions dont l'omnivorisme fait déjà l'objet dans la littérature et auxquelles les observations de cette enquête tendent à rajouter encore une couche (revoir la section 6.2.4). Or, il semble aussi que l'univorisme soit souvent un pendant plus ou moins artificiel, défini comme tel surtout par méconnaissance ou jugement de valeur vis-à-vis de certains profils de goûts et de pratiques (Peterson 2004 ; Voisin 2013). Grâce à l'axe local / international, c'est plutôt une mise en regard des ancrages des écoutes musicales qui est visée, dessinant une division plus proprement spatiale des profils culturels. L'avantage de ce registre classificateur, lorsque combiné à l'axe *high / low*, est de nuancer une perspective trop stricte voulant que l'ouverture sur le monde soit le seul fait des classes sociales supérieures, tandis que les classes plus populaires seraient repliées sur des référents locaux. En bref, cette classification bidimensionnelle a le mérite de réconcilier les différents cosmopolitismes (ordinaire et élitiste) qui sont apparus au cours de cette enquête.

À ces deux premiers axes s'ajoute un troisième qui repose quant à lui sur l'opposition ancien / nouveau (Bellavance *et al.* 2004 ; Bellavance 2008), également très présente dans les témoignages. Alors que certaines personnes se sont montrées plus intéressées par des musiques ancrées dans le temps – des « classiques » partant toutefois d'une autre acception du terme que dans l'axe *high / low* –, d'autres individus adhéraient davantage à des musiques dites fusion, modernes, ou encore urbaines. En cela, ce registre de classification correspond à une dimension temporelle, que viennent d'ailleurs marquer des expressions comme « musiques de vieux » et « musiques de jeunes » prononcées dans plusieurs entretiens. Cela dit, cet axe ne situe pas pour autant les individus en fonction de leur âge ; de jeunes participantes et participants ont témoigné de goûts plus généralement associés à la génération de leurs parents, tandis que des personnes qui avaient franchi la cinquantaine ont admis écouter des succès populaires de l'heure. En fait, ce registre joue sur la nuance entre simultanéité chronologique et contemporanéité sociologique qui a été discutée grâce aux écrits de Sayad (1994), à savoir que des personnes nées à la même époque ne semblent pas pour autant toujours appartenir à la même génération sociale à travers leurs manières d'agir et de réagir.

Enfin, un quatrième registre classificateur qui incarne la dimension culturelle de ce modèle met en opposition des profils actifs à d'autres passifs vis-à-vis de la musique. L'engagement et l'intensité avec laquelle les répondantes et répondants « pratiquent » cette dernière – incluant toutes les modalités que sont l'écoute, le jeu instrumental, le chant, la danse –, en discutent et s'intéressent à de nouveaux genres ou artistes se sont révélés variables, même si la thématique de l'enquête a probablement rallié une proportion plus grande de personnes très versées dans la

musique qu'il ne s'en trouve dans l'ensemble de la population d'origine maghrébine au Québec. Toujours est-il que l'investissement dans ce domaine, même si seulement comme auditrice ou auditeur, distingue efficacement les individus entre eux. Ce registre classificateur invite en outre à considérer sous un nouvel angle un qualificatif utilisé dans plusieurs entretiens, mais aussi entendu lors de séances d'observation, à savoir celui de « mélomane » qui a principalement été discuté comme marqueur de distinction sociale dans cette thèse jusqu'à présent. S'il est vrai que la mélomanie est souvent associée à une appétence vis-à-vis de répertoires « savants » (Lizé 2016), elle connote toutefois du même coup une attitude engagée et active vis-à-vis de la musique. C'est là une posture qui peut transcender le degré de légitimité des répertoires musicaux, une personne friande de rap pouvant être beaucoup plus proactive dans ses écoutes et pratiques musicales qu'une autre qui écoute surtout de la musique classique.

Figure 9.1 Modèle pour la classification des profils culturels

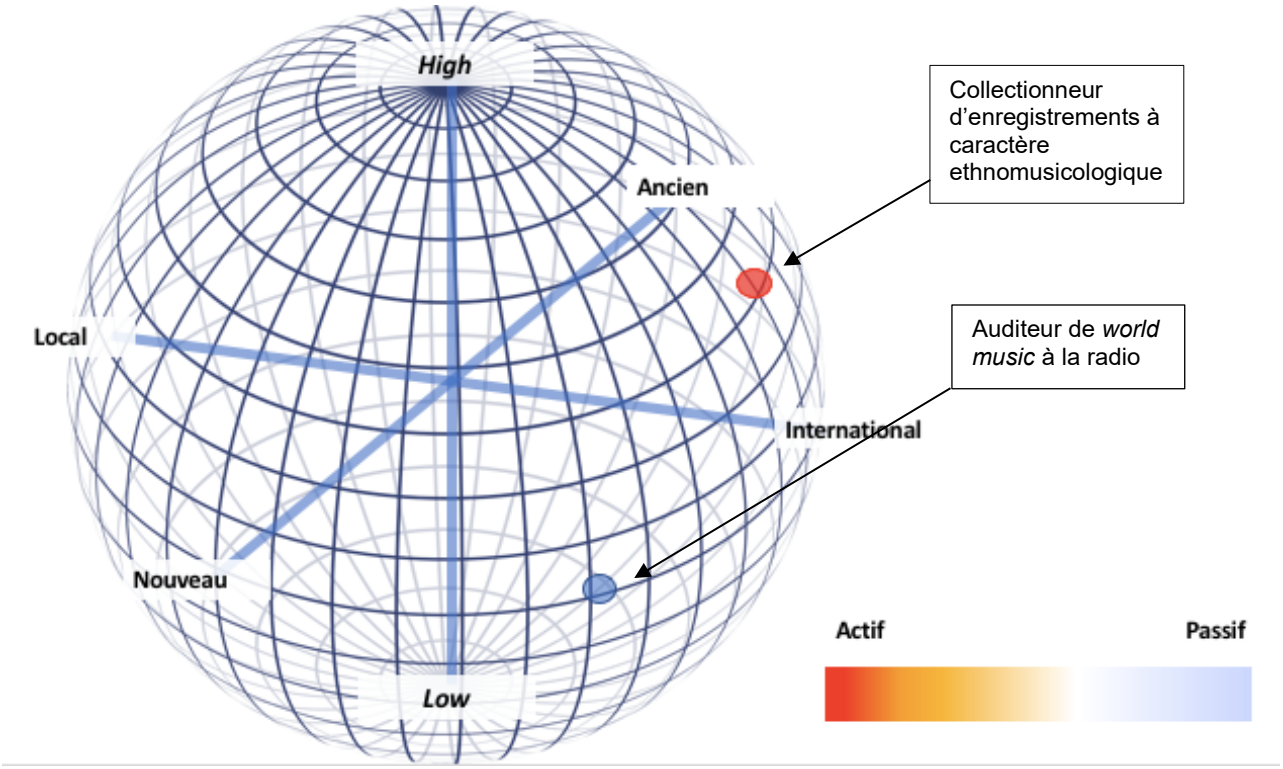


En résumé, le caractère multidimensionnel de ce modèle tient compte des nombreuses logiques qui sous-tendent et articulent les profils musicaux de chaque individu. Il permet de ne pas confondre des postures parfois bien distinctes, mais néanmoins souvent amalgamées dans un contexte où elles incarnent des goûts et pratiques minoritaires. Par exemple, une femme qui écouterait essentiellement de « vieux classiques marocains » ne se situerait pas si près d'une

autre qui écouterait surtout les *hits* de l'heure dans ce pays, ces musiques qui « font le buzz » comme l'ont formulé des participantes et participants à l'enquête. En effet, bien que ces deux profils soient assez rapprochés sur l'axe local / international étant donné la provenance des musiques écoutées, ils sont opposés sur l'axe ancien / nouveau, mais aussi éloignés sur celui *high* / *low*. Il en va de même d'un homme qui se dirait intéressé par les « musiques du monde » en collectionnant les enregistrements à caractère ethnomusicologique par rapport à un autre qui écouterait surtout de la *world music* qui tourne à la radio, deux profils certes « internationaux », mais assurément pas au même endroit sur les axes ancien / nouveau, *high* / *low,* ni au sein du registre actif / passif (voir un exemple de leur positionnement en figure 9.2).

Plus encore, la gradation que permettent les axes – vertical (*high* / *low*), horizontal (local / international), de profondeur (ancien / nouveau) – combinée à la coloration des points qui représentent chaque personne (du rouge, une couleur chaude pour suggérer l'attitude « active » jusqu'au bleu, une couleur froide qui symbolise la posture « passive ») confèrent un dynamisme à même de refléter le mouvement des profils culturels des individus au cours de leurs parcours de vie. Par exemple, il leur est possible de se déplacer sur l'axe local / international si la migration les ouvre de manière marquée à de nouvelles musiques de toutes sortes d'origines ou, au contraire, si l'éloignement géographique concourt à les rapprocher des musiques de leur pays de naissance. De même, il serait envisageable d'illustrer la mobilité statutaire qui accompagne la migration en bougeant les profils sur l'axe *high / low* selon le moment du parcours de vie d'une personne auquel correspond l'effort de classification. Ou encore, les décalages générationnels entraînés par la migration pourraient profiter de l'axe ancien / nouveau, notamment pour les personnes ayant raconté qu'à leur retour au pays d'origine après plusieurs années, leurs références culturelles étaient devenues un peu « vieillottes » par rapport aux personnes de leur âge. Ce sont là quelques-unes des explorations qui méritent certainement d'être menées à l'aide de ce modèle, pavant la voie à de nouveaux développements à partir de ce même terrain d'enquête.

Figure 9.2 Exemple de classification de deux profils



« Faire communauté » par les usages et pratiques de la musique

Outre son importante dimension symbolique, la musique s'est avérée un déclencheur d'interactions et un moteur de relations de maintes façons au cours de cette recherche. Cette dimension plus sociale apparaît tout particulièrement signifiante dans le rapport qu'y entretiennent une majorité de répondantes et répondants depuis leur naissance au Maghreb. En effet, malgré toutes les traditions et distinctions culturelles qui caractérisent l'Algérie, le Maroc et la Tunisie, une socialisation musicale panrégionale renvoyant à un même usage social de la musique, une manière commune de la pratiquer en collectivité s'est affirmée.

Lors des années passées en Afrique du Nord, la musique était souvent décrite comme partie intégrante du quotidien, un élément marquant presque tous les temps sociaux. Parmi les nombreux exemples de son omniprésence, le mariage est toutefois emblématique, peu importe l'âge de la personne qui témoignait et l'intérêt qu'elle y vouait personnellement – quelques répondantes et répondants ayant ouvertement manifesté leur ennui à l'égard de tels évènements. Le mariage s'est ainsi révélé l'un des contextes collectifs les plus musicaux dont les gens se

remémoraient depuis l'enfance, en plus d'être l'une des raisons les plus fréquentes pour retourner au pays d'origine. Ce temps social au cœur de la vie au Maghreb est ainsi apparu tel un cadre de socialisation musicale incontournable, qui intervient continûment dans la vie d'une majorité d'individus originaires de cette région du monde :

> *Y'a extrêmement beaucoup de mariages, je pense comme dans beaucoup de pays arabes. C'est un peu là où… y'a le contexte social qui est le plus informel, mais qui est le plus grand, parce que t'as la musique qui est là, t'as toutes les femmes qui se retrouvent pour se parler, pour danser, pour avoir du plaisir ensemble.* (Fatiha, Algérie)

Pilier du cycle de vie des familles, le mariage est également un moteur important de la vie en société, permettant de réunir les proches, le voisinage, voire les connaissances plus lointaines. Et au cœur de cet évènement se trouve la musique, qui est partie prenante de la célébration. Elle structure le déroulement du mariage en balisant des étapes précises – l'entrée des invité.es, celle des épouse et époux, le repas, le(s) défilé(s) de robe(s) de la mariée, etc. –, elle s'imbrique aux conversations en les alimentant et en les ponctuant d'intermèdes pour chanter et danser, émanant ainsi de tout un chacun au cours de ce rassemblement. En cela, le rapport à la musique apparaît peu segmenté dans ses modalités de participation : l'écoute, le chant, la danse, voire le jeu instrumental sont autant de composantes interreliées dans de telles circonstances. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de musiciennes et musiciens désignés comme tels, avec un rôle bien précis dans ce contexte, mais une contribution spontanée sans égard à une formation musicale officielle n'est pas rare ni généralement mal vue. Le fait qu'il soit socialement admis, voire encouragé et valorisé de participer activement à la musique alimente d'ailleurs pareils comportements, la pratique musicale y étant « une composante de l'être social » [204] (Turino 2008, 98).

Cette informalité dans la participation musicale n'est pas sans rappeler celle dans les relations sociales au Maghreb, les moments de sociabilité y étant souvent plus impromptus, du moins par contraste à la façon dont les gens au Québec organisent leurs interactions et rencontres selon les répondantes et répondants. En ce sens, le rapport à la musique, indissociable de la vie sociale à laquelle il contribue activement, en est du même coup un écho. La manière dont la musique s'immisce dans toutes sortes de circonstances, sans qu'il faille organiser des sorties dites musicales, rappelle la façon dont s'enchevêtrent les « catégories du quotidien » (Nadeau-Bernatchez 2013, 17) au Maghreb, avec une grande fluidité et porosité des frontières du travail, de la vie familiale, des loisirs, etc. Dans cette même veine, la structuration du temps musical dans certains répertoires, avec l'alternance de sections mesurées et non mesurées, rappelle les façons

[204] Traduction personnelle de « a normal part of being social » (Turino 2008, 98).

de s'approprier le temps social. En effet, alors que certaines circonstances du quotidien donnent l'impression que le passage du temps n'importe plus, comme dans les « rites d'interaction sociale » (Kamdem 2010, 69) où la priorité est donnée à la construction et l'entretien des liens sociaux, il existe aussi des situations où tout semble s'accélérer, les activités mises en suspens au profit des sociabilités étant soudainement accomplies avec grande efficacité.

Cette façon de vivre la musique – dans la spontanéité, le plaisir décomplexé – et, par son entremise, de vivre ses relations sociales était encore bien ancrée chez les personnes rencontrées à Montréal, en dépit de la distance spatiale et parfois temporelle qui les séparait de leur pays d'origine. Plus encore, elle nourrit une identification intragroupe, maintes personnes ayant adhéré à un « nous » (tunisien, marocain, algérien et/ou maghrébin) sur la base de ces attitudes et usages sociaux communs de la musique. Qu'il s'agisse de soirées universitaires où les étudiantes et étudiants d'origine tunisienne étaient décrits comme irrémédiablement volontaires pour festoyer sitôt que résonnait la musique ; d'un concert de raï* dans un festival extérieur montréalais au cours duquel une autre spectatrice, voyant tout le monde danser et chanter, m'a spontanément lancé : « On est fous nous les Algériens ! » ; d'un concert punk-metal au cours duquel une participante affirmait que les personnes les plus exubérantes du *pit*[205] étaient assurément tunisiennes ; les exemples ont été nombreux et variés au cours de l'enquête. En somme, une façon similaire de concevoir et de vivre la musique constitue le substrat commun à partir duquel se construisent et se développent ensuite des habitudes plus précisément liées à certains genres musicaux ou contextes sociaux. De cette posture, ou disposition générale découle une forme de « communalisation » (Bilge 2003 ; Juteau 2010 [1999]), c'est-à-dire de processus par lequel ces personnes immigrantes d'origine maghrébine sentent qu'elles « font communauté » par la musique.

En retour, ces caractéristiques de leur rapport à la musique sont parmi ce qui exacerbe des différences intergroupes. À titre d'exemples, la propension de plusieurs à participer à des évènements musicaux en famille a été décrite tel un frein dans un contexte montréalais ne favorisant pas toujours ce mode de sociabilité musicale ; leur façon de vivre la musique tient certaines personnes loin des salles de concert, l'écoute y étant jugée trop contenue ; ou encore, leur conception spontanée du moment musical se heurte souvent à une planification nécessaire pour prendre part à des manifestations de cette nature au Québec. Ce sont autant de situations où la musique rend visibles des habitudes et manières distinctes d'être, d'agir et d'interagir en

[205] Dans un concert de punk ou de metal, le *pit* désigne une zone, généralement non loin de la scène, où les spectatrices et spectateurs font une danse appelée *mosh*, avec des mouvements de bras et de jambes frénétiques, voire violents.

société, lesquelles peuvent se transformer au fil du temps passé en contexte immigrant, selon les cercles sociaux fréquentés et les occasions musicales vécues, mais peuvent aussi persister à divers degrés. En cela, la socialisation *par* la musique procède tant d'appropriations, de négociations que de rejets, faisant ainsi perdurer certaines frontières intergroupes.

En résumé, la musique est un catalyseur de phénomènes relationnels : elle sous-tend des orientations mutuelles au sein de la population d'origine maghrébine à Montréal comme elle accentue des différences vis-à-vis d'autrui, contribuant ainsi tant à des dynamiques d'identification intragroupe que de mise à distance intergroupe.

De l'interconnaissance à l'inter-reconnaissance par la musique

Sachant la force de l'interrelation entre musique et sociabilités au Maghreb, les transformations que le capital social subit avec la migration ne sont pas sans conséquence sur les pratiques musicales des individus. Les liens forts avec la famille et les ami.es, qui alimentaient les principaux moments de musique au pays d'origine, sont pour la plupart mis à l'épreuve de la distance spatiale. Certes, des outils socionumériques pallient en partie cette absence physique, la musique alimentant d'ailleurs bien les sociabilités transnationales, mais le contexte immigrant ne permet pas forcément cette même spontanéité de la rencontre et de l'expérience collective de la musique qui s'observe au Maghreb. Les pratiques musicales s'en trouvent parfois affectées, du moins en ce qui a trait aux activités hors de l'espace domestique qui ne répondent plus aux mêmes dynamiques et ne reposent plus sur le même socle social.

Cela étant, l'immigration permet l'émergence de nouveaux liens dits faibles, pour lesquels la musique peut également jouer un rôle. Dans le cadre des sociabilités scolaires ou professionnelles notamment, elle a plusieurs fois été citée comme outil pour alimenter les conversations et favoriser la découverte de l'autre. Chez les personnes plus engagées dans la musique, cette dernière est le déclencheur de rencontres et, éventuellement, d'amitiés basées sur cette passion commune. Puis, à l'échelle de la ville, la musique est prétexte aux rassemblements et coprésences, qui bien que souvent éphémères peuvent donner lieu à des interactions ténues, voire à des échanges plus marqués rapprochant les individus sur la base de repères communs comme de constats d'altérité. Dans un cadre tel que Montréal, où la population est très diversifiée et les évènements musicaux extérieurs et/ou gratuits sont nombreux, la musique s'est montrée capable de faciliter une « accessibilité relationnelle » (Milliot 2013, 4)

précisément à travers l'expérience et la mise en visibilité des différences, qu'il s'agisse de sonorités nouvelles, de tenues et de mouvements de danse distincts, de réactions typées comme les youyous, etc. Elle participe de ce fait d'une prise de conscience et d'une « socialisation à la différence » (Germain 1995, 301), voire d'une meilleure interconnaissance.

L'interconnaissance favorisée par les sociabilités musicales en ville a-t-elle par ailleurs pour corollaire une inter-reconnaissance, c'est-à-dire une véritable réciprocité dans la considération entre concitoyennes et concitoyens ? Par-delà les interactions qu'elle initie et sous-tend, la musique peut-elle agir comme vecteur de reconnaissance de l'autre, dans ses différences comme dans ses similitudes ?

La mobilité statutaire qu'ont vécue plusieurs participantes et participants à l'enquête est un phénomène que des travaux documentent déjà sur les plans socioprofessionnel et économique (Arcand *et al.* 2009 ; Beauregard *et al.* 2019 ; Hamida 2011 ; Vatz-Laaroussi 2008 ; etc.), mais qui a été beaucoup moins discuté sur le plan culturel à ce jour. Pourtant, il survient un indéniable déclassement du capital culturel dont disposaient certains de ces individus au Maghreb, les musiques écoutées là-bas étant marquées de nouvelles significations sociales et soumises à des principes de hiérarchisation et de légitimité différents à Montréal. Par exemple, le chaâbi algérois* et la musique arabo-andalouse* que certaines personnes mobilisaient pour se distinguer en Afrique du Nord les différencient désormais plutôt par l'exception que cela incarne vis-à-vis de la « majorité », de ses normes et repères nationaux. Ce capital culturel, qui était en bonne partie une question de classe au Maghreb, devient « ethnique » (Chen 2015 ; Trienekens 2002) au Québec, dans la mesure où il renvoie à un autre contexte géoculturel et est désormais minoritaire face au groupe culturellement dominant. À ce compte, les répondantes et répondants concevaient généralement bien que ces musiques soient peu connues à Montréal, car plutôt extérieures au champ culturel national. Plusieurs personnes ne se surprenaient en outre pas qu'elles soient difficiles d'écoute pour les oreilles non initiées, bien que des commentaires plus critiques aient été émis relativement à ce qui était considéré comme un manque de curiosité des gens du groupe majoritaire. Enfin, la violence symbolique du discrédit relatif au capital culturel était exprimée à des degrés variables, ce qui n'a pas semblé étranger à la composition des cercles sociaux de chaque personne ; en d'autres mots, il en allait en bonne partie de l'environnement immédiat et des interactions quotidiennes au sein desquelles se manifestent concrètement des rapports de force culturels, ce dont il sera à nouveau question un peu plus loin.

À l'inverse, d'autres exemples rendent compte d'une légitimité accrue de certains goûts et pratiques à Montréal, comme chez deux personnes impliquées dans les scènes metal et punk en Tunisie, en France puis au Québec. D'un statut marginal au pays d'origine, cette femme et cet homme ont ensuite expérimenté des désenchantements avec leur expérience française, étant notamment la cible d'un scepticisme, voire d'un déni de connaissance en la matière : « J'arrive en France et on me regarde comme une merde, comme… Un Tunisien, déjà, t'es pas Américain ? De quoi tu parles, de rock ? » (Sabri, Tunisie). Au Québec en contrepartie, ces deux personnes ont constaté une perception différente, ces musiques étant bien ancrées dans les habitudes et l'imaginaire collectif[206], avec une véritable « culture des shows » (Dhikra, Tunisie) à laquelle il leur est possible de prendre activement part, comme spectatrice et spectateur, voire même comme musicien dans un cas. En ce sens, une plus grande valorisation et une reconnaissance sociale de leurs habitudes musicales se sont affirmées dans ce nouvel environnement de vie, montrant que les ordres et principes qui fondent la légitimité culturelle d'écoutes et de pratiques sont des constructions qui changent d'une société à l'autre.

En lien avec ce dernier exemple, l'enjeu de la reconnaissance ne doit pas se résumer au contenu strictement maghrébin pour ces individus à Montréal ; il tient bien plus encore au droit de s'autodéfinir et de s'identifier aux référents culturels de leur choix. Loin d'un groupe aux goûts homogènes, ces personnes ont fait preuve d'un intérêt et d'une ouverture à un large éventail de musiques, à l'image de leurs parcours de vie. Leurs profils n'ont d'ailleurs rien d'étonnant par rapport à de multiples thèses contemporaines sur les goûts et pratiques culturelles, où la notion d'omnivorisme dont les applications n'ont cessé de se multiplier depuis Peterson et Kern (1996) côtoie celles de l'éclectisme (Donnat 2004b), de l'hétérogénéité intra-individuelle (Lahire 2004), etc. Cependant, il s'agit d'un corpus construit sur la base d'enquêtes majoritairement menées dans des contextes européens et nord-américains, avec pour sujets des populations qui en sont natives. Les individus au cœur de la présente enquête incarnent un cas de figure qui a fait l'objet de relativement peu d'attention en sociologie de la culture, mais qui est en retour la cible de stratégies et de politiques culturelles reposant souvent sur des conceptions monolithiques des « communautés culturelles », ou encore de ce que certaines institutions nomment les « nouveaux publics »[207]. Des études ailleurs dans le monde sont à ce compte éclairantes, comme en Grande-Bretagne où les effets des moyens mis en œuvre pour attirer les « publics marginalisés » issus des minorités ethniques et raciales vers des institutions culturelles

[206] « Ici, c'est plus dans les racines des gens, t'sais, c'est ce que leurs parents ont écouté » (Dhikra, Tunisie)
[207] Traduction personnelle de « new audiences » (Saha 2017).

(théâtrales en l'occurrence) ont été analysés (Saha 2017). Parmi les principaux constats, il s'avère que les stratégies déployées et les actions posées tendent paradoxalement à réifier les différences, à exacerber les inégalités et ainsi perpétuer une certaine marginalité. Plus encore, la présente thèse montre bien l'impossibilité de ramener une population immigrante donnée à l'idée d'un « public » (au singulier), les personnes qui la constituent ayant des goûts et pratiques culturelles qui, en dépit de certaines lignes de force, sont irréductibles à un seul type d'offre. La musique a à ce compte été particulièrement efficace à mettre en évidence des différenciations intragroupes, faisant l'objet d'habitudes d'écoutes et de pratiques qui reposent sur bien d'autres facteurs que la seule origine ethnoculturelle.

L'état partiel des connaissances sociologiques sur les goûts et pratiques culturelles de personnes en situation immigrante et minoritaire ethnique d'une part, les préconceptions qui accompagnent certaines actions politiques et culturelles relatives aux publics (de « communautés culturelles », de la « diversité », etc.) d'autre part sont ainsi peu propices à concevoir des profils tels qu'une femme dans la quarantaine, née aux portes du désert et musulmane pratiquante portant le voile qui rêve d'assister à un concert de Metallica, ou encore un homme au tournant de la trentaine, originaire d'une capitale maghrébine et venu faire un MBA en administration des affaires qui est passionné de karaokés où il chante des succès de Broadway. Cet enjeu ne se pose d'ailleurs pas au seul niveau des institutions ; la population dite majoritaire peut aussi avoir un regard homogénéisant comme en témoignait une répondante native d'Oran en racontant l'étonnement d'un collègue de travail quand il a découvert qu'elle connaissait Éric Clapton, et à qui elle a ainsi répondu avec humour : « Tu t'imagines que je suis sur mon petit chameau ? Dans mon désert, dans ma petite tente ? » (Nedjma, Algérie).

En somme, une reconnaissance n'est pas vécue comme telle si elle est strictement relative au registre ethnoculturel ; elle doit d'abord et avant tout porter sur l'individu comme acteur à part entière de la société. C'est une posture qui ne transparaît toutefois pas toujours à l'égard de certains groupes et individus comme l'exprimait un homme né en Algérie :

> *Au Québec, quand on nous perçoit : toi t'es Kabyle, toi t'es pas Arabe… Y'a toujours cet effort de distinction quand il s'agit des peuples autres. [Vous], si vous allez à l'étranger, y'a personne qui va vous dire, ou qui va vous réduire à votre… Parce que vous, vous venez d'un régime de citoyenneté universelle. Nous, on est réduit juste au terroir culturel.* (Mustafa, Algérie)

À cet effet, l'anthropologue spécialiste de l'ethnicité Deirdre Meintel pose de pertinentes questions : « Comment concevoir la reconnaissance sans avoir recours à un discours identitaire ? Comment imaginer une reconnaissance qui serait accordée, plus largement, à des sujets et

acteurs sociaux et non seulement aux membres de groupes ethniques, voire à ces groupes eux-mêmes ? » (Meintel 2008, 315). Dans le cadre de la présente enquête, la reconnaissance impliquerait ainsi de prendre acte des parcours socio-spatiaux des répondantes et répondants, qui laissent place à toutes sortes de configurations de goûts et de pratiques, et du même coup, d'identifications et d'appartenances.

Montréal, un contexte aux dynamiques sociales complexes

L'ancrage montréalais de cette recherche, une ville qui concentre une très grande proportion de l'immigration internationale au Québec, qui remporte la palme du trilinguisme au Canada (Lamarre et Lamarre 2009 ; Parent 2018) et où les situations de cohabitation interethnique font école (Germain 2013c), est essentiel à rappeler, car assurément responsable des dynamiques ambivalentes qui ont été observées en matière de rapports de force culturels. Montréal est ainsi le théâtre de plusieurs « catégories de relations sociales » (Bilge 2003, 130) pour les répondantes et répondants de cette enquête : des relations intragroupe maghrébin, des relations interminoritaires et d'autres encore intergroupes majoritaire-minoritaire. Chacune de ces dynamiques relationnelles confère un poids variable aux référents culturels du pays d'origine, d'une part, et à ceux du pays d'immigration, d'autre part. En ce sens, la manière dont chaque personne expérimente des « différentiels de valorisation, de connaissance et de reconnaissance » (Battegay 2018, 78) vis-à-vis de ses écoutes et pratiques musicales à Montréal, c'est-à-dire des décalages dans la perception dont ses écoutes et pratiques font l'objet de la part d'autres concitoyennes et concitoyens, n'apparaît pas sans lien avec la nature de ses relations sociales, qui confrontent à des degrés variables aux « normes du majoritaire » au quotidien. Dit autrement, les dynamiques sociales plurielles entre majorité et minorités à Montréal semblent intervenir sur la façon dont sont vécues et perçues les notions de capital culturel et de légitimité.

Pour les personnes qui entretiennent des réseaux à composition surtout endogroupe, soit un peu plus du tiers des participantes et participants aux entretiens[208], la question de capital culturel reste ancrée dans une vision relativement partagée de l'organisation sociale et des hiérarchies culturelles, mais aussi relativement dégagée des ordres et principes de légitimité du groupe majoritaire au Québec. Les dynamiques de distinction intragroupe ne se jouent ni ne se perpétuent toutefois qu'en coprésence ; elles tendent à s'affirmer de plus en plus dans l'espace

[208] Étant donné la thématique de l'enquête, l'évaluation de la composition des réseaux des répondantes et répondants repose principalement sur leurs sociabilités musicales.

virtuel avec les dispositifs socionumériques qui permettent d'interagir peu importe la position géographique, au sein de réseaux sociaux multilocalisés. Il ne s'agit donc pas de se positionner seulement vis-à-vis des siens à Montréal : il y a aussi les personnes restées au pays d'origine, voire celles résidant ailleurs dans le monde avec qui des interactions demeurent fréquentes. Bref, les dynamiques sociales et culturelles intragroupes ne se contentent pas d'une réflexion limitée à l'espace postmigratoire ; pour être pleinement comprises, elles nécessitent d'être appréhendées de manière transnationale.

Une autre part des répondantes et répondants – environ une dizaine – a raconté évoluer au sein de cercles sociaux à la composition diversifiée, mais n'incluant que très peu, voire pas de personnes québécoises natives, avec qui il serait difficile de développer des liens forts selon des témoignages[209]. Dans ces contextes à tendance interminoritaire, le capital culturel hérité du pays d'origine prend une autre signification, n'étant pas en position de force sans pour autant être « ethnique », puisque pas plus minoritaire que celui des autres personnes en présence. Les bagages prémigratoires peuvent alors devenir prétextes à des découvertes et enseignements mutuels – par exemple, une femme tunisienne qui élargit sa connaissance des musiques du Moyen-Orient par l'entremise de ses ami.es originaires de la Syrie, une femme du Maroc qui fait découvrir le chaâbi marocain* et ses pas de danse à sa collègue haïtienne, etc. Une socialisation commune à des répertoires cristallisant une « forme d'identité migratoire » (Fortin *et al.* 2014, 37) peut aussi se produire, devenant alors un nouveau pôle de référence interminoritaire et postmigratoire comme le rap l'a été pour des hommes arrivés à l'adolescence et dont le cercle amical au secondaire se composait d'autres jeunes du Maghreb, d'ailleurs en Afrique ou encore d'Haïti. Dans tous ces milieux à « minorités dominantes » (Germain et Gagnon 2000, 9) ou en « absence de majorité » (Germain 2013a, 101), la musique semble agir davantage comme objet de pratique sociale que comme outil de classement et de distinction. Quant aux références culturelles proprement québécoises, elles n'y ont souvent pas beaucoup d'emprise, le fait de les maîtriser ne recouvrant aucun pouvoir classant ou légitimant vis-à-vis des autres personnes du cercle social, souvent à leur tour éloignées de cet univers symbolique. Or, il y a lieu de s'interroger sur la résonance et le poids de tels référents même pour certaines personnes québécoises natives, un répondant qui côtoyait des « Québécois dits de souche » à l'adolescence ayant admis

[209] « Y'a comme deux Québec… Comme [le] Québec profond avec tous ses gens puis il y a l'autre Québec. De tous ces gens multiculturels, mais tu les trouveras tous ensemble. Tu vas trouver le Grec avec l'Italien avec le Français. Puis c'est ça, tu vas trouver tout le reste de leur côté. Pourquoi ? Je sais pas. » (Quentin, Maroc)

que ces individus ne lui parlaient pas de « la musique québécoise… du groupe majoritaire francophone » et ne semblaient ainsi pas en écouter beaucoup plus que lui (Mustafa, Algérie).

Cette question des rapports intergroupes majoritaire-minoritaire s'est manifestée dans différents contextes allant de situations professionnelles à amicales, voire plus personnelles dans les cas de couples mixtes. Si des personnes ont souligné l'importance de maîtriser des références culturelles québécoises, c'était toutefois davantage dans l'optique d'une forme de devoir qu'elles ressentaient en tant que personnes immigrantes que par sentiment de pression de la part du groupe majoritaire. En matière de rapports de pouvoir culturels, de nombreux témoignages prenaient la France comme contre-exemple pour valoriser le Québec :

> *Le rapport aux Français, d'abord c'est la rencontre imposée. La langue française. On t'a imposé cette langue, et sa culture. Ici, y'a aucun Québécois qui t'impose quoi que ce soit. Le Québécois lui-même est pris dans son… problème d'affirmation. Donc il y a… y'a quelque chose d'autre qui est possible.* (Yasser, Maroc)

Exempt d'un passé colonial avec le Maghreb, le Québec a dans bien des cas été le choix de destination précisément pour éviter le rapport de domination ressenti avec la France, tout en restant dans un environnement francophone étant donné la barrière que constituait pour plusieurs la maîtrise de l'anglais. Certes, la culture a une signification bien particulière au Québec, ce bastion de langue française en Amérique du Nord où le sentiment du minoritaire caractérise les Francophones qui sont néanmoins majoritaires dans cette province. La politique d'interculturalisme qui y prévaut prône d'ailleurs un modèle de gestion de la diversité qui « encourage[] l'interaction dynamique entre les minorités et la majorité » (Juteau 2010 [1999], 159), en faisant de la culture majoritaire – surtout de la langue française – un socle commun et pôle de référence. Toutefois, la situation ethnolinguistique et politique singulière de ce territoire fait qu'il s'y côtoient des influences tantôt plus françaises/européennes, tantôt plus américaines/anglo-saxonnes, ce qui rend difficile l'identification d'un « centre d'autorité culturelle » comparativement à d'autres contextes géoculturels (Bellavance 2008, 193). À l'échelle proprement montréalaise, l'historien Pierre Anctil parlait, dès le milieu des années 1980, d'une « montréalité » découlant de l'existence historique de deux majorités linguistiques qui aurait été propice à une plus grande persistance des traits sociolinguistiques des populations immigrantes, laissant en outre place, en matière de création artistique, à une « culture à directions multiples » (1984, 451). En ce sens, les hésitations de maints répondants et répondantes à baliser ce qui relevait de la « musique québécoise » sont révélatrices. Les origines des artistes – parfois confondues avec des origines françaises pour celles et ceux qui ont une carrière outre-Atlantique – croisaient des critères de rayonnement – une diffusion trop internationale comme dans le cas

de Céline Dion n'étant plus assez « québécoise » de l'avis de plusieurs –, mais aussi des critères de langue – le français, voire plus encore le joual étant gage de québécitude pour une majorité de personnes, alors que seulement deux répondants ont déploré l'exclusion fréquente des artistes anglophones dans l'imaginaire et la représentation du milieu culturel québécois. Dès lors, le contenu même de ce qui serait un « capital culturel national » en matière de musique est apparu difficile à circonscrire. De surcroît, nombre des participantes et participants à l'enquête se référaient plus naturellement aux échelles canadienne et montréalaise que québécoise dans leur discours, faisant sans cesse alterner les cadres au sein desquels étaient décrites des dynamiques sociales et culturelles. Chacun de ces cadres renvoie d'ailleurs à une conception différente des rapports entre minorités et majorité : l'approche canadienne est celle du multiculturalisme, soit une coexistence des minorités sans qu'il n'y ait d'emphase sur une interaction entre celles-ci et une dite majorité, tandis que la métropole montréalaise serait tiraillée entre les approches interculturelle et multiculturelle (Germain 2013b, 4). Bref, le « centre d'autorité » à partir duquel réfléchir aux rapports de force et enjeux de légitimité culturelle pour ces individus immigrants est d'autant plus difficile à cerner qu'il oscillait sans cesse au cours de l'enquête. Une forme d'ambivalence s'est ainsi dégagée des témoignages relativement à la violence symbolique qui peut être ressentie sur le plan proprement culturel. Cette ambivalence apparaît imputable tantôt aux contacts plus ténus qu'ont certaines personnes avec des gens du groupe majoritaire au quotidien, tantôt à leur difficulté à identifier un pôle culturel qui soit véritablement dominant… dans un Québec par ailleurs vécu et connu à travers la métropole montréalaise.

Au vu de plusieurs autres études sociologiques, il est finalement peu étonnant que la France ait été si souvent placée en opposition au Québec, s'agissant d'un pays où les logiques de hiérarchies et de légitimité culturelles ont un impact très important (Bourdieu 1979, Lamont 1995), et ce, jusque dans le quotidien de jeunes en position minoritaire ethnique (Voisin 2013). Les commentaires des répondantes et répondants par rapport à la France étaient en bonne partie ancrés dans des expériences vécues sur le territoire français d'ailleurs, plusieurs y ayant habité avant de s'installer au Québec, sinon ayant des membres de leur famille qui y ont immigré. Assurément, il s'agit là d'une piste d'étude comparative à creuser, laquelle pourrait s'appuyer sur un corpus français conséquent en matière de pratiques culturelles des personnes immigrantes maghrébines (Boubeker 2014 ; Daoudi 1999 ; DeAngelis 2003 ; Echchaibi, 2001 ; Gross *et al.* 1994 ; Marranci 2000 ; Miliani 2008, 2015 ; Swedenburg 2001 ; etc.), tout en impliquant de développer celui québécois où cette thématique a été peu discutée à ce jour.

Musique(s) et société(s) à l'aune des migrations humaines

Les études qui font de la musique un « outil d'intelligibilité des sociétés » (Laborde 2018, par 4) se sont accumulées au fil des dernières décennies, mettant au jour des dynamiques culturelles, sociales, identitaires, politiques ou encore idéologiques dans nombre de contextes géoculturels. Les schèmes de pensée qui prévalent fonctionnent par ailleurs souvent sur un cadre de référence national ; l'espace physique comme social est appréhendé à l'échelle d'un pays qui, bien que parcouru d'influences extérieures, est considéré comme contenant en ses frontières une structure de relations sociales auxquelles répondent des dynamiques culturelles propres. La rigidité socio-spatiale d'un tel modèle peine à pleinement admettre les circulations transnationales, matérielles comme symboliques, qui façonnent le monde d'aujourd'hui.

En faisant de la musique une lunette d'observation de parcours de vie en migration, cette recherche a nécessairement impliqué de penser hors des frontières nationales, tant celles de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie que celles du Québec ou du Canada. Le fait de contextualiser les parcours des répondantes et répondants à partir de leur pays d'origine, pour les étudier dans leur double dimension émigrante et immigrante (Sayad 1991), a concouru à une réflexion multisituée dans l'espace social et physique comme dans le temps. La musique a mis en évidence la richesse des identifications et des appartenances de chaque personne, se révélant un outil pour négocier des rapports de force et des hiérarchies en place : « les actes d'écoute, de danse, d'échanges, de réflexion et d'écriture sur la musique [] fournissent les moyens par lesquels les ethnicités et les identités sont construites et mobilisées. »[210] (Stokes 1994, 5). Entre autres, la musique a permis à ces individus de se resituer par rapport à l'étiquette « arabe » qui leur est assignée – même chez les personnes d'origine amazighe pour qui les amalgames sont fréquents –, en ajoutant des couches de sens et de nuances pour redéfinir leur position au carrefour du monde arabe, de l'Afrique et de l'Occident. Puis, avec la migration, la musique est devenue un moyen de faire dialoguer différents espaces-temps de leurs histoires, du Maghreb au Québec en passant parfois par d'autres pays. Un éventail de répertoires musicaux et, par leur entremise, de pratiques, d'attitudes et d'univers sociaux se cumulent, se rencontrent et s'agencent à divers degrés dans leurs bagages de vie. À ce compte, la musique incarne la mobilité caractéristique de leurs parcours, mais elle est aussi l'occasion d'affirmer des ancrages physiques et symboliques, territoriaux et identitaires. Elle évoque des souvenirs et expériences qui renvoient à des endroits

[210] Traduction personnelle de « the acts of listening, dancing, arguing, discussing, thinking and writing about music [] provide the means by which ethnicities and identities are constructed and mobilised. » (Stokes 1994, 5).

précis, permet d'entretenir et de maintenir des relations sociales qui fondent des réseaux multisitués, (re)connecte avec une certaine maghrébinité ou rapproche d'une dite québécitude, sous-tend des pratiques qui enracinent en différents lieux. Elle jette ainsi des ponts de l'Afrique du Nord à l'Amérique du Nord et inversement, invitant à repenser les notions de présence et d'absence, de proximité et de distance. Elle maintient le lien de ces personnes avec différentes sociétés, éclairant les normes, ordres sociaux, valeurs et codes de conduite propres à ces dernières, tout comme la façon donc chacune et chacun se positionne en leur sein.

De ce fait, l'étude des migrations ramène à l'étude des sociétés humaines, puisque les premières sont plus que jamais constitutives des secondes. La vie des personnes migrantes agit comme révélateur de dynamiques qui animent les villes, les régions et les pays désormais interreliés, voire interdépendants d'autres espaces géoculturels. En suivant et en étudiant les individus dans leurs mobilités, physique comme sociale, il apparaît que ce ne sont pas que les personnes qui bougent : les sociétés aussi. Leurs mouvements s'observent à travers les normes sociales qui se transforment peu à peu, les références et codes culturels qui s'actualisent tout comme les frontières symboliques qui se redéfinissent sans cesse. Ce sont autant de phénomènes que la musique a su mettre en relief au cours de cette enquête, au Maghreb où les répondantes et répondants retournent et constatent les effets du temps passé, comme au Québec où leur présence participe d'une hétérogénéisation sociale ainsi que d'une transformation, lente et souvent empreinte de résistance de la part du groupe majoritaire, mais néanmoins bien réelle du paysage culturel.

* * *

Si cette thèse a permis des constats pertinents pour la sociologie de la culture comme pour celle des migrations, des relations interculturelles et interethniques, elle apporte aussi sa pierre à l'édifice des études urbaines en traitant d'enjeux d'actualité pour les villes contemporaines. Pour ce corpus de recherche qui interroge depuis longtemps l'impact des migrations sur les réalités urbaines (Bowen *et al.* 2010), cette thèse montre combien les arts et la culture constituent une lunette d'observation à part entière des relations et interactions sociales qui découlent d'une présence immigrante, qu'elles soient intra- ou intergroupes, faites de liens forts ou faibles. Plusieurs exemples tirés de cette enquête attestent de la capacité de la musique à alimenter les contacts et échanges, favorisant les rapprochements, à l'encontre du mode de cohabitation distante et indifférente qui est généralement caractéristique des rapports entre citadines et citadins. En cela, c'est un angle d'approche intéressant pour creuser des sociabilités urbaines

plus soutenues. Enfin, alors qu'il est admis depuis l'ère postindustrielle que l'échelle locale ne suffit pas à elle seule pour appréhender les phénomènes urbains, cette recherche illustre bien la pertinence d'une approche multiscalaire, d'allers-retours entre divers espaces spatiaux et sociaux pour comprendre les dynamiques complexes qui animent les villes d'aujourd'hui.

Étant donné sa nature exploratoire, cette démarche contribue autant à ouvrir des pistes pour de futures recherches qu'à fournir des réponses aux questions qui l'ont guidée. Tandis que quelques idées ont déjà été évoquées au fil de la conclusion – relativement au modèle théorique visant à positionner les profils culturels d'individus migrants, dont il faudra tester le plein potentiel, ainsi qu'aux études comparatives qu'il serait intéressant de mener avec la France –, plusieurs autres aspects mériteraient d'être creusés. D'emblée, les configurations relationnelles plurielles entre minorités et majorité à Montréal, qui teintent diversement le rôle et la légitimité des musiques, pavent la voie à plusieurs développements. Pour commencer, la question du rapport à la musique (ou plus largement à la culture) en contexte immigrant nécessite d'être posée pour toutes sortes de populations, dont les conditions et expériences de la migration varient. Il serait notamment intéressant de mener une démarche analogue auprès de personnes réfugiées à Montréal, pour qui les arts et la culture risquent de recouvrir d'autres usages et significations étant donné l'effet de rupture nécessairement plus grand avec le pays d'origine. Puis, la place notable qu'occupent les dynamiques interminoritaires à Montréal est un autre phénomène qui commande davantage d'attention, car il enrichit considérablement les lectures souvent binaires qui opposent majorité et minorités. Pour le milieu culturel montréalais, l'interminoritaire est d'ailleurs une piste qui permet de sortir d'une réflexion par « communautés », pour plutôt penser les porosités et possibilités de décloisonnement des circuits d'offre et de demande, les circulations entre les « scènes », la mixité au sein des « publics ». Une autre piste encore serait de renverser la perspective en s'attardant à la socialisation musicale qui implique des personnes immigrantes, mais du point de vue des citadines et citadins nés à Montréal et qui les côtoient, partant de l'idée que la socialisation est un processus donnant lieu à des influences mutuelles. Alors que les études sur l'écoute de « musiques du monde » traitent principalement d'un contact désincarné avec l'altérité à travers la musique, il s'agirait ici de voir l'impact d'une rencontre beaucoup plus concrète avec cette altérité sur la vie culturelle de la population native. C'est un processus que j'ai moi-même expérimenté au cours de cette démarche doctorale, qui a été l'occasion de me socialiser *à* des musiques du Maghreb que je ne connaissais pas beaucoup, et plus encore, de me socialiser *par* ces musiques à tout un univers culturel, avec ses codes et conventions, ses mœurs, son histoire. Cela sans compter l'impact de ce terrain d'enquête sur la composition de mon réseau

relationnel, qui continue de nourrir mes découvertes et ma familiarisation avec ce monde de musiques. Je crois d'ailleurs que l'ouverture avec laquelle j'ai été accueillie serait la même pour toute personne sincèrement désireuse d'en apprendre sur ces musiques, car nombre de fois ai-je entendu, lors d'évènements au contenu musical maghrébin, des gens exprimer leur souhait de voir participer plus de « Québécoises et Québécois ». En cela, les évènements à participation principalement endogroupe ne découlent pas forcément d'une intention qu'ils soient tels que d'autres paramètres comme les moyens et réseaux de communication utilisés pour en faire l'annonce, les lieux où ils se déroulent, etc. Si le fait d'entendre à Montréal des sonorités de leur pays d'origine alimentait un sentiment d'appartenance chez plusieurs répondantes et répondants, constater que ces musiques sont aussi écoutées par d'autres Montréalaises et Montréalais natifs contribue sans doute à un sentiment d'hospitalité, entendu au sens d'une réciprocité de l'accueil et de l'échange se jouant entre dites majorité et minorités (Germain et Gagnon 2020). Or, bien que la recherche que j'ai menée fournisse plusieurs indices qui tendent vers une telle hypothèse, une nouvelle étude serait nécessaire à ce sujet.

Ultimement, plusieurs aspects de cette thèse sont sujets à d'importants bouleversements avec la crise sanitaire, sociale et économique qui sévit depuis le début 2020. Ce sont autant d'invitations additionnelles à poursuivre cette réflexion, pour documenter les continuités comme les ruptures provoquées par la pandémie. D'abord, bien que cette situation ait un impact généralisé dans le monde, elle tend surtout à creuser les inégalités qui lui préexistaient. La variabilité socio-spatiale avec laquelle cette crise a frappé à Montréal (Dubé *et al.* 2020), tant en matière strictement sanitaire que dans ses effets collatéraux, montre la vulnérabilité accrue de certaines populations, incluant plusieurs en situation immigrante (Massoui *et al.* 2020). Ces inégalités grandissantes sont aussi le propre du milieu des arts et de la culture, car la manière dont se réarticulent les façons d'accéder à du contenu menace la diversité des expressions culturelles (Gauvreau 2020), tout comme la diversité des individus qui en sont à l'origine. De plus grandes répercussions s'annoncent effectivement pour les artistes issu.es des minorités ethnoculturelles, qui n'arrivent pas à bénéficier des mêmes aides et mesures que leurs pairs plus ancrés dans les réseaux institutionnalisés (Culture Montréal 2020b). En ce sens, il y a lieu de s'attarder aux transformations du « contexte sociomusical montréalais » abordé au chapitre 3, duquel découlent les ressources et opportunités musicales dans la ville qui fondent les habitudes culturelles des citadines et citadins, incluant les personnes immigrantes. Puis, la pandémie a profondément affecté les sociabilités de toutes sortes : tandis que les liens forts avec les proches sont désormais très limités, les simples contacts spontanés dans les lieux publics sont devenus

pratiquement inexistants. Cette situation inédite fait réaliser à quel point côtoyer d'autres individus, même pour de brefs instants et expériences, répond à un besoin relationnel et contribue au sentiment d'appartenance à son environnement de vie. Ainsi, cette crise révèle, par la négative, l'importance de sociabilités urbaines comme celles qui sont engendrées par la musique et ont été discutées dans cette thèse. Lorsque la situation sanitaire sera maîtrisée, certaines prédictions tendent vers un regain d'intérêt et d'envie pour les rassemblements par l'art et la culture, mais il ne faut pas minimiser les craintes et appréhensions qui auront besoin de temps pour se dissiper. La reprise en matière d'évènements culturels méritera ainsi d'être étudiée, par une sociologie de la culture centrée sur les pratiques culturelles comme par une sociologie urbaine et de l'immigration qui se préoccupe des usages sociaux et interactions dans les espaces publics. Pour terminer, d'autres modalités de rapport au musical et au social ont gagné du terrain ces derniers mois, grâce aux canaux numériques qui constituent l'une des rares manières de respecter la distanciation physique tout en conservant un niveau minimal d'interactions quotidiennes. En soi, la musique est un outil qui permet un certain « rapport de proximité » humaine et sociale (Blayo 2020, s.p.), en attestent les initiatives qui fusent de toutes parts, incluant des modes de pratique collaborative qui se développent (Irma 2020). La musique se révèle une fois de plus être un puissant vecteur de socialisation à de nouveaux standards et normes de vie, tout en jouant un rôle crucial dans cette épreuve grâce à sa capacité à alimenter les liens sociaux. Ce sont là des dynamiques sociomusicales dont il vaudrait tout particulièrement la peine d'étudier la portée et la capacité à pallier les difficultés de déplacements internationaux pour des personnes qui, comme les participantes et participants à cette enquête, ont des réseaux sociaux à cheval entre plusieurs pays.

BIBLIOGRAPHIE

Abu-Shams, Leila et Araceli Gonzalez-Vazquez. 2014. « Juxtaposing Time : an Anthropology of Multiple Temporalities in Morocco ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 136: 33-47.

Accès Culture, n.d. « À propos d'Accès culture Montréal ». Consulté le 22 novembre, 2020. http://www.accesculture.com/page/qui-sommes-nous.

Adami, Hervé. 2019. « La logomachie sur la notion de 'diversité' : quelques éléments d'analyse ». Dans *De la diversité fantasmée aux effets de réalités. Discours et pratiques,* dirigé par Kalidou Sy, Pia Stadler, Josianne Veillette et Aline Gohard-Radenkovic, 73-88. Paris: L'Harmattan.

Addi, Lahouari. 2004. « Femme, famille et lien social en Algérie ». Dans *Famille et mutations socio-politiques. L'approche culturaliste à l'épreuve,* dirigé par Azaden Kian-Thiébaut et Marie Ladier-Fouladi, 71-87. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Adel, Issam. 2010. « Rituels et cérémonie musicale dans la célébration du mariage à Alger ». Mémoire de maîtrise, Université Mentouri.

Aharon, Meirav. 2012. « Riding the Culture Train: An Ethnography of a Plan for Social Mobility through Music ». *Cultural Sociology* 7, no. 4: 447-462.

Air Canada. 2017. « Air Canada célèbre l'inauguration de son service Montréal-Alger. Communiqué de presse ». Publié le 30 juin, 2017. https://www.newswire.ca/fr/news-releases/air-canada-celebre-linauguration-de-son-service-montreal-alger-631773493.html.

Air Canada. 2016. « Le nouveau service Montréal-Casablanca d'Air Canada prend son envol! Communiqué de presse ». Publié le 4 juin, 2016. https://aircanada-fr.mediaroom.com/index.php?s=22457&item=137638.

Alarie, Philippe. 2008. « Chanson et identité :étude de la chanson québécoise émergente au Québec ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Alemanno, Sylvie P. et Charaï Zineb. 2012. « Internet et la communication interculturelle des pays du Sud ». Dans *Actes du colloque international Usages et pratiques des publics dans les pays du sud*. *Des médias classiques au TIC,* dirigé par Abderrahmane Amsidder, Fathallah Daghmi et Farid Toumi, 38-44. Maroc: Université Ibn Zohr.

Alvarez, Maribel. 2005. *There's Nothing Informal About It. Participatory Arts Within the Cultural Ecology of Silicon Valley.* San José: Cultural Initiatives Silicon Valley.

Amico, Marta et Altaïr Despres. 2016. « Migrer à contre-courant. L'exemple des résidents culturels européens en Afrique de l'Ouest ». *Cahiers d'études africaines* 1, no. 221: 367-388.

Anderson, Benedict. 1996 [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Anderson, Elijah. 2004. « The Cosmopolitan Canopy ». *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 595: 14-31.

Anctil, Pierre. 2002. *Saint-Laurent. La* Main *de Montréal.* Québec: Septentrion.

Anctil, Pierre. 2001. « Boulevard Saint-Laurent. Lieu des possibles ». *Continuité,* no. 88: 24-27.

Anctil, Pierre. 1984. « Double majorité et multiplicité ethnoculturelle à Montréal ». *Recherches sociographiques* 25, no. 3: 441-456.

Aoudia, Karima. 2012. « Réception des médias arabes au Québec : Transformations identitaires d'immigrants maghrébins à Montréal ». Dans *Diasporas, migrations, technologies de la communication et identités transnationales*, édité par Denise Cogo, Mohammed ElHajji et Amparo Huertas, 365-381. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.

Appadurai, Arjun. 2001. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation.* Paris: Payot.

Appadurai, Arjun. 1990. « Disjunctures and Difference in the Global Cultural Economy ». *Theory Culture Society* 7: 295-310.

Apparicio, Philippe, Xavier Leloup et Philippe Rivet. 2007. « La diversité montréalaise à l'épreuve de la ségrégation : pluralisme et insertion résidentielle des immigrants ». *International Migration et Integration* 8: 63-87.

Appiah, Anthony Kwame. 2008 [2006]. *Pour un nouveau cosmopolitisme.* Paris: Odile Jacob.

Arcand, Sébastien, Annick Lenoir-Achdjian et Denise Helly. 2009. « Insertion professionnelle d'immigrants récents et réseaux sociaux : le cas de Maghrébins à Montréal et Sherbrooke ». *The Canadian Journal of Sociology* 34, no. 2: 373-402.

Arts Council England (ACE). 2015. *Equality, Diversity & the Creative Case. A Data Report, 2012-2015.* London: Arts Council England.

Arts Council England (ACE). 2004. *New Audiences for the Arts.* London: Arts Council England.

Aterianus-Owanga, Alice, Cécile Navarro et Armelle Gaulier. 2020. *Appel à contributions : Mondes de l'art translocaux, numéro d'Ethnologie française.* Consulté le 15 février, 2021. http://www.ethnologie-francaise.fr/wp-content/uploads/sites/9/2017/06/AAC-Mondes-de-lart-translocaux.pdf.

Attacafa. 2019. « Podcast d'introduction ». *Radio Fréquence Monde.* Consulté le 15 février, 2021. http://attacafa.com/exposition/podcast/.

Attias-Donfut, Claudine, Philippe Daveau et Simone Baillauquès. 2004. « Génération ». *Recherche et Formation,* no. 45: 101-113.

Aubert, Laurent. 2008. « Les passeurs de musiques: images projetées et reconnaissance internationale ». Dans *La musique à l'esprit, enjeux éthiques du phénomène musical*, dirigé par Jean During, 99-114. Paris: Éditions L'Harmattan.

Aubert, Laurent (éd). 2005. *Musiques migrantes.* Genève: Musée d'ethnographie.

Audet, Claudine et Diane Saint-Pierre. 2015. « Les festivals de musique du Québec : résultats d'une enquête ». *Bulletin de la recherche et de la statistique. Survol,* no. 26, Québec: Ministère de la Culture et des Communications. https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Survol_mars_2015_-__Les_festivals_de_musique_du_Quebec..pdf

Aydoun, Ahmed. 2014. *Musiques du Maroc.* Casablanca: Éditions La Croisée des Chemins.

Aydoun, Ahmed et Mohammed Kenbib. 2015. *La diplomatie culturelle marocaine. Proposition d'un modèle rénové.* Maroc: Institut Royal des Études Stratégiques.

Baily, John. 1995. « The Role of Music in Three British Muslim Communities ». *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 4, no. 1: 77-87.

Baily, John et Michael Collyer. 2006. « Introduction: Music and Migration ». *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32, no. 2: 167-182.

Banque de données des statistiques officielles sur le Québec (BDSO), n.d. « Définition(s) ». Consulté le 28 février, 2021. https://bdso.gouv.qc.ca/pls/ken/ken254_clas.page_clas?p_iden_tran=REPERXV0UI801-164704465063L%5Em1&p_lang=1&p_id_raprt=525

Barhoumi, Sana. 2012, « Facebook en Tunisie avant 2011. Vers une transition démocratique ». Dans *Médias sociaux. Enjeux pour la communication*, dirigé par Serge Proulx, Mélanie Millette et Lorna Heaton, 187-200. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Barone, Stefano. 2016. « Fragile Scenes. Metal, Rap, and Electro in Post-Revolutionary Tunisia ». Thèse de doctorat, Griffith University.

Barsky, Robert F. et Marco Martiniello. 2021. « Introduction: Immigration, Cultural Participation, and New Forms of Solidarity ». *AmeriQuests* 16, no. 1. http://ameriquests.org/index.php/ameriquests/article/view/5031/2832

Barth, Fredrik. 1995 [1969]. « Les groupes ethniques et leurs frontières ». Dans *Théories de l'ethnicité*, dirigé par Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart, 203-249. Paris: Presses Universitaires de France.

Bar-Yosef, Rivka Weiss. 1968. « Desocialization and Resocialization: The Adjustment Process of Immigrants ». *The International Migration Review* 2, no. 3: 27-45.

Battegay, Alain. 2018. « Expériences de l'immigration algérienne en France et grammaires urbaines et publiques de la reconnaissance ». *Revista Antropolitica,* no. 44: 64-100.

Beaumont, Valérie. 2002. « L'immigration kabyle à Montréal ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Beauregard, Jean-Philippe, Gabriel Arteau et Renaud Drolet-Brassard. 2019. « Testing à l'embauche des Québécoises et Québécois d'origine maghrébine à Québec ». *Recherches sociographiques* 60, no. 1: 35-61.

Beauvais, Annick. 2006. « Musiques d'ici et d'ailleurs : Montréal au son du monde ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Belabdi, Mustapha. 2010. « Communication interculturelle et processus d'intégration des nouveaux immigrants marocains au Québec ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.

Bélanger, Anouk et Lisa Sumner. 2005. « Une oasis de plaisirs en Amérique du Nord. Montréal et l'industrie du divertissement des années 1920-1950 ». Dans *La ville autrement*, dirigé par Pierre Delorme, 259-282. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.

Bellavance, Guy. 2016. « Le développement de public(s), entre sociologie de la culture et politiques culturelles : enjeux récents ». Communication présentée à la journée d'étude *Approcher les publics de la musique. Une histoire de chiffres, d'acteurs et d'actions* organisée par l'équipe de recherche Développement des publics de la musique au Québec, Université de Montréal, Montréal, Canada, 18 mars.

Bellavance, Guy. 2008. « Where's high? Who's low? What's New? Classification and stratification inside cultural 'Repertoires' ». *Poetics* 36: 189-216.

Bellavance, Guy (avec la collaboration de J. l'Allier). 2007. *Accès et médiation culturelle : Trois études pour la Maison Théâtre. Étude 2. Accès, inclusion, médiation, développement de publics : les expériences comparables à Montréal et à l'étranger.* Montréal: Centre

Urbanisation Culture Société, Institut national de la recherche scientifique.

Bellavance, Guy et Christian Poirier. 2012. « Champ culturel et espace montréalais (II) : une agglomération culturelle en transition ». Dans *Histoire de Montréal et de sa région : tome 2 – de 1930 à nos jours,* dirigé par Dany Fougères, 1321-1364. Québec: Presses de l'Université Laval.

Bellavance, Guy et Gérôme Guibert. 2015. « La notion de scène entre sociologie de la culture et sociologie urbaine ». *Cahiers de la recherche sociologique,* no. 57: 5-15.

Bellavance, Guy et Guy Gauthier. 2004. « A-t-on réussi à démocratiser la culture ? ». Dans *L'annuaire du Québec,* édité par Michelle Venne, 520-531. Montréal: Éditions Fides.

Bellavance, Guy, Myrtille Valex et Laure de Verdalle. 2006. « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative ». *Sociologie de l'Art* 2, opus 9 & 10: 125-143.

Bellavance, Guy, Myrtille Valex et Michel Ratté. 2004. « Le goût des autres. Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores ». *Sociologie et Sociétés* 36, no. 1: 27-57.

Bel Soltane, Sonia. 2017. « Immigrantes maghrébines à Montréal et à Marseille : comment s'intégrer sans se désintégrer ». Communication présentée au colloque *L'immigrant dans l'espace urbain : enjeux de logement, emploi et sociabilités* organisé dans le cadre de l'ACFAS, Université McGill, Montréal, Canada, 12 mai.

Benaïssa, Mohamed. 1992. *Livret de l'Anthologie 'Al-Âla'. Musique Andaluci-Marocaine*. France / Maroc: Maison des cultures du monde à Paris / Royaume du Maroc, Ministère de la Culture.

Bendriss, Naïma. 2005. « Représentations sociales, ethnicité et stratégies identitaires : le cas des femmes arabes du Québec ». Thèse de doctorat, Université de Montréal.

Bennani, Selma Tannouche. 2016. « Les enjeux liés à la planification de la retraite des immigrants maghrébins au Québec ». Communication présentée au colloque étudiant *Diversité et dynamiques du pluralisme* organisé par le CEETUM, Université de Montréal, Montréal, Canada, 16-18 mars.

Bennett, Tony, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal et David Wright. 2009. *Culture, Class, Distinction.* London/New York: Routledge.

Bennett, Andy et Richard A. Peterson (eds). 2004. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.

Ben Salah, Henda (dir). 2010. *Arabitudes : L'altérité arabe au Québec.* Montréal: Fides.

Benski, Tova. 1989. « Ethnicity and the shaping of musical taste: Patterns in an Israeli urban community ». *Social Forces* 67, no. 3: 731–750.

Bergé, Armelle et Fabien Granjon. 2005. « Réseaux relationnels et éclectisme culturel ». *Revue LISA/LISA e-journal*. http://lisa.revues.org/909.

Berger, Jonathan. 2015. « How Music Hijacks Our Perception of Time ». *Nautilus*, no. 009. http://nautil.us/issue/9/time/how-music-hijacks-our-perception-of-time.

Berger, Peter L. et Thomas Luckmann. 2006 [1966]. *La construction sociale de la réalité*. Paris: Armand Colin.

Bermudez, Maria. 2007. « Influences et définitions de l'immigration illégale. Le rôle des médias et de la recherche ». *Migrations Société* 3-4, no. 111-112: 91-109.

Bernard, Yves. 2012. « Emel Mathlouti, la voie(x) de la liberté. *Le Devoir,* 16 juillet, 2012. https://www.ledevoir.com/culture/musique/354640/festival-nuits-d-afrique-emel-mathlouthi-la-voie-x-de-la-liberte.

Bertaux, Daniel. 2010. *Le récit de vie.* Paris: Armand Colin.

Bidart, Claire. 2012. « Réseaux personnels et processus de socialisation ». *Réseau Canopé* 3, no. 169: 8-15.

Bilge, Sirma. 2004. « Célébrer la nation, construire la communauté : une ‘‘tradition’’ festive turque à Montréal ». *Les Cahiers du Gres* 4, no. 1: 55-73.

Bilge, Sirma. 2003. « La construction politique de l'ethnicité et les enjeux de la représentation de la 'communauté' à travers l'étude d'une fête turque à Montréal ». *International Journal of Canadian Studies* 27: 121- 147.

Blayo, Mathilde. 2020. « La musique pendant le Covid-19: le regard de deux chercheurs ». *La Lettre du Musicien,* 10 juillet, 2020. https://www.lalettredumusicien.fr/s/articles/6634_0_la-musique-pendant-le-covid-19-le-regard-de-deux-chercheurs.

Bohlman, Philip. 2002. *World music. A very short introduction.* New York: Oxford University Press.

Boldrin, Beatrice. 2015. « Le voile dans la danse orientale ou les codes du dévoilement de l'intime ». *Recherches en danse,* no. 4. http://journals.openedition.org/danse/1110.

Boltanski, Luc et Laurent Thévenot. 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur.* France: Éditions Gallimard.

Boubeker, Ahmed. 2014. « Les ritournelles de l'immigration Kabyle ». Dans *L'immigration aux frontières du patrimoine*, édité par Noël Barbe et Marina Chauliac, 83-100. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Bouchard, Gérard et Charles Taylor. 2008. *Fonder l'avenir. Le temps de la conciliation. Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles*. Québec: Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Bouliane, Sandria P. 2015. « Introduction. Dossier Vie musicale amateur, populaire et américaine à Montréal, 1918-1958 ». *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle* 16, no. 1: 7-20.

Bouliane, Sandria. P. 2011. « Goodbye Broadway, Hello Montreal ! ». Dans *Territoires musicaux mis en scène,* dirigé par Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith, 351-367. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Bourdieu, Pierre. 2003. « L'objectivation participante ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 150, no. 1: 43-58.

Bourdieu, Pierre. 1991. « Introduction à la socioanalyse ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 90: 3-5.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement.* Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourdin, Lara. 2019. *Retracing Roots and Tracing New Routes: Mobility and Touring in North Africa.* Berlin: Art Moves Africa.

Bowen, William M., Ronnie A. Dunn et David O Kasdan. 2010. « What is ‘‘Urban Studies’’? Context, Internal Structure, and Content ». *Journal of Urban Affairs* 32, no. 2: 199-227.

Brault, Simon. 2016. *L'équité dans les arts : ouvrir les portes pour un avenir meilleur.* Publié le 21 septembre, 2016. https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2016/09/l-equite-dans-les-arts

Bridgwood, Ann, Clare Fenn, Karen Dust, Lucy Hutton, Adrienne Skelton et Megan Skinner. 2003. *Focus on Cultural Diversity: The Arts in England, Attendance, Participation and Attitude.* Research Report 34. London: Arts Council England.

Brouard, Sylvain et Vincent Tiberj. 2005. *Français comme les autres ? Enquête sur les citoyens d'origine maghrébine, africaine et turque.* France: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

Bryman, Alan. 2008. *Social Research Methods*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Bryson, Bethany. 1996. « 'Anything but Heavy Metal': Symbolic Exclusion and Musical Dislikes ». *American Sociological Review* 61, no. 5: 884-899.

Buisson-Fenet, Emmanuel. 1997. « Ivresse et rapport à l'occidentalisation au Maghreb. Bars et débits de boissons à Tunis ». *Égypte/Monde arabe*, no. 30-31: 303-320.

Burgess, Ernest W. 2004 [1925]. « La croissance de la ville. Introduction à un projet de recherche ». Dans *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, dirigé par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, 131-147. Paris: Flammarion.

Burland, Karen et Stephanie Pitts (eds). 2014. *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience.* London & New York: Routledge.

Burns, Axel. 2016. « Prosumption, Produsage ». Dans *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy.* Consulté le 19 février, 2021. http://snurb.info/files/2016/Prosumption,%20Produsage.pdf

Burns, James McDonald. 2009. « 'The West is Cold': Experiences of Ghanaian Performers in England and the United States. ». Dans *The New African Diaspora*, édité par Isidore Okpewho et Nkiru Nzegwu, 127–145. Bloomington: Indiana University Press.

Caggiano, Monica. 2019. « Musique et fabrication d'espaces urbains. Les sons de Belleville, Paris ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 32: 119-137.

Carpentier, Normand et Deena White. 2013. « Perspective des parcours de vie et sociologie de l'individuation ». *Sociologie et sociétés* 45, no. 1: 279-300.

Carr, David. 2005. « Cold Fusion : Montreal's Explosive Music Scene ». *The New York Times,* 6 février, 2005. https://www.nytimes.com/2005/02/06/arts/music/cold-fusion-montreals-explosive-music-scene.html.

Carter, Elliott. 1998. *La Dimension du temps: Seize essais sur la musique.* Genève: Éditions Contrechamps. https://books.openedition.org/contrechamps/2077.

Casilli, Antonio. 2009. « 'Petites boîtes' et individualisme en réseau: Les usages socialisants du Web en débat ». *Réalités industrielles. Annales des mines. Ed. Eska*: 54-59.

Caubet, Dominique. 2011a. « La "nayda" marocaine et ses lieux : de la scène musicale underground à la scène publique ». Dans *Le spectacle et le quotidien*, *Veduta, "Ailleurs", Biennale de Lyon 2009*, édité par Hou Hanru, Thierry Raspail et Abdelkader Damani, 210-220. Dijon: Les presses du réel.

Caubet, Dominique. 2011b. « Nayda ou les enfants des Ghiwane ». Dans *Nass El Ghiwane*, 278-285. Casablanca: Senso Unico et Sirocco éditions.

Caubet, Dominique. 2010. « La 'nayda' par ses textes'. *MLM, Magazine Littéraire du Maroc*, no. 3-4: 99-105.

Caubet, Dominique. 2007. « Casanayda. Documentaire ». Maroc, Sigma. Consulté le 28 février, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=aRrT1zRzmFQ

Caubet, Dominique. 2000. « Quelques aspects de la présence maghrébine dans la culture urbaine en France ». *Ethnologies.* Consulté le 20 février, 2021. https://www.thefreelibrary.com/Quelques+aspects+de+la+presence+maghrebine+dans+la+culture+urbaine+en...-a030523666.

Caubet, Dominique et Amine Hamma. 2017. *Jil Lklam, Poètes urbains.* Italie: Éditions du Sirocco.

Caubet, Dominique et Catherine Miller. 2013. « Du rock au Maroc. Quelle place dans la nouvelle scène urbaine casablancaise ? ». Dans *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques,* dirigé par Laurent Bonnefoy et Myriam Catusse, 342-354. France: La Découverte.

Chabah, Malia. 2006. « Rôle des réseaux sociaux dans le maintien et la transmission de la langue maternelle en situation d'immigration : cas de la communauté kabyle de Montréal ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Chantepie, Philippe (dir). 2011. *Culture & médias 2030. Prospective de politiques culturelles.* Paris: La Documentation Française.

Chen, Wenhong. 2015. « Mediatizing the network model of cultural capital: Network diversity, media use, and cultural knowledge along and across ethnic boundaries ». *Social Networks* 40: 185-196.

Chiffoleau, Sylvia. 2012. « Fragments temporels du monde arabe : introduction ». *Temporalités,* no. 15. http://journals.openedition.org/ temporalites/2154.

Choquet, Sabine. 2019. « De l'unité imaginaire à la diversité fantasmée – Le cas de la France, de la Suisse et du Canada ». Dans *De la diversité fantasmée aux effets de réalités. Discours et pratiques,* dirigé par Kalidou Sy, Pia Stadler, Josianne Veillette et Aline Gohard-Radenkovic, 89-114. Paris: L'Harmattan.

Cicchelli, Vincenzo. 2016. « Comment enquête-t-on sur la socialisation cosmopolite? ». *Terrains/Théories* 5. https://teth.revues.org/805#quotation.

Cicchelli, Vincenzo et Sylvie Octobre. 2017. *L'amateur cosmopolite. Goût et imaginaires culturels juvéniles à l'ère de la globalisation.* France: Ministère de la Culture, DEPS. https://www.cairn.info/l-amateur-cosmopolite--9782111515154.htm.

Cicchelli, Vincenzo, Sylvie Octobre et Viviane Riegel. 2016. « After the Omnivore, the Cosmopolitan Amateur: Reflections about Aesthetic Cosmopolitians ». *The Global Studies Journal.* http://www.academia.edu/20020730/After_the_Omnivore_the_Cosmopolitan_Amateur_Reflections_about_Aesthetic_Cosmopolitanism

Clouet, Claire. 2019. « La voix de Ganda Fadiga. Analyse de la réception d'un griot immigré ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 32: 139-159.

Cohen, Sara. 2014. « 'The Gigs I've Gone To': Mapping Memories and Places of Live Music ». Dans *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience,* dirigé par Karen Burland et Stephanie Pitts, 131-145. Farnham: Ashgate.

Cohen, Sara. 2012. « Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscapes ». *Journal of the Royal Musical Association* 137, no. 1: 135-170.

Cohen, Sara. 2011. « Cavern journeys. Music, migration and urban space ». Dans *Migrating Music,* dirigé par John Toynbee et Byron Dueck, 235-250. London & New York: Routledge.

Cohen, Sara. 1995. « Sounding out the city: music and the sensuous production of place ». *Transactions of the Institute of British Geographers* 20, no. 4: 434-446.

Collet, Beate et Emmanuelle Santelli. 2012. « Le mariage 'halal', réinterprétation des rituels du mariage musulman dans le contexte post-migratoire français ». *Recherches familiales* 1, no 9: 83-92.

Collin, Simon, Thierry Karsenti et Olivier Calonne. 2015. « Migrants' Use of Technologies. An Overview of Research Objects in the Field ». *Journal of Technologies and Human Usability* 10, no. 3-4: 15-29.

Connell, John et Chris Gibson. 2001. *Sound tracks. Popular music, identity and place.* London/New York: Routledge.

Conner, Lynne. 2008. « In and Out of the Dark. A Theory About Audience Behavior from Sophocles to Spoken Word ». Dans *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life,* dirigé par Steven Tepper et Bill Ivey, 103-124. New York: Routledge.

Conseil des arts de Montréal (CAM), n.d. *Actions et Services-Conseils pour arts autochtones et diversité culturelle.* Consulté le 28 février, 2021. https://www.artsmontreal.org/fr/artistes/diversite/actions

Conseil des arts de Montréal (CAM). 2018. *Plan stratégique 2018-2020.* https://www.artsmontreal.org/media/conseil/publications/Plan.strategique18-20.court.CAM.pdf

Conseil des arts de Montréal (CAM). 2012. *Plan d'action pour la diversité culturelle dans les arts 2012-2015*. https://www.artsmontreal.org/media/artistes/diversite/CAM-diversite_pl.action.pdf

Conseil des arts de Montréal (CAM). 2008. *167 mondes à découvrir : Répertoire de la diversité artistique de Montréal*. http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs2422557

Conseil des arts de Montréal (CAM). 2007. *Politique de promotion et de développement de la diversité culturelle dans les arts 2006-2010*. https://www.artsmontreal.org/media/artistes/diversite/CAMPolitiquepromoF.pdf

Conseil des arts du Canada (CAC), n.d. *Site Internet*. Consulté le 28 février, 2021. https://conseildesarts.ca

Conseil des arts du Canada (CAC). 2017. *Politique en matière d'équité.* https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/politiques-institutionnelles

Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). 2018. « Nouveau programme pour appuyer la diversité culturelle ». Publié le 4 septembre, 2018. https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/nouveau-programme-pour-appuyer-la-diversite-culturelle/

Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). 2016. *Plan d'action pour la diversité culturelle 2016-2019.* https://www.calq.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2016/05/CALQ_planactiondiversite20162019.pdf

Corcuff, Philippe et Claudette Lafaye. 1996. « Légitimité et théorie critique. Un autre usage du modèle de la justification publique ». *Revue de sociologie et d'anthropologie,* no. 2: 217-233.

Coulangeon, Philippe. 2007. « Les loisirs des populations issues de l'immigration, miroir de l'intégration ». *La Documentation française* 2, no. 2: 83-111.

Coulangeon, Philippe. 2004. *Les musiciens interprètes en France*. Paris: La Documentation Française.

Culture Montréal. 2020a. « Diversités, inclusion et représentativité ». Consulté le 28 février, 2021. https://culturemontreal.ca/grands-dossiers/diversites-inclusion-representativite/

Culture Montréal. 2020b. « Autochtonie, diversité et relève : les oubliées de la crise ? ». Consulté le 9 juin, 2020. https://culturemontreal.ca/activite/causerie-covid-autochtonie-diversites-releve/.

Daoudi, Bouziane. 1999. « Vie et mort du réseau maghrébin ». Dans *Les musiques du monde en question*, 110-113. Paris: Internationale de l'Imaginaire.

Dar al Maghrib. 2017. *Le rapport d'activités du Centre culturel marocain Dar Al Maghrib à Montréal.* Montréal: Dar al Maghrib.

Darmon, Muriel. 2006. *La socialisation.* Paris: Armand Colin.

DeAngelis, Angelica Maria. 2003. « Moi aussi, je suis musulman: Rai, Islam, and masculinity in Maghrebi transnational identity ». *Alif: Journal of Comparative Poetics*, no. 23: 276-308.

De Leon, Jason Patrick et Jeffrey H. Cohen. 2005. « Object and Walking Probes ». *Field Methods* 17, no. 2: 200-204.

DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life.* Cambridge: CUP.

Desai, Philly et Andrew Thomas. 1998. *Cultural diversity: attitudes of ethnic minority populations towards museums and galleries*. London: Museums and Galleries Commission.

Desroches, Monique, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir). 2011. *Territoires musicaux mis en scène.* Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

DiMaggio, Paul. 1987. « Classification in Art ». *American Sociological Review* 52, no. 4: 440-455.

DiMaggio, Paul et Francie Ostrower. 1992. *Race, ethnicity, and participation in the arts: Patterns of participation by Hispanics, Whites, and African-Americans in selected activities from the 1982 and 1985 surveys of public participation in the arts*. Washington, D.C.: Seven Locks Press.

DiMaggio, Paul et Patricia Fernandez-Kelly. 2010. *Art in the Lives of Immigrant Communities in the United States*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press.

Diminescu, Dana. 2016. « Traces numériques ». *GISTI,* no. 110: 3-6.

Diminescu, Dana. 2005. « Le migrant connecté. Un manifeste épistémologique », *Migrations/Société* 17, no. 102. https://ec.europa.eu/migrant-integration/librarydoc/le-migrant-connecte-pour-un-manifeste-epistemologique.

Diversité artistique Montréal (DAM). 2012. *Guide des publics. Communauté haïtienne de Montréal*. Montréal.

Diversité artistique Montréal (DAM). 2009. *Guide des publics 2009 : Répertoire des ressources culturelles des communautés latino-américaines hispanophones de Montréal*. Montréal.

Djakouane, Aurélien. 2014. « Le territoire du spectateur. Changement d'échelle et décentralisation théâtrale ». *Pôle Sud* 2, no. 41: 101-115.

Djakouane, Aurélien. 2011. « La carrière du spectateur. Une approche relationnelle des temps de la réception ». *Temporalités,* no. 14. https://temporalites.revues.org/1939.

Djakouane, Aurélien. 2006. « Du questionnaire à la biographie et vice et versa : regards croisés sur l'évolution des préférences esthétiques des spectateurs de théâtre ». *Sociologie de l'Art* 2, Opus 9 & 10: 107-123.

Donnat, Olivier. 2004a. « La transmission des passions culturelles ». *Enfances, Familles, Générations,* no. 1: 84-100.

Donnat, Olivier. 2004b. « Les univers culturels des Français ». *Sociologie et sociétés* 36, no. 1: 87-103.

Donnat, Olivier et Florence Lévy. 2007. « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques ». *Ministère de la Culture – DEPS. « Culture prospective »,* no. 3: 1-31.

Doutabaa-Charif, Najia. 2016. *L'altérité comme pratique culturelle. Le cas des visiteurs de l'Institut du Monde Arabe*. Paris: L'Harmattan.

Doutreloux, Albert et Lucille Guilbert. 1992. « Communautés culturelles, une solidarité paradoxale ». *L'Action nationale* LXXXII, no. 8: 986-1002.

Drouin, Martin. 2006. « La métropole culturelle : une nouvelle image de Montréal ? ». *Téoros. Revue de recherche en tourisme* 25, no. 2: 75-77.

Drudi, Guy, Sonia Vaillancourt et Dong Qui Zheng. 2020. « Une recherche collaborative: l'accessibilité au loisir comme vecteur d'intégration en contexte interculturel ». *Loisir et Société* 43, no. 3: 421-429.

Dubar, Claude. 2010 [2000]. *La socialisation.* Paris : Armand Colin.

Dubar, Claude. 2004. « Régimes de temporalités et mutation des temps sociaux ». *Temporalités,* no. 1. http://journals.openedition.org/ temporalites/661.

Dubé, Ève, Denis Hamel, Louis Rochette, Maude Dionne et Mélanie Tessier. 2020. *Covid-19 – Pandémie et inégalités face à la détresse psychologique et l'insécurité alimentaire.* Québec: Institut national de la santé publique du Québec. https://www.inspq.qc.ca/sites/default/files/publications/3036-inegalites-detresse-psychologique-insecurite-alimentaire-covid19.pdf.

Dueck, Byron. 2011. « Part 4 Cities. Introduction ». Dans *Migrating Music,* dirigé par John Toynbee et Byron Dueck, 197-201. London & New York: Routledge.

Duffy, Michelle. 2005. « Performing identity with a multicultural framework ». *Social and Cultural Geography* 6, no. 5: 677-692.

Echchaibi, Nabil. 2001. « We Are French Too, But Different. Radio, Music and the Articulation of Difference among Young North Africans in France ». *International Communication Gazette* 63, no. 4: 295-310.

Eichler, Margrit. 2012. « Mariage au Canada ». *The Canadian Encyclopedia.* Dernière modification le 14 février, 2018. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mariage-et-divorce.

Eid, Paul. 2004. « Être 'Arabe' à Montréal : réceptions et ré-appropriations d'une identité socialement compromise ». Dans *Racisme et discrimination. Permanence et résurgence d'un phénomène inavouable,* dirigé par Jean Renaud, Annick Germain et Xavier Leloup, 148-171. Québec: Les Presses de l'Université Laval.Eisenstadt, Shmuel Noah. 1956. From Generation to Generation. Glencoe, IL: Free Press.

El Qadéry, Mustapha. 2010. « L'Afrique a-t-elle perdu le Nord ? Le Maghreb et ses dichotomies coloniales ». *Cahiers d'études africaines,* no. 198-199-200. https://journals.openedition.org/etudesafricaines/16336

Entrée libre, 2018. « Oum Kalthoum, la voix de l'Orient ». Consulté le 28 février, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=3M2svdbrDNY

Erickson, Bonnie H. 1996. « Culture, Class, and Connections ». *American Journal of Sociology* 102, no. 1: 217-251.

Essaadani, Aadel, Aicha Nouri et Mohamed Sammouni. 2017. *Les pratiques culturelles des Marocains. Étude de terrain*. Maroc: Racines.

Espace-mre, 2019. « Mariage marocain ». Publié le 8 mars, 2019. https://www.espace-mre.com.

Ferrié, Jean-Noël. 1995. « Lieux intérieurs et culture publique au Maroc ». *Politix* 8, no. 31: 187-202.

Festival du monde arabe (FMA), n.d. « Tribales ». Consulté le 4 janvier, 2021. https://festivalarabe.com/creations-fma/tribales/

Festival international de Carthage, n.d. « Site Internet ». Consulté le 28 février, 2021. http://festivaldecarthage.tn

Fleury, Laurent. 2006. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles.* Paris: Armand Colin.

Forcier, Mathieu. 2014. « Intégration socioéconomique et négociation des frontières ethniques : La relation entre déqualification, discrimination perçue et identification à la catégorie « québécois » chez les immigrants maghrébins à Montréal ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Fortier, Claude. 2018. « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2017 ». *Optique culture*, no. 61, Québec: Institut de la statistique du Québec.

Fortin, Sylvie et Jean Renaud. 2004. « Stratégies d'établissement en contexte montréalais : une diversité de modalités ? ». Dans *Racisme et discrimination. Permanence et résurgence d'un phénomène inavouable,* dirigé par Jean Renaud, Annick Germain et Xavier Leloup, 31-59. Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Fortin, Sylvie, Marie Nathalie LeBlanc, Josiane Le Gall, Marie-Jeanne Blain et Géraldine Mossière. 2014. « Les migrants du Maghreb à Montréal au quotidien ». Dans *L'intégration des familles d'origine immigrante,* dirigé par Fasai Kanouté et Gina Lafortune, 29-47. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Fortin, Sylvie, Marie Nathalie LeBlanc et Josiane Le Gall. 2008. « Entre la oumma, l'ethnicité et la culture : le rapport à l'islam chez les musulmans francophones de Montréal ». *Diversité urbaine* 8, no. 2: 99-134.

Freydefont, Marcel. 2016, « Scène, scènes, essaimage d'un mot ». *L'Observatoire. La revue des politiques culturelles,* no. 47: 14-16.

Fridman, Viviana et Michèle Ollivier. 2004a « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme. Vers une nouvelle configuration discursive ? ». *Sociologie et Sociétés* 36, no. 1: 105-126.

Fridman, Viviana et Michèle Ollivier. 2004b. « Présentation. Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus ». *Sociologie et Sociétés* XXXVI, no. 1: 3-11.

Frith, Simon. 2007. « La musique live, ça compte… ». *Réseaux* 2, no. 141-142: 181-182.

Gagnon, Annie Joan. 2010. « Mes Aïeux ». *The Canadian Encyclopedia.* Dernière modification le 10 mai, 2018. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mes-aieux.

Gallant, Nicole et Céline Friche. 2010. « Être ici et là-bas tout à la fois : réseaux sociaux en ligne et espaces d'appartenance chez les jeunes immigrants au Québec ». *Lien social et Politiques,* no. 64: 113-124.

Gans, Herbert. 1999 [1970]. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste.* New York: Basic Books.

Garneau, Stéphanie. 2008. « L'émigration marocaine au Canada : contextes de départ et diversité des parcours migratoires ». *Diversité urbaine* 8, no. 2: 163-190.

Garon, Rosaire. 2009a. « Conclusion ». Dans *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec,* coordonné par Rosaire Garon et Marie-Claude Lapointe, 377-383. Québec: Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine.

Garon, Rosaire. 2009b. « Évolution des publics des arts et de la culture au Québec et aux États-Unis : mise en perspective ». *Loisir et Société / Society and Leisure* 32, no. 1: 73-97.

Gastaut, Yvan. 2016. « Introduction du dossier Musiques et sociétés ». *L'Année du Maghreb* 14. https://anneemaghreb.revues.org/2617.

Gauvreau, Claude. 2020. « Diversité culturelle : l'urgence d'agir ». *Actualités UQAM.* Publié le 25 août, 2020. https://www.actualites.uqam.ca/2020/diversite-culturelle-urgence-agir

Georgiou, Myria. 2013. « Between strategic nostalgia and banal nomadism: Explorations of transnational subjectivity among Arab audiences ». *International Journal of Cultural Studies* 16, no 1: 23-39.

Germain, Annick. 2013a. « La sociologie urbaine à l'épreuve de l'immigration et de l'ethnicité : De Chicago à Montréal en passant par Amsterdam ». *Sociologie et sociétés* 14, no. 2: 87-110.

Germain, Annick. 2013b. « Une métropole d'individus... créatifs ? La superdiversité ordinaire de Montréal ». Communication présentée au colloque *La créativité urbaine en question : le cas de Montréal / ville créative* organisé par le Groupe de recherche interdisciplinaire sur Montréal, Université McGill, Montréal, Canada, 18-19 octobre.

Germain, Annick. 2013c. « The Montréal School: Urban Social Mix in a Reflexive City ». *Anthropologica* 55, no. 1: 29-39.

Germain, Annick. 1997. *Montréal : laboratoire de cosmopolitisme entre deux mondes.* Montréal: Métropolis. http://www.metropolis.inrs.ca/medias/germain2.pdf

Germain, Annick. 1995. *Cohabitation interethnique et vie de quartier*. Rapport soumis au Ministère des Affaires internationales, de l'immigration et des communautés culturelles et à la Ville de Montréal. Montréal: INRS-Urbanisation.

Germain, Annick et Julie E. Gagnon. 2000. « La construction des cultures de l'hospitalité : la gestion municipale de la diversité ». Communication présentée au *Fourth National Metropolis Conference Working Together for the Future: Partnerships in Immigration Research and Policy*, mars.

Germain, Annick, Xavier Leloup et Martha Radice. 2014. « La cohabitation interethnique dans quatre quartiers de classes moyennes à Montréal : Deux petites leçons tirées des discours sur la diversité ». *Diversité urbaine* 14, no. 1: 5–24.

Ghorbal, Samy. 2003. « Le Maghreb des paraboles ». *Jeune Afrique,* 22 septembre, 2003. https://www.jeuneafrique.com/82783/archives-thematique/le-maghreb-des-paraboles/

Gibert, Marie-Pierre. 2011. « Transnational Ties and Local Involvement: North African Musicians In and Beyond London ». *Music and Arts in Action* 3, no. 3: 92-115.

Giddens, Anthony. 1994 [1990]. *Les conséquences de la modernité*. Paris: L'Harmattan.

Gingras, Catherine. 2014. « La scène musicale indépendante montréalaise et la fabrication quotidienne de la montréalité ». Dans *Représenter l'urbain : apports et méthodes,* dirigé par

Sandra Breux, Jean-Pierre Collin et Catherine Gingras, 315-346. Québec: Presses de l'Université Laval.

Giroux, Lise. 1999. *Les personnes issues de l'immigration : leurs pratiques médiatiques et leurs activités culturelles.* Québec: Ministère de la Culture et des Communications, Direction de la recherche et de la statistique.

Glevarec, Hervé. 2013. *La culture à l'ère de la diversité. Essai critique, trente ans après La Distinction.* France: Éditions de l'Aube.

Glevarec, Hervé. 2005. « La fin du modèle de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical ». Dans *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde,* dirigé par Éric Maigret et Éric Macé, 69-102. Paris: Armand Colin.

Glick-Schiller, Nina, Linda Basch et Cristina Szanton Blanc. 1995. « From Immigrant to Transmigrant : Theorizing Transnational Migration ». *Anthropological Quarterly* 68, no. 1: 48-63.

Goldschmitt, Kariann E. 2019. « From Rio to Sao Paulo: Shifting Urban Landscapes and Global Strategies for Brazilian Music ». Dans *Sounds and the City. Volume 2,* édité par Brett Lasua, Stephen Wagg, Karl Spracklen et M. Selim Yavuz, 103-122. Suisse: Palgrave Macmillan.

Golpushnezad, Elham et Stefano Barone. 2016. « 'On n'est pas à vendre' L'économie politique du rap dans la Tunisie post-révolution ». *Politique africaine* 1, no. 141: 27-51.

Gomez Martin, C. 2009. « L'importance de la visibilité dans les processus migratoires ». *Papers* 91*:* 153-169. ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n91/02102862n91p153.pdf

Gouiaa, Amal. 2016. « Les groups d'amateurs de musiques arabes en Tunisie et en France. Regard sociomusicologique sur la construction de carrières et de répertoires ». Projet de thèse, Université Paris-Sorbonne.

Gouvernement du Canada, n.d. « Classification nationale des professions ». Consulté le 28 février, 2021. https://noc.esdc.gc.ca/Accueil/Bienvenue/f194315b06944621a5699d6c7ce5124e?GoCTemplateCulture=fr-CA

Grafmeyer, Yves et Jean-Yves Authier. 2015. S*ociologie urbaine.* Paris: Armand Colin.

Granjon, Fabien et Clément Combes. 2007. « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas des jeunes amateurs ». *La Découverte* 6, no. 145-146: 291-334.

Grésillon, Boris. 2008. « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle ». *Annales de géographie* 2, no. 660-661: 179-198.

Gross, Joan, David McMurray et Ted Swedenburg. 1994. « Arab Noise and Ramadan Nights: Rai, Rap and Franco-Maghrebi Identity ». *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 3, no. 1: 3-39.

Grossetti, Michel. 2014. « Que font les réseaux sociaux aux réseaux sociaux ? Réseaux personnels et nouveaux moyens de communication ». *La Découverte* 2, no. 184-185: 187-209.

Guellouz, Mariem. 2013. « Danse contemporaine au Maghreb / Danse contemporaine maghrébine. Aide à la recherche et au patrimoine en danse ». Paris: Centre national de la danse.

Guibert, Gérôme. 2012. « La notion de scène locale. Pour une approche de l'analyse des courants musicaux ». Dans *Sound Factory, Musique et Industrie,* dirigé par Stéphane Dorin, 93-124. Paris: Seteun.

Guilbert, Lucille. 2005. « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance ». *Ethnologies* 27, no. 1: 5-18.

Hajji, Nadia. 2018. « Le spectre de l'invisibilisation ». *TicArtToc, Diversité/Arts/Réflexion(s),* no. 10: 37-39.

Hall, John R. 1992. « The Capital(s) of Cultures: A Nonholistic Approach to Status Situations, Class, Gender, and Ethnicity ». Dans *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, édité par Michèle Lamont et Marcel Fournier, 257-284. Chicago: University of Chicago Press.

Hamida, Brahimi. 2011. « L'intégration économique des immigrants maghrébins du Québec. Le cas des Algériens, Marocains et Tunisiens ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Hamidou, Kamal. 2005. « Médias du cœur et médias de la raison. La socialisation des migrants en question ». *Questions de communication*, no. 8: 93-111.

Hamma, Amine et Gérome Guibert. 2006. « De l'Internationale-metal au conflit sociétal local : la scène de Casablanca. Entretien avec Amine Hamma ». *Volume!* 5, no. 2: 153-177.

Hanquinet, Laurie. 2014. *Du musée aux pratiques culturelles. Enquête sur les publics de musées d'art moderne et contemporain.* Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

Hanquinet, Laurie, Mike Savage et Louise Callier. 2012. « Elaborating Bourdieu's Field Analysis in Urban Studies: Cultural Dynamics in Brussels ». *Urban Geography* 33, no. 4: 508-529.

Haut-Commissariat au Plan (HCP), 2011. *Famille au Maroc : les réseaux de la solidarité familiale.* Publié le 16 mars, 2011. https://www.hcp.ma/downloads/Demographie-Famille-au-Maroc-les-reseaux-de-la-solidarite-familiale_t13086.html

Helly, Denise, Michèle Vatz-Laaroussi et Lilyane Rachédi. 2001. *Transmission culturelle aux enfants par de jeunes couples immigrants : Montréal, Québec, Sherbrooke*. No 15, Montréal: Centre Métropolis du Québec – Immigration et métropoles.

Insaniyat, 1998. « Présentation. Familles d'hier à aujourd'hui ». *Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales* 4: 1-2.

Institut de la statistique du Québec (ISQ). 2015. *Le bilan démographique du Québec. Édition 2015*. Québec. Consulté le 10 février, 2021. https://bdso.gouv.qc.ca/docs-ken/multimedia/PB01614FR_Bilandemo2015F00.pdf

International Migration, Integration and Social Cohesion in Europe (IMISCOE). 2020. « Immigrants' Cultural Participation: Why and How to Study It? ». *Panel session 17th IMISCOE Annual Conference – Online 1-2 July*. Consulté le 5 février, 2021. https://www.imiscoe.org/docman-docs/network-news/1059-program-overview-definitief-27-juni/file

Irma, 2020. « L'impact du confinement sur la pratique musicale ». Publié le 11 juin, 2020. https://www.irma.asso.fr/L-impact-du-confinement-sur-la

Ivey, Bill. 2008. « Introduction: The Question of Participation ». Dans *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life,* édité par Steven J. Tepper et Bill Ivey, 1-14. New York: Routledge.

Jacob, Louis. 2008. « Espaces publics de la pluralité ». *Dis/location 1. Projet d'articulation urbaine. Square Viger* 1: 103-111.

Jacob, Louis. 2003. « Les interventions artistiques en milieu urbain et la question du cosmopolitisme ». Dans *Voulez-vous manger avec moi ?,* dirigé par Daniel Latouche, 35-47. Montréal: Éditions Fides.

Jacob, Louis. 2014. *Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal.* Rapport final. Montréal: Département de sociologie, Université du Québec à Montréal.

Jamet, Romuald. 2016. « Que musiquent les musiciens ? Musique et expérience musicale chez les musiciens amateurs des scènes contre-culturelles contemporaines parisiennes et berlinoises ». Thèse de doctorat, Université Paris Descartes.

Jermyn, Helen et Philly. Desai. 2000. *Arts – What's in a word? Ethnic Minorities & the Arts: Executive Summary*. London: Arts Council England.

Johnson, Cathryn, Timothy J. Dowd et Cecilia L. Ridgeway. 2006. « Legitimacy as a Social Process ». *Annual Review Sociology* 32: 53-78.

Jones, Alyson. 2010. « Playing Out: Women Instrumentalists and Women's Ensembles in Contemporary Tunisia ». Thèse de doctorat, University of Michigan.

Jordan Gonzalez, Laura Francisca. 2013. « Auditeurs en exil : le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques ». *Volume !* 10, no. 1: 147-169.

Juteau, Danielle. 2018. « Au cœur des dynamiques sociales : l'ethnicité ». Dans *L'immigration et l'ethnicité dans le Québec contemporain,* dirigé par Deirdre Meintel, Annick Germain, Danielle Juteau, Victor Piché et Jean Renaud, 13-39. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Juteau, Danielle. 2010 [1999]. *L'ethnicité et ses frontières*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Kadiri Hassani, Nadia. 2008. « Le travail, lieu privilégié d'intégration. Le cas de l'insertion socioprofessionnelle des d'immigrants marocains à Montréal ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Kaiser, Marc. 2015. « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de 'scène' ». *Cahiers de la recherche sociologique,* no. 57: 133-157.

Kamdem, Emmanuel. 2010. « Itinéraire de recherche qualitative sur les temporalités en Afrique ». *Recherches Qualitatives*, no. 8 (Hors-Série): 61-75.

Karl, Brian. 2014. « The coming of Americans: Moroccan popular music, modernity, and mimetic encounters ». *The Journal of North African Studies* 19, no. 3: 358-375.

Kasinitz, Philip et Marco Martiniello. 2019. « Music, migration and the city ». *Ethnic and Racial Studies* 42, no. 6: 857-864.

Kateb, Kamel. 2014. « Du mariage précoce au mariage tardif : un nouveau système matrimonial dans les pays du Maghreb? ». Dans *Le mariage en Afrique. Pluralité des formes et des modèles matrimoniaux,* dirigé par Richard Marcoux et Philippe Antoine, 130-161. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Kateb, Kamel. 2013. « Migrants maghrébins et leurs descendants : un marché matrimonial sur les deux rives de la Méditerranée ». *Cahiers québécoise de démographie* 42, no. 1: 57-100.

Katz-Gerro, Tally, Sharon Raz et Meir Yaish. 2009. « How do class, status, ethnicity, and religiosity shape cultural omnivorousness in Israel? ». *Journal of Cultural Economy* 33: 1-17.

Kessab, Ammar. 2009. « Les politiques culturelles en Afrique du Nord – Maghreb – sont-elles compatibles avec la Convention de l'UNESCO sur la protection de la diversité des expressions culturelles ? ». Communication présentée à la conférence *World Arts Summit on Arts and Culture*, Johannesburg, South Africa, 22-25 septembre.

Khan, Naseem. 2002. *Towards a greater diversity: results and legacy of the Arts Council of England's cultural diversity action plan*. London: Arts Council England.

Kirchberg, Irina. 2015. « Écouter la musique par corps. La socialisation de l'oreille en natation synchronisée ». *Culture & Musées,* no. 25: 95-114.

Kiwan, Nadia et Ulrike Hanna Meinhof. 2011a. *Cultural Globalization and Music. African Artists in Transnational Networks.* Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.

Kiwan, Nadia et Ulrike Hanna Meinhof. 2011b. « Music and Migration: A Transnational Approach ». *Music and Arts in Action* 3, no. 3: 3-20.

Knegt, Peter, 2018. « It's all coming back to us now: A queer celebration of our birthday queen Céline Dion ». *CBC Arts,* 28 mars, 2018: https://www.cbc.ca/arts/it-s-all-coming-back-to-us-now-a-queer-celebration-of-our-birthday-queen-celine-dion-1.4586433.

Kolb, Bonita M. 2001. « The effect of generational change on classical music concert attendance and orchestras' response in the UK and US ». *Cultural Trends* 11, no. 41: 1-35.

Kopiejwski, Faustine. 2017. « Portrait d'Emel Mathlouti, chanteuse politique malgré elle ». *Cheek Magazine,* 26 février, 2017. https://www.lesinrocks.com/2017/02/26/musique/musique/portrait-demel-mathlouthi-chanteuse-politique-malgre/

Kotarba, Joseph A., Jennifer L. Fackler et Kathryn M. Nowotny. « An Ethnography of Emerging Latino Music Scenes ». *Symbolic Interaction* 32, no. 4: 310-333.

Kovacic, Mojca et Ana Hofman. 2019. « Music, Migration and Minorities. Perspectives and Reflections ». *Musicological Annual* 55, no. 2: 5-17.

Kraaykamp, Gerbert, Natascha Notten et Hidde Bekhuis. 2015. « Highbrow cultural participation of Turks and Moroccans in the Netherlands: Testing and identification and social network explanation ». *Cultural Trends* 24, no. 4: 286-298.

Kusenbach, Margarethe. 2003. « Street Phenomenology. The Go-along as Ethnographic Research Tool ». *Ethnography* 4, no. 3: 455-485.

Laborde, Denis. 2018. « *Création musicale*, World Music *et diversité culturelle :* la musique comme outil d'intelligibilité anthropologique ». *Transposition* 1 (Hors-Série). https://journals.openedition.org/transposition/1761

Laborde, Denis et Luc Charles-Dominique. 2019. *Migrants musiciens,* vol. 32. Genève: Les Cahiers d'ethnomusicologie.

Lafortune, Jean-Marie. 2008. « De la médiation à la médiaction : le double jeu du pouvoir culturel en animation ». *Lien social et Politiques,* no. 60: 49-60.

Lahire, Bernard. 2013. « La culture à l'échelle individuelle : la transférabilité en question ». Dans *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu,* dirigé par Philippe Coulangeon et Julien Duval*,* 165-176. Paris: La Découverte.

Lahire, Bernard. 2005. *L'Esprit sociologique.* Paris: La Découverte.

Lahire, Bernard. 2004. *La culture des individus.* Paris: La Découverte.

Lahire, Bernard. 2002. *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles.* Paris: Armand Colin.

La Maisonnée. 2017. « Projet de recherche sur le loisir et l'intégration des immigrants. Communiqué de presse ». Publié le 3 avril, 2017. https://www.arrondissement.com/tout-get-communiques/u24747-projet-recherche-loisir-integration-immigrants.

Lamarre, Patricia et Stéphanie Lamarre. 2009. « Montréal ''on the Move'' : pour une approche ethnographique non-statique de l'étude des pratiques langagières de jeunes multilingues ». Dans *Formes et normes sociolinguistiques. Ségrégations et discriminations urbaines,* dirigé par Thierry Bulot, 105-134. Paris: L'Harmattan.

Lamont, Michèle. 1995. *La morale et l'argent. Les valeurs des cadres en France et aux États-Unis*. Paris: Éditions Métailié.

Lamont, Michèle et Virag Molnar. 2002. « The Study of Boundaries in the Social Sciences ». *Annual Review of Sociology* 28: 167-195.

Landau, Carolyn. 2012. « 'My own little Morocco at home': A biographical account of migration, mediation and music consumption ». Dans *Migrating Music,* dirigé par John Toynbee et Byron Dueck, 38-54. London: Routledge.

Langlois, Tony. 2009. « Music and Politics in North Africa ». Dans *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Asia*, dirigé par Laudan Nooshin, 207-227. London: Routledge.

Larousse, n.d. « Maghreb ». Consulté le 1 mai, 2017. http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Maghreb/131068.

Laur, Elke. 2016. *Mesure de la participation des Québécoises et Québécois des minorités ethnoculturelles.* Québec: Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion.

Laur, Elke. 2015. *Stratégie de mesure de la participation des Québécoises et Québécois des minorités ethnoculturelles aux différentes sphères de la vie collective.* Québec: Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion.

Laurent, Sophie et Thomas Bélanger. 2005. *Répertoire musiques du monde à Montréal.* Montréal: Conseil des arts de Montréal.

Lazzaro, Federico et Steven Huebner (dir). 2020. *Migration artistique et identité à Paris, 1870-1940.* New York: Peter Lang.

LeBlanc, Marie Nathalie, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabrielle Djerrahian. 2007. « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration ». *Diversité urbaine* 7, no. 1: 9-29.

Leblanc, Sébastien, Hatouma Sako et Nathalie Fernando. 2019. « Musiques et diversité à Montréal. Un orchestre dans une communauté d'immigrants roumains et moldaves ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 32: 59-79.

Lecomte, Romain. 2011. « Révolution tunisienne et Internet : le rôle des médias sociaux ». *Année du Maghreb* VII: 389-418.

Le Devoir. 2016. « Tunisair lance sa liaison Montréal-Tunis ». Publié le 18 juin, 2016. https://www.ledevoir.com/economie/473770/tunisair-lance-sa-liaison-montreal-tunis.

Lefebvre, Henri. 1992 [1968]. « La forme urbaine ». Dans *Villes et civilisations urbaines. XVIIIe-XXe siècles*, dirigé par Marcel Roncayolo et Thierry Paquot, 395-408. Paris: Larousse.

Lejeune, Marion. 2012. « Les nouvelles dynamiques de territorialisation du fait ethnique à Montréal : le cas du Petit Maghreb ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Le Menestrel, Sara (coord). 2012. *Des vies en musique : Parcours d'artistes, mobilités, transformations.* Paris: Hermann Éditions.

Le Menestrel, Sara. 2005. « Introduction – numéro thématique Musiques ''populaires''. Catégorisations et usages sociaux ». *Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines* 53: 7-21.

Lena, Jennifer C. et Daniel B. Cornfield. 2008. « Immigrant Arts Participation. A Pilot Study of Nashville Artists ». Dans *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life,* dirigé par Steven Tepper et Bill Ivey, 147-169. New York: Routledge.

Leroux, Georges. 2010. « Une ouverture sur l'idéal de 'convivencia' ». Dans *Arabitudes. L'altérité arabe au Québec,* coordonné par Henda Ben Salah, 11-14. Montréal: Éditions Fides.

Leyssieux, Florence. 2012. « Musique, immigration et intégration au Québec ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Lizardo, Omar. 2006. « How Cultural Tastes Shape Personal Networks ». *American Sociological Review* 71, no. 5: 778-807.

Lizé, Wenceslas. 2016. « La légitimité du jazz et des musiques savantes. Des statistiques sur les publics à la critique en ligne ». *RESET,* no. 5. http://journals.openedition.org/reset/622.

Lizé, Wenceslas. 2009. « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang ». Dans *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes de sciences sociales sur l'expérience musicale*, dirigé par Anthony Pecqueux et Olivier Roueff, 49-83. Paris: Éditions de l'EHESS.

Lobet, Delphine et Lidia Eugenia Calvacante. 2014. « Transmission à rebours, filiation inversée, socialisation ascendante : regards renversés sur les rapports de générations ». *Enfances, Familles, Générations,* no. 20. http://journals.openedition.org/efg/497.

Lortat-Jacob, Bernard. 1981. « Music as an Obstacle to Professionalism: A Berber Example ». *Ethnomusicology* 25, no. 1: 87-98.

Love, Jeffrey et Bramble C. Klipple. 1995. *Arts Participation and Race/Ethnicity. An Analysis of 1982, 1985, and 1992 SPPA Surveys*. https://archive.org/details/ERIC_ED398164

Lussier, Martin. 2014. « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal ». *Cahiers de recherche sociologique,* no. 57: 61-78.

Machin-Autenrieth, Matthew. 2020. « The Dynamics of Intercultural Music Making in Granada: Everyday Multiculturalism and Moroccan Integration ». *Ethnomusicology* 64, no. 3: 422-446.

Maisonneuve, Sophie. 2009. « L'expérience festivalière. Dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût ». Dans *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale,* dirigé par Anthony Pecqueux et Olivier Roueff, 85-115. Paris: Éditions de l'EHESS.

Maisonneuve, Sophie, Geneviève Teil et Antoine Hennion. 2002. *Le goût comme un « faire ensemble ». Une comparaison entre le goût alimentaire et le goût musical.* https://hal.inrae.fr/hal-02833961

Maitland, Heather. 2006. *Navigating Difference. Cultural Diversity and Audience Development.* London: Arts Council England.

Mallet, Julien. 2012. « De Tuléar à la France : Damily musicien de *tsapiky* ». Dans *Des vies en musique : Parcours d'artistes, mobilités, transformations,* coordonné par Sara Le Menestrel, 65-92. Paris: Hermann Éditions.

Manaï, Bochra. 2018. *Les Maghrébins de Montréal.* Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Manaï, Bochra. 2015. « La ''mise en scène'' de l'ethnicité maghrébine à Montréal ». Thèse de doctorat, INRS-UCS, Études urbaines.

Marchandise, Sabrina. 2014. « Le Facebook des étudiants marocains. Territoire relationnel et territoire des possibles ». *Revue européenne des migrations internationales* 30, no. 3-4: 31-48.

Marcoux-Gendron, Caroline. 2017. « Le "go-along". Un outil des études urbaines pour inspirer la recherche sur les pratiques culturelles ». Dans *Les publics de la culture. Perspectives sur la réception et la médiation,* dirigé par Mathilde Barraband, Ariane Bellemare et Mélanie Grenier. https://www.erudit.org/fr/livres/hors-collection/publics-culture-perspectives-croisees-sur-reception-mediation-actes-colloque--978-2-9816944-0-9/004466co/

Marcoux-Gendron, Caroline. 2015. « Musiciens migrants d'origine arabe dans le contexte montréalais : le parcours de la reconnaissance ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Marcoux-Gendron, Caroline et Bernardo de Alvarenga. 2020. « Mapping as a Complementary Perspective on the Dynamics of Participation in a City's Musical Life ». *Bulletin de Méthodologie Sociologique* 147-148: 96-121.

Maresca, Bruno. 2003. « L'intensité de la consommation culturelle, signe d'urbanité ». Dans *Regards croisés sur les pratiques culturelles,* dirigé par Olivier Donnat, 129-149. France: Ministère de la Culture, DEPS.

Marranci, Gabriele. 2000. « Le raï aujourd'hui. Entre métissage et world music moderne ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 13: 139-149.

Martin, Denis-Constant. 1996. « Who's afraid of the big bad world music? ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 9: 3-21.

Martiniello, Marco. 2018. « Local communities of artistic practices and the slow emergence of a "post-racial" generation ». *Ethnic and Racial Studies* 41, no. 6: 1146-1162.

Martiniello, Marco. 2015. « Immigrants, ethnicized minorities and the arts: a relatively neglected research area ». *Ethnic and Racial Studies* 38, no. 8: 1229-1235.

Martiniello, Marco et Andrea Rea. 2011. « Des flux migratoires aux carrières migratoires ». *SociologieS.* http://journals.openedition.org/sociologies/3694.

Martiniello, Marco et Jean-Michel Lafleur. 2008. « Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music ». *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34, no. 8: 1191-1215.

Massoui, Salima, Noémie Troseille, Caroline Clavel, Mélanie M. Gagnon et Gneninfolo Lazar Coulibaly. 2020. *Les différences culturelles en contexte de pandémie : des vecteurs d'inégalités sociales ? Une revue rapide de la littérature.* Québec: Centre d'expertise sur le bien-être et l'état de santé physique des réfugiés et des demandeurs d'asile, CIUSSS du Centre-Ouest-de-l'Île-de-Montréal. https://cerda.info/les-differences-culturelles-en-contexte-de-pandemie-des-vecteurs-dinegalites-sociales/

Mauger, Gérard. 2010. « Jeunesse : essai de construction d'objet ». *Agora* 3, no. 56: 9-24.

Mawazine, n.d. « Site Internet ». Consulté le 28 février, 2021. www.mawazine.ma

Mbarek Rais, Sonia. 2018. *Le statut du musicien en Tunisie. État des lieux de la politique musicale : approche sociologique.* Paris: L'Harmattan.

Mbaye, Jenny F. 2013. « On The Rogue Practices of West African Music Entrepreneurs », Dans *Rogue Urbanism: Emergent African Cities*, édité par Edgar Pieterse et Abdou Maliq Simone, 253-264. Jacana Media & African Center for Cities.

McLuhan, Marshall. 1968 [1964]. *Pour comprendre les médias*. France: Éditions Seuil.

Meintel, Deirdre. 2008. « Identités ethniques plurielles et reconnaissance connective en Amérique du Nord ». Dans *La reconnaissance à l'épreuve : Explorations socio-anthropologiques*, édité par Jean-Paul Payet et Alain Battegay, 311-319. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Meintel, Deirdre et Marie-Antoinette Hily. 2000. « Editorial. Fêtes et rituels dans la migration ». *Revue européenne des migrations internationales* 16, no. 2: 7-8.

Mera-Nelson, Claire. 2020. « Diversity in classical music ». *Arts Council England.* Publié le 6 février, 2020. https://www.artscouncil.org.uk/blog/diversity-classical-music

Michaels, Walter Benn. 2009. *La diversité contre l'égalité.* Paris: Raisons d'agir.

Miliani, Hadj. 2015. « Diasporas musiciennes et migrations maghrébines en situation coloniale ». *Volume !* 12, no. 1: 155-169.

Miliani, Hadj. 2008. « Présence des musiques arabes en France. Immigrations, diasporas et musiques du monde ». *Migrance* 32: 91-99.

Miliani, Hadj. 2002. « Culture planétaire et identités frontalières ». *Cahiers d'études africaines*, no. 168: 763-776.

Miliani, Hadj. 2000. « Fabrication patrimoniale et imaginaires identitaires. Autour des chants et musiques en Algérie ». *Insaniyat. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales* 12: 53-63.

Miliani, Hadj, Salim Khiat, Ahmed-Amine Dellaï et Mehenna Mahfoufi. 2007. *Appel à communications : Anthropologie et Musiques d'Algérie et du Maghreb*, *Colloque des 15 au 17 juillet 2007*. Consulté le 25 mars, 2018. www.cnrpah.org/pci-bnd/images/arabe/col02/arg_fr.pdf.

Millette, Josianne, Mélanie Millette et Serge Proulx. 2010. *Attachement des communautés culturelles aux médias du pays d'origine et aux médias d'ici. Le cas des communautés haïtienne, italienne et maghrébine de la région de Montréal.* Montréal: Groupe de recherche et d'observation des usages et cultures médiatiques (GRM), Centre d'étude sur les médias (CEM).

Milliot, Virginie. 2013. « Ambiance pluraliste et socialisation urbaine : ethnographie de l'espace public du quartier de la Goutte d'Or à Paris ». Consulté le 25 février, 2021. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00833997.

Milot, Jean-René et Raymonde Venditti. 2012 « 'C'est au Québec que j'ai découvert le vrai islam'. Impact de la migration sur l'identité ethnoreligieuse de musulmans d'origine maghrébine ». Dans *Le Québec après Bouchard-Taylor. Les identités religieuses de l'immigration*, dirigé par Louis Rousseau, 241-293. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion (MIDI). 2014. *Portrait statistique de la population d'origine ethnique maghrébine au Québec en 2011*. Québec, Gouvernement du Québec.

Ministère de l'Immigration, de la Francisation et de l'Intégration (MIFI). 2019. *Portrait statistique. Population d'origine ethnique maghrébine au Québec en 2016.* Québec, Gouvernement du Québec.

Montgomery, Catherine, Amel Mahfoudh, Lilyane Rachédi et Nadia Stoetzel. 2010. « (Re)négocier les statuts minoritaires en contexte d'immigration : étude de cas de familles berbères vivant à Montréal ». *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire* 16, no. 2: 146-174.

Montréal en statistiques, 2017. *Population et démographie.* Publié le 26 octobre, 2017. http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/19_POPULATION%20ET%20D%C9MOGRAPHIE_26OCTOBRE2017_IMMIGRATION_AGGLO_RMR.PDF.

Monqid, Safaa. 2002. « Les Marocaines et la danse: un espace d'expression ». Dans *Femmes, identités plurielles,* dirigé par Joëlle Deniot, Annie Dussuet, Catherine Dutheil Pessin et Dominique Loiseau, 121-145. Paris: L'Harmattan.

Moore, Leslie. 2008. « Language Socialization and Second/Foreign Language and Multilingual Education in Non-Western Settings ». Dans *Encyclopedia of Language and Education, 2nd edition, Volume 8: Language Socialization,* édité par Patricia A. Duff and Nancy H. Hornberger, 175-185. Netherlands: Springer Science.

Moriarty, Pia. 2004. *Immigrant Participatory Arts. An Insight into Community-Building in Silicon Valley.* San Jose: Cultural Initiatives Silicon Valley.

Mossière, Géraldine. 2010. *Une congrégation pentecôtiste composée d'immigrants à Montréal : vivre le local, penser au global.* Montréal: Groupe de recherche diversité urbaine. Centre d'études ethniques des universités montréalaises. http://www.grdu.umontreal.ca/documents/WP_Mossiere2_GRDU.pdf.

Murphy, Clifford R. 2010. « The Intimate Circle: Finding Common Ground in Mariachi and Norteño Music ». Dans *Art in the Lives of Immigrant Communities in the United States,* dirigé par Paul DiMaggio et Patricia Fernandez-Kelly, 109-124. New Brunswick / New Jersey / London: Rutgers University Press.

Murthy, Dhiraj. 2007. « A South Asian American diasporic aesthetic community? Ethnicity and New York City's Asian electronic music' scene ». *Ethnicities* 7, no 2: 225-247.

Nabti, Mehdi. 2017. *Présence arabe, berbère et nord-africaine au Québec. 55 ans de musiques plurielles (1962-2017)*. France: L'Harmattan.

Nadeau-Bernatchez, David. 2013. « La musique comme rapports aux temps. Chroniques et diachroniques des musiques urbaines congolaises ». Thèse de doctorat, Université Laval / École des hautes études en sciences sociales.

Najar, Sihem. 2011. « Les pratiques sociales de l'Internet et les transformations des identités et des liens sociaux au Maghreb. Étude de communautés diasporiques tunisiennes ». *Méditerranée* 116: 49-57.

Nicolas, Maud. 2000. « Ce que ''danser'' veut dire. Représentations du corps et relations de genres dans les rituels de mariage à Tunis ». *Terrain,* no. 35: 41-56.

Novak-Leonard, Jennifer L., Michael K. O'Malley et Eileen Truong. 2015. « Minding the gap: Elucidating the disconnect between arts participation metrics and arts engagement within immigrant communities ». *Cultural Trends* 24, no 2: 112-121.

Novak-Leonard, Jennifer L., Patience E. Baach, Alexandria Schultz, Betty Farrell, Will Anderson et Nick Rabkin. 2014. *The Changing Landscape of Arts Participation. A Synthesis of Literature and Expert Interviews.* Chicago: NORC and the Cultural Policy Center at University of Chicago.

O'Brien, John. 2013. « Muslim American youth and secular hip hop: Manifesting ''cool piety'' through musical practices ». *Poetics* 41: 99-121.

Ochs, Elinor. 1999. « Socialization ». *Journal of Linguistic Anthropology* 9, no. 1-2: 230-233.

Octobre, Sylvie et Yves Jauneau. 2008. « Tels parents, tels enfants ? Une approche de la transmission culturelle ». *Presses de Sciences Po* 49, no. 4: 695-722.

Office québécois de la langue française (OQLF). 2019. *Rapport sur l'évolution de la situation linguistique au Québec.* Québec, Direction de la recherche, de l'évaluation et de la vérification interne. https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/sociolinguistique/2019/rapport-evolution-situation-linguistique.pdf

Ollivier, Michèle, Koen van Eijck et Alan Warde. 2008. « Presentation ». *Poetics* 36, no. 2-3: 115-119.

Orientalys, n.d. « Qui sommes-nous ? ». Consulté le 24 mars, 2019. www.festivalorientalys.com.

Ostrower, Francie. 2008. « Multiple Motives, Multiples Experiences ». Dans *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life,* dirigé par Steven J. Tepper et Bill Ivey, 85-101. New York: Routledge.

Oubenal, Mohamed. 2020. « Les défis de la musique urbaine amazighe : le cas des artistes d'Agadir ». Dans *Expressions musicales amazighes en mutation,* 101-124. Rabat: IRCAM.

Ouellet, Jean. 1995. « Les comportements des personnes issues des communautés culturelles comparés aux comportements culturels des Québécois d'origine ». *Chiffres à l'appui* VIII, no. 4: 1-15.

Papi, Stéphane. 2016. « Les *fattara* du *ramadhân* au Maghreb ou l'hétéropraxie religieuse au prisme des normes sociales et juridiques. ». *L'Année du Maghreb*, no. 14: 99-114.

Pareles, Jon. 2013. « Voice of Arab Spring Offers Defiance and Melody ». *The New York Times*, 23 mai, 2013. https://www.nytimes.com/2013/05/24/arts/music/emel-mathlouthi-at-the-french-institutes-tunisia-festival.html.

Parent, Stéphane. 2018. « Montréal bien au-devant de Toronto ou Vancouver en matière de trilinguisme ». *Radio Canada International,* 2 janvier, 2018. https://www.rcinet.ca/fr/2018/01/02/montreal-plus-trilingue-que-toronto-vancouver-statistique-canada/.

Park, Robert E. 1984 [1926]. « La communauté urbaine. Un modèle spatial et un ordre moral ». Dans *L'école de Chicago*, dirigé par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, 193-207. Paris: Aubier.

Pedler, Emmanuel. 1988. « Musique d'emprunt, culture d'exil. La musique chez les immigrés du Maghreb à Marseille ». *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerannée* 47: 47-52.

Peillon, Catherine. 2001. « Les musicales – musiques actuelles ». *La pensée de midi* 1, no. 4: 148-155.

Pérez, Amin. 2009. « Le 'sens du problème' chez Sayad ». *Hommes et migrations*, no. 1280: 132-139. https://journals.openedition.org/hommesmigrations/321

Perrenoud, Marc. 2007. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires.* Paris: La Découverte.

Peterson, Richard A. 2004. « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives ». *Sociologies et Sociétés* 36, no. 1: 145-164.

Peterson, Richard A. et Roger M. Kern. 1996. « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore ». *American Sociological Review* 61, no. 5: 900-907.

Picard, Vincent. 2015. « La diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec : une analyse de la programmation de six chaînes généralistes canadiennes ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Poirier, Christian. 2017. « La citoyenneté culturelle ». Dans *Expériences critiques de la médiation culturelle,* édité par Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé, Jean-Marie Lafortune et Ève Lamoureux, 153-172. Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Poirier, Christian, Marième K. Desjardins, Sylvain Martet, Marie-Odile Melançon, Josianne Poirier et Karine St-Germain Blais (avec la coll. De Yanick Barrette). 2012. *La participation culturelle des jeunes à Montréal. Des jeunes culturellement actifs*. Montréal: Centre Urbanisation Culture Société, Institut national de la recherche scientifique.

Pouchelon, Jean. 2012. « Entre deux mondes. Redéfinitions contemporaines du statut de Gnawi ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 25: 9-23.

Poulot, Marie-Laure. 2017. « Le cosmopolitisme en fête à Montréal. Interculturalisme, ancrages locaux et transformations marchandes ». *Espaces et sociétés* 1-2, no. 168-169: 219-234.

Poulot, Marie-Laure. 2015. « Pour une géographie du cosmopolitisme autour du boulevard Saint-Laurent (Montréal). Mises en récit, nostalgies patrimoniales et constructions territoriales ». *Carnets de géographie* 8. https://journals.openedition.org/cdg/336

Pronovost, Gilles. 2014. « Sociologie du loisir, sociologie du temps ». *Temporalités,* no. 20. http://journals.openedition.org/temporalites/2863.

Pronovost, Gilles. 2005. *Temps sociaux et pratiques culturelles.* Québec: Presses de l'Université du Québec.

Pronovost, Gilles. 2002. « Un bilan des enquêtes de participation culturelle ». Dans *Actes du Colloque international sur les statistiques culturelles, Montréal, 21-23 octobre 2002,* 329-338. Québec: Institut de la statistique du Québec.

Pronovost, Gilles. 2000. *Loisir et société : Traité de sociologie empirique.* Québec: Presses de l'Université du Québec.

Pronovost, Gilles. 1996. « Temps sociaux, générations et cycles de vie ». Dans *Constructions sociales du temps*, dirigé par Florence Piron et Daniel Arsenault, 171-190. Sillery: Septentrion.

Pronovost, Gilles et Jacinthe Cloutier. 1996. « Trajectoires de la participation culturelle ». Dans *Les publics du secteur culturel. Nouvelles approches,* dirigé par Jean-Paul Baillargeon, 58-81. Québec: Presses de l'Université Laval.

Pronovost, Gilles et Jacinthe Cloutier. 1994. « Pratiques culturelles : la formation des usages ». *Loisir et Société* 17, no. 2: 423-450.

Proulx, Serge. 2008. « Des nomades connectés : vivre ensemble à distance ». *Hermés* 2, no. 51: 155-160.

Proulx, Serge, Mélanie Millette et Lorna Heaton (dir). 2012. *Médias sociaux. Enjeux pour la communication.* Québec: Presses de l'Université du Québec.

Pruneau, Jérôme. 2015. *Il est temps de dire les choses.* Montréal: Éditions Dialogue Nord Sud.

Rachédi, Lilyane. 2008. « Trajectoires migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins immigrants au Québec : L'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants ». Thèse de doctorat, Université de Montréal.

Racy, Ali Jihad. 2003. *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of* Tarab. Los Angeles: Cambridge University Press.

Radice, Martha. 2009. « Street-level Cosmopolitanism: Neighbourhood Shopping Streets in Multi-ethnic Montréal ». Dans *Everyday Multiculturalism,* édité par Amanda Wise et Selvaraj Velayutham, 140-157. États-Unis, Royaume-Uni et Europe: Palgrave Macmillan.

Radice, Martha et Alexandrine Boudreault-Fournier. 2017. « Introduction: Encounters with Art in the Urban Public ». Dans *Urban Encounters. Art and the Public,* dirigé par Martha Radice et Alexandrine Boudreault-Fournier, 3-15. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.

Raibaud, Yves. 2014. « Musique et territoires. Approche méthodologique ». Dans *Représenter l'urbain : apports et méthodes,* dirigé par Sandra Breux, Jean-Pierre Collin et Catherine Gingras, 171-202. Québec: Presses de l'Université Laval.

Rampton, Ben. 1995. « Language Crossing and the Problematisation of Ethnicity and Socialisation ». *Pragmatics* 5, no. 4: 485-513.

Rastas, Anna et Elina Seye. 2016. « Music as a site for Africanness and diaspora cultures : African musicians in the white landscape of Finland ». *African and Black Diaspora: An International Journal* 9, no. 1: 82-95.

Rebughini, Paola. 2011. « Consommation et cultures de la différence chez les jeunes descendants d'immigrés. Réflexions à partir du cas italien ». *Revue européenne des migrations internationales* 27, no. 2. remi.revues.org/5441.

Relish, Michael. 1997. « It's not all education: Network measures as sources of cultural competency ». *Poetics* 25: 121-139.

Renaud, Jean, Victor Piché et Jean-François Godin. 2003. « L'origine nationale et l'insertion économique des immigrants au cours de leurs dix premières années au Québec ». *Sociologie et sociétés* 35, no. 1: 165-184.

René, Marie-France et Rachad Antonius. 2009. « La diversité vue par un journal communautaire maghrébin à Montréal ». *Global Media Journal – Édition canadienne* 2, no. 2: 91-111.

Rijven, Stan. 2018. « Blues beyond the Atlas. Entrevue avec Brahim El Mazned ». *Songlines Magazine* 139: 32.

Rinaudo, Christian, Virginie Baby-Collin, Elisabeth Cunin, Boris Grésillon et Elisabeth Dorier-Apprill. 2007. « Fêter ». Dans *Vies citadines,* dirigé par Elisabeth Dorier Apprill et Philippe Gervais-Lambony, 171-190. Paris: Berlin.

Rishbeth, Clare. 2014. « Articulating Transnational Attachments through On-Site Narratives ». Dans *Place Attachment. Advances in Theory, Methods and Applications,* dirigé par Lynne C. Manzo et Patrick Devine-Wright, 100-111. London et New York: Routledge.

Robichaud, Xavier. 1996. « La musique des Andes à Montréal ». *Canadian Ethnic Studies* 28, no. 2: 139-153.

Robineau, Anne. 2014. « La scène musicale anglo-québécoise : institutionnalisation, mutations et représentations ». *Recherches sociographiques* 55, no. 3: 559-581.

Rocher, Guy. 2012. *Introduction à la sociologie générale.* Québec: Hurtubise.

Roda, Jessica. 2016. « Faire communauté et consolider la filiation par le patrimoine musical. Un regard transnational sur le monde judéo-espagnol ». *Autrepart,* no. 78-79: 125-143.

Roda, Jessica. 2015. « Pop Stars as Ambassadors of Sephardic Culture at the *Festival Sefarad* in Montreal ». *Contemporary Jewry* 35, no. 1: 73-88.

Rosales, Marta Vilar. 2013. « Things and places from the city. Consumption practices, settlement and belonging of second generation migrants in Lisbon ». *Societade e Cultura* 16, no. 1: 119-127.

Roy, William G. et Timothy J. Dowd. 2010. « What is Sociological about Music ? ». *Annual Review of Sociology* 36: 183-203.

Ryan, Robin. 2007. « La diffusion du *didjeridu* en Australie et vers le monde occidental ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5*, dirigé par Jean-Jacques Nattiez, 218-242. Paris / Arles: Cité de la musique / Actes Sud.

Sade-Beck, Liav. 2004. « Internet Ethnography: Online and Offline ». *International Journal of Qualitative Methods* 3, no. 2: 45-51.

Saha, Anamik. 2017. « The Politics of Race in Cultural Distribution: Addressing Inequalities in British Asian Theatre ». *Cultural Sociology* 11, no. 3: 302-317.

Saint-Jacques, Denis. 2012. « Montréal, foyer de la vie culturelle au Canada français durant la première moitié du XXe siècle. Domination et résistance ». *Globe. Revue internationale d'études québécoises* 15, no. 1-2: 23-40.

Salzbrunn, Monika (ed). 2019. *L'islam (in)visible en ville. Appartenances et engagements dans l'espace urbain.* Genève: Labor et Fides.

Salzbrunn, Monika, Farida Saouiah et Simon Mastrangelo. 2015. « Les 'brûleurs' de frontières dans la musique populaire tunisienne. La migration non documentée au prisme de chansons de rap et de mezoued ». *Afrique contemporaine* 2, no. 254: 37-56.

Samson, Guillaume. 2012. « Olivier Araste : ancêtres, mémoire et carrière dans le *maloya* réunionnais ». Dans *Des vies en musique : Parcours d'artistes, mobilités, transformations,* coordonné par Sara Le Menestrel, 35-64. Paris: Hermann Éditions.

Santelli, Emmanuelle. 2004. « De la 'deuxième génération' aux descendants d'immigrés maghrébins. Apports, heurts et malheurs d'une approche en termes de génération ». *Temporalités,* no. 2. http://journals.openedition.org/temporalites/714

Sayad Abdelmalek. 1994. « Le mode de génération des générations 'immigrées' ». *L'Homme et la société*, no. 111-112: 155-174.

Sayad, Abdelmalek. 1991. *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Bruxelles: De Boek-Wesmael.

Sayad, Abdelmalek. 1977. « Les trois "âges" de l'émigration algérienne en France ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 15: 59-79.

Scarfò Ghellab, Grazia. 2015. « L'auto-socio-analyse du sociologue ou les conditions pour garantir la rigueur scientifique de la sociologie ». *SociologieS.* http://journals.openedition.org/sociologies/5145

Schade-Poulsen, Marc. 1999. *Men and Popular Music in Algeria. The Social Significance of Raï.* Austin: University of Texas Press.

Scherger, Simone. 2009. « Cultural practices, age and the life course ». *Cultural Trends* 18, no. 1: 23-45.

Schieffelin, Bambi B. et Elinor Ochs. 1986. « Language socialization ». *Annual Review of Anthropology* 15: 163-191.

Schütz, Alfred. 2010 [1944]. *L'Étranger, un essai de psychologie sociale.* Paris: Éditions Allia.

Schütz, Alfred. 1951. « Making Music Together: A Study in Social Relationship ». *Social Research* 18, no. 1: 76-97.

Sechehaye, Hélène et Stéphanie Weisser. 2015. « Les musiciens gnawa à Bruxelles : une reconfiguration Culturelle ». *Brussels Studies,* no. 90. http://journals.openedition.org/brussels/1290.

Sennett, Richard. 2010. « The Public Realm ». Dans *The Blackwell City Reader,* dirigé par Gary Bridge et Sophie Watson, 261-272. Malden, Oxford: Wiley Blackwell.

Shakerifard, Solmaz. 2014. « The Performing and Teaching Practices of Iranian Traditional Musicians in Canada ». Mémoire de maîtrise, McGill University.

Shelemay, Kay Kaufman. 2011. « Musical Communities: Rethinking the Collective in Music ». *Journal of the American Musicological Society* 64, no. 2: 349-390.

Sheller, Mimi et John Urry. 2006. « The new mobilities paradigm ». *Environment and Planning A* 38: 207-226.

Shiloah, Ammon. 1995. *Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study.* Detroit: Wayne State University Press.

Sibaud, Laetitia. 2013. *Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence : Des précarités maîtrisées ?* Paris: L'Harmattan.

Silver, Daniel, Terry Nichols Clark et Clemente Jesus Navarro Yanez. 2010. « Scenes: Social Context in an Age of Contingency ». *Social Forces* 88, no. 5: 2293-2324.

Simard, Steve. 2016. « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 – Faits saillants de l'Enquête ». *Survol. Bulletin de la recherche et de la statistique,* no. 27, Québec, Ministère de la Culture et des Communications.

Simmel, Georg. 2013 [1908]. *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation.* Paris: Presses Universitaires de France.

Simmel, Georg. 1984 [1908]. « Digressions sur l'étranger ». Dans *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine,* édité par Yves Grafmeyer and Isaac Joseph, 53-59. Paris: Éditions Aubier Montaigne.

Simmel, Georg. 1979 [1903]. « Métropoles et mentalités ». Dans *L'École de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine,* édité par Yves Grafmeyer and Isaac Joseph, 61-77. Paris: Éditions du Champ Urbain Original Edition.

Simmel, Georg et Everett C. Hughes [trad]. 1949. « The Sociology of Sociability ». *American Journal of Sociology* 55, no. 3: 254-261.

Skrbis, Zlatko, Gavin Kendall et Yan Woodward. 2004. « Locating Cosmopolitanism. Between Humanist Ideal and Grounded Social Category ». *Theory, Culture & Society* 21, no. 6: 115-136.

Slobin, Mark. 1994. « Music in Diaspora: The View from Euro-America ». *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 3, no. 3: 243-251.

Small, Christopher. 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Souissi, Seima. 2016. « La contribution de la télévision québécoise à la resocialisation des immigrants d'origine tunisienne nouvellement établis au Québec ». Thèse de doctorat, Université Laval.

Spencer, Neil. 2012. « Emel Mathlouti : Kelmti Horra, review ». *The Guardian,* 19 février, 2012. https://www.theguardian.com/music/2012/feb/19/emil-mathlouthi-kelmti-horra-review.

Stadler, Pia et Josianne Veillette. 2019. « Introduction. La diversité fantasmée et ses effets de réalités. Discours et pratiques ». Dans *De la diversité fantasmée aux effets de réalités. Discours et pratiques,* dirigé par Kalidou Sy, Pia Stadler, Josianne Veillette et Aline Gohard-Radenkovic, 13-28. Paris: L'Harmattan.

Stahl, Geoff. 2001. « Tracing out an Anglo-Bohemia: Musicmaking and Myth in Montréal ». *Public,* no. 22/23: 99-121.

Stapley, Kathryn. 2006. « Mizwid: An Urban Music with Rural Roots ». *Ethnic and Migration Studies* 32: 243-256.

Statistiques Canada, 2017. « Immigration et diversité ethnoculturelle : faits saillants du Recensement de 2016 ». Publié le 25 octobre, 2017. https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/171025/dq171025b-fra.htm.

Stern, Mark J. et Susan C. Seifert. 2007. *Culture and Urban Revitalization. A Harvest Document.* Philadelphie: Social Impact of the Arts Project.

Stern, Mark J., Susan C. Seifert et Domenic Vitiello. 2010. « Migrants and the Transformation of Philadelphia's Cultural Economy ». Dans *Art in the Lives of Immigrant Communities in the United States,* dirigé par Paul DiMaggio et Patricia Fernandez-Kelly, 23-51. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press.

Stern, Mark. J., Susan C. Seifert et Domenic Vitiello. 2008. *Migrants, Communities, and Culture*. Pennsylvanie: Social Impact of the Arts Project.

Stodolska, Monika. 2000. « Changes in Leisure Participation Patterns After Immigration ». *Leisure Sciences* 22: 39-63.

Stodolska, Monika et Jouyeon Yi. 2003. « Impacts of Immigration on Ethnic Identity and Leisure Behavior of Adolescents Immigrants from Korea, Mexico and Poland ». *Journal of Leisure Research* 35, no. 1: 49-79.

Stokes, Martin. 2020. « Migration and Music ». *Music Research Annual* 1: 1-24.

Stokes, Martin. 2011. « Migrant/migrating music and the Mediterranean ». Dans *Migrating Music,* dirigé par John Toynbee et Byron Dueck, 28-37. London & New York: Routledge.

Stokes, Martin. 1994. « Introduction: Ethnicity, Identity and Music ». Dans *Ethnicity, Identity and Music,* dirigé par Martin Stokes, 1-27. Oxford: Berg Publishers.

Straw, Will. 2015. « Scènes : Ouvertes et restreintes ». *Cahiers de recherche sociologique,* no. 57: 17-31.

Straw, Will. 2004. « Cultural Scenes ». *Loisir et société/Society and Leisure* 27, no. 2: 411-422.

Straw, Will. 2002. « Scenes and Sensibilities ». *Public* 22/23: 245-257.

Straw, Will. 1991. « Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music ». *Cultural Studies* 5, no. 3: 368-388.

Suzanne, Gilles. 2010. « Effervescences musicales en Méditerranée ». *Actes sud, « La pensée de midi »* 2, no. 31: 159-165.

Suzanne, Gilles. 2009. « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme ». *Revue européenne des migrations internationales* 25, no. 2: 13-32.

Swedenburg, Ted. 2001. « Arab "World Music" in the US ». *Middle East Report,* no. 219: 34-40.

Sy, Kalidou, Pia Stadler, Josianne Veillette et Aline Gohard-Radenkovic (dir). 2019. *De la diversité fantasmée aux effets de réalités. Discours et pratiques.* Paris: L'Harmattan.

Taylor Timothy D. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets.* New York: Routledge.

Tepper, Steven J. et Yang Gao. 2008. « Engaging Art. What Counts? ». Dans *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life,* édité par Steven J. Tepper et Bill Ivey, 17-47. New York: Routledge.

Thériault, Joseph Yvon. 2012. « Au-delà du multiculturalisme : le cosmopolitisme ? ». *Sociologie et Sociétés* 44, no. 1: 17-33.

Tilmatine, Mohand. 2007. « Du Berbère à l'Amazighe : de l'objet au sujet historique ». *Al-Andalus Magreb,* no. 14: 225-247.

Toffler, Alvin. 1980. *The third wave.* New York, Bantam.

Tomka, Goran. 2013. « Reconceptualizing cultural participation in Europe. Grey literature review ». *Cultural Trends* 22, no. 3-4: 259-264.

Toynbee, John et Byron Dueck. 2011. « Migrating Music ». Dans *Migrating Music*, dirigé par John Toynbee et Byron Dueck, 1-17. London / New York: Routledge.

Trabelsi, Salah. 2019. « Racisme anti-noir : 'Comment le Maghreb en est-il venu à rejeter son africanité ? ». *Le Monde,* 24 février, 2019. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/24/racisme-anti-noir-comment-le-maghreb-en-est-il-venu-a-rejeter-son-africanite_5427702_3212.html

Traversier, Mélanie. 2015. « Like a Rolling Musician ». *Diasporas* 26. http://journals.openedition.org/diasporas/400.

Trienekens, Sandra. 2002. « ''Colourful'' distinction: the role of ethnicity and ethnic orientation in cultural consumption ». *Poetics* 30: 281-298.

Turbé, Sophie. 2015. « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales. Le cas de la musique *metal* en France ». *Cahiers de la recherche sociologique,* no. 57: 97-113.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation.* Chicago: The University of Chicago Press.

UNESCO. 2009. *Measuring Cultural Participation, 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics Handbook*. No. 2. Montréal: UNESCO Institute for Statistics.

UNHCR (Agence des Nations Unies pour les réfugiés). 2020. *Aperçu statistique.* Publié le 18 juin, 2020. https://www.unhcr.org/fr/apercu-statistique.html

Uzel, Jean-Philippe. 2017. *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal.* Étude. Montréal: Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal.

Valeri, Valerio. 1996. « Les formes temporelles de la société. Temps chronologique et temps subjectif, temps mythique et temps historique chez les Huaulu (Indonésie centrale) ». Dans *Constructions sociales du temps*, dirigé par Florence Piron et Daniel Arsenault, 105-129. Sillery: Septentrion.

Van den Broek, Andries. 2007. « Comparing Cultural Consumption of Ethnic Groups in the Netherlands ». Communication présentée lors du *8th conference of European Sociological Association Conference,* Glasgow, 3-6 septembre.

Van Wel, Frits, Nelie Couwenbergh-Soeterboek, Christianne Couwenbergh, Tom ter Bogt, Quinten Raaijmakers. 2006. « Ethnicity, youth cultural participation, and cultural reproduction in the Netherlands ». *Poetics* 34: 65-82.

Vatz-Laaroussi, Michèle. 2008. « Du Maghreb au Québec : accommodements et stratégies ». *Travail, Genre et Société* 2, no. 20: 47-65.

Vatz-Laaroussi, Michèle. 2007. « La recherche qualitative interculturelle : Une recherche engagée ? ». *Recherches qualitatives,* no 4 (hors série): 2-13.

Veenstra, Gerry. 2005. « Can Taste Illumine Class? Cultural Knowledge and Forms of Inequality ». *The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie* 30, no. 3: 247-279.

Vergunst, Petra. 2008. « Social Integration: Re-Socialisation and Symbolic Boundaries in Dutch Rural Neighbourhoods ». *Journal of Ethnic Migration Studies* 34, no. 6: 917-934.

Vermeren, Pierre. 2010. *Le Maghreb : idées reçues sur le Maghreb.* France: Éditions Le Cavalier bleu.

Vermeren, Pierre. 2004. *Maghreb, la démocratie impossible ?* Paris: Frayard.

Vernet, Laurent. 2017. « Artworks as Strangers? Encounters with Two Monumental Artworks in Montreal ». Dans *Urban Encounters. Art and the Public,* dirigé par Martha Radice et Alexandrine Boudreault-Fournier, 25-50. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.

Vernet, Laurent. 2016. « La vie sociale des œuvres d'art dans les espaces publics. Études de cas montréalais ». Thèse de doctorat, Institut national de la recherche scientifique.

Vertovec, Steven. 2007. « Super-diversity and its implications ». *Ethnic and Racial Studies* 30, no. 6: 1024-1054.

Vigilant, Lee Garth et John Williamson. 2007. « The Sociology of Socialization ». Dans *21st century sociology: A reference handbook,* édité par Clifton D. Bryant et Dennis L. Peck, 143-152. USA: Sage Publications.

Vigreux, Philippe. 1991. « Centralité de la musique égyptienne ». *Égypte/Monde arabe* 1, no. 7: 55-101.

Virolle, Marie. 1998. « The Role of Women Raï Music ». Communication présentée lors de la conférence *Music as representation of gender in Mediterranean cultures*, Venise, 11-13 juillet. https://www.umbc.edu/eol/MA/ma_stg/altri/virolle.htm.

Virolle, Marie. 1996. « Rai, norme sociale et référence religieuse ». *Anthropologie et Sociétés* 20, no. 2: 111-128.

Voegeli, Juste-Constant. 1990. « Haitian Popular Music in Montreal: The Effects of Acculturation ». *Popular Music* 9, no.· 1: 79-85.

Voisin, Agathe. 2013. « Des jeunes 'univores' ? Musique, ethnicité et (il)légitimité culturelle dans l'est-end londonien et en Seine-Saint-Denis ». Dans *Trente ans après La Distinction,* dirigé par Philippe Coulangeon et Julien Duval, 113-126. Paris: La Découverte.

Wali, Alaka*,* Noshir Contractor et Rebecca Severson. 2006. *Creative Networks: Mexican Immigrant Assets in Chicago*. Chicago: Report for the Rockfeller Foundation.

Wali, Alaka, Rebecca Severson et Mario Longoni. 2002. *Informal Arts: Finding Cohesion, Capacity and Other Cultural Benefits in Unexpected Places*. Chicago: Research Report to the Chicago Center for Arts Policy at Columbia College.

Walker, Chris et Stephanie Scott-Melnyk (avec Kay Sherwood). 2002. *Reggae to Rachmaninoff. How and Why People Participate in Arts and Culture*. Washington: The Urban Institute.

Warde, Alan, David Wright et Modesto Gayo-Cal. 2007. « Understanding cultural omnivorousness, or the myth of the cultural omnivore ». *Cultural Sociology* 1, no. 2: 143-164.

Welch, Vincent et Yonghyun Kim. 2010. *Race/ethnicity and Arts participation. Findings from the Survey of Public Participation in the Arts.* États-Unis: National Endowment for the Arts.

Wellman, Barry. 2004. « Connecting Communities: on and offline ». *Contexts* 3, no. 4: 22-28.

White, Bob. 2013. « Contre la diversité ». *Tic Art Toc,* no. 1: 44-47.

White, Bob. 2012. *Music and Globalization*. Indiana: Indiana University Press.

Wihtol de Wenden, Catherine. 2017. *Faut-il ouvrir les frontières ?* France: Presses des Sciences Po.

Wilford, Stephen. 2017. « 'We Are all Algerian here': Music, Community and Citizenship in Algerian London ». *Ethnomusicology Review.* Consulté le 15 février, 2021. https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/"we-are-all-algerian-here"-music-community-and-citizenship-algerian-london

Wilford, Stephen. 2015. « 'In Our Culture, Poets Have More Power than Politicians': The Lives, Deaths and Legacies of Cheb Hasni and Lounès Matloub ». *IASPM Journal* 5, no. 2: 41-57.

Wirth, Louis. 2000 [1938]. « Urbanism as a Way of Life ». Dans *The City Reader,* édité par Richard T. LeGates et Frederic Stout, 97-105. London and New-York: Routledge.

Wood, Abigail. 2008. « E-Fieldwork: A Paradigm for the Twenty-first Century ? ». Dans *The New (Ethno)Musicologies*, dirigé par Henry Stobart, 170-187. Lanham: Scarecrow.

Yaish, Meir et Tally Katz-Gerro. 2012. « Disentangling 'Cultural Capital': The Consequences of Cultural and Economic Resources for Taste and Participation ». *European Sociological Review* 28, no. 2: 169-185.

Ziamari, Karima, Dominique Caubet, Catherine Miller et Ángeles Vicente. 2020. « Matériaux d'enquêtes autour des ''usages jeunes'' dans quatre villes marocaines. Casablanca, Meknès, Tétouan, Marrakech ». Dans *Sociolinguistique des pratiques langagières de jeunes. Faire genre, faire style, faire groupe autour de la Méditerranée*, dirigé par Christophe

Pereira, Karima Ziamari, Cyril Trimaille et Médéric Gasquet-Cyrus, 23-79. Grenoble: UGA Éditions.

Zone Franche, 2017. « Appel pour la diversité culturelle et musicale en France ». Consulté le 28 février, 2021. https://archive.auxsons.com/appel-pour-la-diversite-culturelle-et-musicale-en-france/

Zubaida, Sami. 2003. « Middle Eastern Experiences of Cosmopolitanism ». Dans *Cosmopolitanism. Theory, Context, and Practice,* édité par Steven Vertovec et Robin Cohen, 32-41. New York: Oxford University Press.

ANNEXE A : LEXIQUE MUSICAL

Ce lexique vise à resituer plusieurs répertoires musicaux mentionnés au cours de cette thèse (identifiés par un astérisque*) à l'aide de brèves explications sociomusicales appuyées d'extraits audio/vidéos aisément accessibles en ligne. Ces hyperliens ne sauraient par ailleurs représenter tous les courants liés à chacune de ces musiques, notamment les nombreuses actualisations dont elles font l'objet depuis plusieurs années grâce à de jeunes générations d'artistes, au pays d'origine ou en situation de migration.

Répertoire musical	Pays / Région d'origine	Brève description	Liens audio/vidéos
MUSIQUES ISSUES DU MAGHREB			
Aïta	Maroc	Art populaire qui se décline en sept grands styles régionaux, l'aïta (« cri » ou « appel ») était initialement un chant des chikhates et chioukhes, qui transmettaient ainsi des nouvelles importantes de village en village. Sorte de troubadours, leur fonction a glissé vers celle d'animation de fêtes, voire de performance de cabarets, ce qui a considérablement terni leur réputation. L'aïta aurait alimenté des formes du chaâbi marocain. Entre autres instruments caractéristiques se trouve la taârija, un petit tambour en terre cuite manié par les chikhates d'expérience pour tenir le rythme. Malgré son déclin, l'aïta s'entend encore dans des soirées privées, des festivals de musique traditionnelle, des *moussem* (fêtes pour la célébration de figures saintes) et autres types de cérémonies.	Court documentaire entourant la production d'une anthologie sur l'aïta : https://www.youtube.com/watch?v=Nntp7noD9oc Performance télévisée d'aïta : https://www.youtube.com/watch?v=ABtBr85rtEU&feature=share&fbclid=IwAR36af1uAG6sv74MuZTjmMBpOwqeWuNfmzszd5WdH_1ooGu1olc3f_let4g
Allaoui	Algérie (partie ouest)	Musique et danse de tradition guerrière, équivalent	Version modernisée, popularisée par l'Orchestre National de Barbès :

		du reggada (voir description plus bas).	https://www.youtube.com/watch?v=wuLDBHwG7eY Ballet national algérien venu au Canada : https://www.youtube.com/watch?v=LmQhcdXDoJA
Musique arabo-andalouse / musique classique du Maghreb	Maghreb	Répertoire dit savant, la musique arabo-andalouse d'aujourd'hui est le résultat de centaines d'années de rencontres et de mélanges d'influences, de migrations humaines et musicales. Née en Andalousie où un musicien venu de Bagdad, Ziryab, en a établi les fondements théoriques, cette musique a regagné l'Afrique du Nord par l'entremise des individus qui ont dû fuir après la chute de Grenade en 1492. Cette tradition musicale s'est alors scindée en écoles dans chaque pays du Maghreb, voire dans chaque région de pays. Ce répertoire repose sur le concept de nouba, une suite de pièces instrumentales et vocales partageant un même mode musical. À l'origine, il y avait 24 noubas correspondant aux 24 heures d'une journée, mais ce répertoire s'étant longtemps transmis oralement, plusieurs noubas ont été « perdues » au fil du temps.	
	Al-âla (Maroc – Fès, Tétouan)	Concert complet présenté devant la Kasbah des Oudayas à Rabat, Maroc : https://www.youtube.com/watch?v=Rb_AKCaFIUQ	
	Gharnati (Maroc – Oujda et Rabat)	Performance de l'artiste Bayane Belayachi, originaire d'Oujda : https://www.youtube.com/watch?v=31toF9HeLzM&feature=share&fbclid=IwAR2gSkEq3GSuTHbyzZD4CsKoiuNeXRHUthBD4Prz9B9GvIKXNoRCQZyLiyI	
	Gharnati (Algérie – Tlemcen)	Enregistrement réalisé lors du Congrès du Caire (1932) , ensemble d'al-Hâjj al-'Arabi Ben Sârî qui représentait alors l'école de Tlemcen : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR2vxrIfW8QHlCNbW6lgT0mopS2UTXUsNt4ORM1heR78-9rRhwhbMWxyUBg&v=e1F-_JSGb-c&feature=youtu.be	
	Sanâa (Algérie – Alger)	Prestation de l'Association musicale Dar El Ghernatia au festival national de la musique andalouse sanâa en 2013 : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR2wNT8cyJQ1L1z102rxn9JfaiEixJZmMJ-XuJDkTFwXovOtYOG32FPdumM&v=bXT9bGb3-PA&feature=youtu.be	
	Malouf (Algérie – Constantine)	Adlen Fergani, musicien d'une lignée d'artistes de malouf : https://www.youtube.com/watch?v=NJqRsbzYuMA	
	Malouf (Tunisie)	Performance avec Tahar et Zied Gharsa (père et fils) : https://www.youtube.com/watch?v=bI85ZwbZhgQ&feature=share&fbclid=IwAR2EqgCx9rdDehrZN_bbBNVGwko24DXIVeSvJAPJcXr2QiQSd11fbFvQFK8	
Chaâbi algérois	Algérie (Alger)	Dérivé de l'arabo-andalou, le chaâbi algérois est né dans la casbah d'Alger et plus précisément dans ses cafés.	El Hadj Mohamed El Anka, père de l'art du chaâbi algérois : https://www.youtube.com/watch?v=6sTrSH0GC9g

		S'agissant de lieux fréquentés par les hommes, cette musique renvoie à un univers essentiellement masculin ; elle peut par exemple être entendue dans les mariages, dans la portion de cérémonie réservée aux hommes. Ses textes sont d'une grande richesse poétique. Les instruments typiques du chaâbi algérois sont la mandole, le banjo (de facture différente du banjo américain), les percussions et le violon. Cette tradition réunit musiciens juifs et musulmans.	Bande-annonce du documentaire *El Gusto* sur le chaâbi algérois : http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/35346_1
Chaâbi marocain	Maroc	Chanson populaire citadine qui privilégie des rythmes dansants, associée aux fêtes de toutes sortes. Le terme « chaâbi » équivaut précisément à « populaire ».	Musique chaâbi et danse : https://www.youtube.com/watch?v=-F74ce7Uhuk&feature=share&fbclid=IwAR327A1bfc9DzNKEfyg_tBvy7FEDDX7Bu87m1mh2oNR8rFVXgWXJ8DX7YSo Performance par l'artiste populaire Daoudia au festival Mawazine à Rabat : https://www.youtube.com/watch?v=5XUncMzQOmI
Chanson d'expression kabyle	Algérie (région de la Kabylie)	La musique kabyle fait une grande place au chant en général, qui était initialement très féminin. Le répertoire de plusieurs figures de la chanson contemporaine d'expression kabyle est marqué par la contestation politique. Du fait d'une importante immigration kabyle en France, les thèmes de la migration et de l'exil sont aussi très présents. Sur le plan proprement musical, cette chanson rallie toutes sortes d'influences, des plus traditionnelles aux plus modernes, du chaâbi aux sonorités orientales, en passant par le folk, le rock, etc.	Idir, chanteur kabyle le plus connu mondialement : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR2KI7nn0YU03tTXktD2ZPCOErq1tSSS0k6zeosnmGyUZ9cWXh2cHOq7kMs&v=fyxiOtwctgQ&feature=youtu.be Matoub Lounès, chanteur kabyle assassiné pendant la guerre civile algérienne en 1998: https://www.youtube.com/watch?v=s6OuZAYu64w Reportage radiophonique sur la chanson kabyle : https://www.rts.ch/play/radio/lecho-des-pavanes/audio/chanson-kabyle-au-dela-didir?id=11341544
Chaoui	Algérie (région des Aurès)	Musique de peuple amazigh dans le nord-est algérien. Principalement fonctionnel, ce répertoire comprend par exemple des chants de travail, d'amour et des chants initiatiques. Plusieurs	Concert de la chanteuse Houria Aichi, accompagnée du joueur de gasba Sais Nissia, dans les années 1990 : https://www.youtube.com/watch?v=VmdwrYLcYgU Performance de la Cheikha Mouni El Bedaouia et danse chaouie :

		danses y sont aussi associées. Les instruments à vents (ex. : la flûte gasba), les percussions ainsi que la voix sont prépondérants. Les textes des chansons mélangent souvent langues arabe et amazighe.	https://www.youtube.com/watch?v=kIMTVAKsRZ0&feature=share&fbclid=IwAR062xTFIh12s5nbNFKPhjRAKpkkyZASpZGpXOfrX2vL1oGm-_P5i6aEEtA
Dakka marrakchia	Maroc (Marrakech)	Associée à la ville impériale de Marrakech, cette tradition masculine repose sur des percussions (dakka signifiant ni plus ni moins « frappe »), des chants et, parfois, le n'far (longue trompette). Entendue lors de la fête religieuse Achoura (dixième jour du premier mois du calendrier musulman), ses chants évoquent des figures saintes. Sa progression musicale repose sur une accélération rythmique. La dakka marrakchia est aussi jouée dans les mariages.	Dakka marrakchia : https://www.youtube.com/watch?v=sT6s5STaR1k&feature=share&fbclid=IwAR1-oHtDkphLaHYhOoDBb3orIgS-P0nbTVtFBTon5WkAZAuhqE8K4DeR6cE Performance au célèbre Square Djemaa el Fna de Marrakech : https://www.youtube.com/watch?v=f9_rI6egplM
Diwane	Algérie	Le diwane d'Algérie est un équivalent du gnawa au Maroc ou du stambali en Tunisie. C'est un répertoire responsorial (soit un chant solo effectué par un maître dit maâlem, auquel répond un chœur), soutenu par l'instrument à cordes nommé guembri et des percussions – les karkabou, sortes de castagnettes métalliques. Une communication avec les esprits s'établit par la danse, qui peut mener à la transe.	Enregistrement de Benaissa Bahaz, maâlem (maître) algérien : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR3Sx0pxUh9hppEKzz_zbcCPznoTolyDRL7_77hWE9LPMG9RE93Jhg7T01I&v=dQ1ur0aQzfc&feature=youtu.be
Hawzi	Algérie (Tlemcen)	Genre populaire citadin originaire de Tlemcen et dérivé de l'arabo-andalou (gharnati), l'hawzi est chanté sur de la poésie dialectale.	Meriem Fekkaï avec son ensemble : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR17VAANYwizUYz54DRK4J09BxwmMkYpT143plYe3dXwdAt-dOsRDbs4hSY&v=VkgUseQVOIc&feature=youtu.be
Gnawa	Maroc	Cette tradition liée aux descendants d'esclaves d'Afrique subsaharienne comprend la musique, le chant et la danse. Un maâlem (maître) jouant le guembri (luth à long manche) est accompagné de musiciens qui chantent et jouent des qraqeb (crotales).	Performance du groupe Bnat Timbouktou dirigé par Asmaâ Hamzaoui, l'une des rares femmes maâlem : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR3lTwpmL90biMDcyCDhK04k0XKvwfBXvgVy-xuzvv-Vealy0PYnUallgb0&v=rJaJZseWCXM&feature=youtu.be Extrait d'une lîla filmée dans le cadre du festival Gnaoua d'Essaouira :

		Le tbal, tambour à deux faces joué avec des baguettes, est aussi impliqué dans certaines phases de la performance. Aujourd'hui assez internationalisée et présentée sur scène, la tradition gnawa s'inscrit d'abord dans le cadre de la lîla, une nuit qui est l'occasion d'un rituel de possession.	https://www.youtube.com/watch?v=GFrvwxfGDdM
Issawa	Maroc (Meknès, Fès)	Musique spirituelle de la confrérie des Aïssawa fondée au XVIe siècle à Meknès, mais qui a depuis essaimé ailleurs au Maghreb. Les Aïssawa jouent lors de diverses fêtes (*moussem*, occasions liées au ramadan, fête de naissance du Prophète) et font des soirées dans des contextes privés (des lîla). Leurs principaux instruments sont la voix, les percussions et la ghayta (sorte de hautbois).	Musique issawa dans le cadre du mouloud, fête de la naissance du Prophète : https://www.youtube.com/watch?v=VHUGWneBhI&feature=share&fbclid=IwAR2ppW7rO684cZy_o8G16NhjBFQXDLS_DFUBZMq1_H4JV3FvFXnUcW8c4wU
Melhoun	Maroc (villes comme Marrakech, Meknès, Fès, Salé, Taroudant)	Tradition citadine, le melhoun repose sur des poèmes élaborés essentiellement en arabe dialectal marocain. Le melhoun emprunte certains modes à la musique andalouse tout en ayant les siens propres ; il est considéré à mi-chemin entre le savant et le populaire. Il est interprété par une chanteuse ou un chanteur soliste accompagné d'un orchestre avec cordes et percussions. Des associations se dédient à sa transmission et contribuent ainsi à sa survie.	Enregistrement d'El Hadj Houcine Toulali, important représentant du melhoun au XXe siècle: https://www.youtube.com/watch?v=ky_vMwUSADY Performance de la chanteuse marocaine de melhoun Sanaa Marahati en 2018 à Casablanca : https://www.youtube.com/watch?v=zTVo1tUuyQw&feature=share&fbclid=IwAR1EUjq4SYuNjG-y5rM0knShm64ptzozQ9ZG9TLXCtPobSU9l4kjIkhWnjU
Mezwed	Tunisie (Tunis)	Musique populaire urbaine associée à la ville de Tunis, son nom renvoie à l'instrument à vent « mezwed », au son très caractéristique. Longtemps associée aux classes marginalisées, elle est née des migrations infranationales depuis des régions rurales de la Tunisie.	Hedi Habbouba, figure de proue du mezwed, dans une performance lors du concert historique « Nouba » présenté en 1991 au festival de Carthage https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR2a18aIgvpJq11YfYpLXZoH2JHihB7WXIkePuxnWoumZIiRdO084nX8I9U&v=zoImdUZ007U&feature=youtu.be

Musique touareg	Algérie (Sud)	Musique de population amazighe habitant le désert au Sud de l'Algérie, elle comprend en réalité plusieurs genres comme le tindi et l'imzad – termes qui renvoient du même coup à des instruments de musique. La musique touareg implique une différenciation marquée entre les hommes et les femmes, ces dernières ayant le monopole de certains instruments comme l'imzad (vièle monocorde sur calebasse).	Ensemble Tinariwen qui allie la musique touareg aux influences blues et rock, ici avec l'invitée Lalla Badi, figure de proue de la musique tindi : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR1vSIWtd9ynzWVHCz3QvTjGctQ46YmcOzaqAQiGMrkJVPNAnDXn9qFGMeI&v=LskxVbxr7wc&feature=youtu.be Imzad : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR3Ob-EfL5oD_c5U8RTyKFwZrqE0A3xs8dESzfjA-4nMDNIfVx8F5TBzoWQ&v=SZzi3zGk6To&feature=youtu.be
Raï	Algérie (Oran) ; Maroc (Oujda)	Musique populaire principalement associée à l'Algérie (Oran), mais aussi produite dans la région de l'Oriental au Maroc (Oujda). Raï signifiant « opinion », c'est un répertoire dont les textes traitent d'enjeux sociaux parfois plus tabous comme l'alcool, la sexualité, etc. Le raï est devenu un phénomène mondial par son passage par la France, certaines personnes parlant même d'un courant de raï « made in France » désormais.	Cheikha Rimitti, dite la mère ou la mamie du raï : https://www.youtube.com/watch?v=K0fBuzC75a8 Cheb Khaled, l'une des figures du raï à l'échelle mondiale : https://www.youtube.com/watch?v=ug13KjmHjy4
Reggada	Maroc (région du Rif)	Musique et danse amazighes propres à la région du Rif, au nord-est du Maroc. La danse était autrefois associée aux guerres et marquait la victoire : cela explique pourquoi les danseurs portent encore à ce jour des bâtons, qui symbolisent les fusils d'autrefois, et frappent des pieds au sol, pour signaler l'appartenance à la terre. Des instruments à vents et bendirs (tambours sur cadre) caractérisent cette musique. Le reggada est désormais présenté dans d'autres circonstances telles que les fêtes religieuses et de mariage.	Musique et danse reggada : https://www.youtube.com/watch?v=XyV5wuqBWrw&feature=share&fbclid=IwAR2yvAbkdo6mZ0PJ3QF8k52N4dWCVT9FyfsoSELpy6cFFiJsZqmBxdE8z74

Stambali	Tunisie	Musique qui, comme le gnawa au Maroc et le diwane en Algérie, s'enracine dans l'Afrique subsaharienne. Elle est associée à un rite thérapeutique où un maâlem (maître) dirige la musique tandis qu'un.e arifa fait le dialogue entre un hôte et un esprit qui en prend possession.	Séance de stambali : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR21gwbfp2TIDR0vwJ10PTfNsQA4t_BnlFmpipTyEpBYzo-ABNz_VPpqt9A&v=cm8Yr0P7ilk&feature=youtu.be
MUSIQUE OMNIPRÉSENTE AU MAGHREB, MAIS PROPRE AU MOYEN-ORIENT			
Musique classique orientale	Égypte, Liban, Syrie, Irak, etc.	Cette expression, très vaste, réfère souvent au répertoire issu de l'Égypte et du Mashreq propre à des artistes emblématiques du XXe siècle tels qu'Oum Kalthoum, Mohamed Abdelwahab, Abdel Halim Hafez, Fairuz, etc. Les instruments que sont le oud (ancêtre du luth), le nay (flûte en roseau), le qanun (cithare sur table), le riq (percussion à main avec cymbalettes) et le violon forment le takht, soit le petit ensemble de musique orientale.	Oum Kalthoum en récital à l'Olympia de Paris : https://www.youtube.com/watch?v=XPGHpBOt5sE Mohamed Abdelwahab, grand compositeur dans ce qui fut sa dernière chanson avant sa mort : https://www.youtube.com/watch?v=pof3jv9fpOM Warda, chanteuse de père algérien et de mère libanaise née à Paris et ayant fait une grande partie de sa carrière en Égypte : https://www.youtube.com/watch?v=L8UlN05er_U

ANNEXE B : GRILLE D'ENTRETIEN

Portion *Récit de vie musicale*

Consigne initiale :

« J'aimerais que vous me parliez de votre rapport à la musique depuis votre enfance. Quelles musiques avez-vous écoutées au cours de votre vie, de [pays de naissance] à Montréal, et quelles activités liées à la musique avez-vous eues ? »

Goûts musicaux

- Types de musiques écoutées (genres, artistes, etc.)
- Élément(s) déclencheur(s) de l'intérêt (contexte familial, amical, école, etc.) et facteurs d'« abandon » (désintérêt, influences sociales, difficultés d'accessibilité, etc.)
- Supports pour écouter et conserver les musiques (radio, disque, télé, Internet, listes d'écoutes numériques, etc.)
- Contextes d'écoute (en solitaire, en famille, entre ami.es, dans des lieux publics, etc.)
- Endroits pour écouter chaque type de musique (maison, voiture, bureau, etc.)
- Usages et significations des musiques (plaisir, détente, imposition par la famille, curiosité, souvenirs/nostalgie, etc.)
- Manières de classer les musiques, voire de les hiérarchiser (étiquettes utilisées pour les désigner, manière d'organiser les collections de disques, les listes d'écoutes, etc.)
- Arguments pour légitimer les écoutes (normes, valeurs, standards invoqués)

Pratiques liées à la musique aux différentes étapes de la vie (par tranche d'âge / par pays habité)

- En contexte domestique/privé : écoute de musique au quotidien, dans des fêtes familiales ou amicales, etc.
- En contexte public : participation à des évènements avec musique (festivals, fêtes, spectacles, soupers au restaurant, soirées dansantes, etc.)
    - Lieux de ces évènements (salles, parcs, rues, etc.)
    - Type(s) de personnes présentes
    - Rôles et interactions entre les participant.es (rapport artistes/spectateur.trices ; échanges, discussions avec des inconnu.es, etc.)
- Pratique amateur/professionnelle : chant, pratique d'un instrument, danse, etc.
- Organisation d'évènements avec une dimension musicale

Parcours migratoire

- Circonstances à la base de la migration (motifs d'émigration vers le Québec, mais aussi vers d'autres pays s'il y a lieu)
- Changements dans le contexte de vie sur le plan socioculturel (lieu de résidence, offre et ressources culturelles dans chaque contexte, réseaux de sociabilité, etc.)

- Changements sur les plans professionnel et économique
- Maintien des liens socioculturels (liens transnationaux avec la famille, les ami.es ; nature de ces liens – échange d'idées, de ressources, de biens symboliques, etc.)

Portion *à Montréal*

La musique au quotidien à Montréal :

- Intérêts/goûts musicaux actuels (genres musicaux, artistes, etc.)
- Accès à la musique : réseaux (ami.es, famille, pairs de même origine, etc.), moyens ou canaux de diffusion (radio, disques, Internet, etc.), accessibilité (facilité ou difficulté à obtenir les musiques désirées)
- Place de la musique dans la vie quotidienne montréalaise : moments de la journée/de la semaine, lieux d'écoute (à la maison, dans la voiture, au travail), circonstances d'écoute, motivations, valeurs liées à la musique
- Changements dans la consommation musicale depuis l'arrivée à Montréal : découvertes (si oui, quand et comment ?), désintérêts (si oui, pourquoi ?)

Vie culturelle locale : dimensions sociale et culturelle

- Types d'évènements et d'activités avec une dimension musicale dans leur vie montréalaise (festivals, spectacles, fêtes religieuses, nationales, rassemblements communautaires, etc.)
- Fréquence de ces évènements et activités
- Contexte social de ces évènements et activités (participation en solitaire ou en couple/groupe d'ami.es/famille, profils des autres personnes présentes, organisateur.trices)
- Dynamiques générales lors de ces occasions (nature des interactions entre les participant.es, souvenirs marquants à cet effet – surprises, déceptions, etc.)
- Motivations culturelles et extra-culturelles (intérêt pour le contenu musical, occasions sociales, obligations familiales, hasard, curiosité, etc.)
- Ressources (temps disponible, argent, etc.)
- Autres activités ou pratiques culturelles fréquentes
- Habitudes culturelles des proches : profils des membres de la famille et des ami.es sur le plan culturel (écoutes musicales, intérêts culturels, types de sorties, fréquence)
- Connaissances sur la vie culturelle montréalaise (offre, sources d'informations consultées, etc.)

Vie culturelle locale : dimension spatiale

- Types de lieux fréquentés (salles de spectacle, centres culturels, parcs, rues, etc.)
- Localisation de ces lieux (secteurs/quartiers de la ville, centralité/périphérie)
- Accessibilité des lieux, moyens de transport pour s'y rendre (notamment en regard du lieu de résidence)
- Familiarité avec ces lieux (connaissances préalables, raisons culturelles et extra-culturelles de les fréquenter)

ANNEXE C : GRILLE D'OBSERVATION

Identification de l'évènement / de l'activité musicale :

- Titre (ex. : Festival untel)
- Date / Heure de début / Durée de l'observation
- Lieu (adresse)
- Réseaux de diffusion (ex. : La Presse, page Facebook, journal communautaire, affichage urbain, bouche-à-oreille)
- Tarification (ex. : gratuit ou payant avec précision des tarifs)

Catégories d'observation :

Dimension culturelle :

- Musiques diffusées (types de répertoires)
- Supports de diffusion (musiciennes et musiciens, musique enregistrée, DJ, etc.)
- Autres formes artistiques présentées (ex. : troupe de danse)
- Place réservée à la dimension culturelle / artistique (centre de l'attention / portion de l'évènement)
- Part « extra-artistique » (volets politique, religieux, etc.)

Dimension sociale :

- Profils des personnes présentes (âge, genre, profil socioculturel – par ex. : langue parlée, vêtements, etc.)
- Composition des réseaux sociaux – dominante endogroupe ou mixte (Fortin et Renaud 2004)
- Comportements, attitudes des individus, « modalités gestuelles et affectives de l'écoute » (Pedler 1988)
- Interactions / dynamiques relationnelles :
    - Entre étrangères et étrangers
        - Par exemple, selon les principes de « mobilité coopérative », d'« inattention civile », de « rôle déterminant de l'audience », d'« aide restreinte », de « civilité face à la diversité » (proposition de Lyn Lofland reprise par Vernet 2016, 2017)
    - Entre connaissances
        - Phénomènes d'interconnaissance entre individus qui se croisent lors de l'évènement (salutations, discussions plus soutenues, etc.)
        - Interactions au sein de groupes de proches (entre familles, ami.es venu.es ensemble à l'évènement, etc.)
- Rôles des différentes personnes présentes (distinction public/artistes, dynamique participative, etc.)

Dimension physique :

- Nature du lieu (intérieur / extérieur ; établissement culturel, rue, parc, etc.)
- Emplacement dans la ville (accessibilité / « visibilité »)
- Disposition physique des lieux (organisation du site, différents espaces et leurs usages respectifs)
- Dispositifs en place (scène(s), espace(s) de déambulation, chaises, comptoirs de nourriture/boisson, etc.)
- Décor et ambiance générale

Normalisation des comptes rendus d'observation :

1. Présentation générale de la séance d'observation : reprise des éléments de la section « identification » de la fiche + circonstances de la séance d'observation (par ex., séance de sortie musicale accompagnée)

2. Description ethnographique : mise en ordre des notes liées aux catégories d'observation, en misant sur la dimension sociale des évènements (individus présents, comportements/attitudes et interactions) dont la compréhension s'appuiera par ailleurs sur les dimensions culturelle et spatiale (ex. : impact du type de musique entendue sur les attitudes, impact de la configuration des lieux sur les interactions, etc.)

3. Section interprétative à partir des questions de recherche et objectifs/hypothèses du projet (sociabilités lors de l'évènement, potentiel socialisateur des interactions, etc.)

ANNEXE D : PAROLES DE LA CHANSON « DÉGÉNÉRATIONS » DU GROUPE MES AÏEUX

Ton arrière-arrière-grand-père, il a défriché la terre
Ton arrière-grand-père, il a labouré la terre
Et pis ton grand-père a rentabilisé la terre
Pis ton père il l'a vendue pour devenir fonctionnaire

Et pis toé mon p'tit gars tu sais pu c'que tu vas faire
Dans ton p'tit 3 1/2 bin trop cher, frette en hiver
Il te vient des envies de devenir propriétaire
Et tu rêves la nuit... d'avoir ton petit lopin de terre.

Ton arrière-arrière-grand-mère elle a eu 14 enfants
Ton arrière-grand-mère en a eu quasiment autant
Et pis ta grand-mère en a eu 3 c'tait suffisant
Pis ta mère en voulait pas, toi t'étais un accident

Et pis toi, ma p'tite fille, tu changes de partenaire tout l'temps
Quand tu fais des conneries, tu t'en sauves en avortant
Mais y'a des matins, tu te réveilles en pleurant
Quand tu rêves la nuit d'une grande table entourée d'enfants

Ton arrière-arrière-grand-père a vécu la grosse misère
Ton arrière-grand-père, il ramassait les cennes noires
Et pis ton grand-père - miracle! - 'est devenu millionnaire
Ton père en a hérité, il l'a tout mis dans ses RÉERs

Et pis toi, p'tite jeunesse, tu dois ton cul au ministère
Pas moyen d'avoir un prêt dans une institution bancaire
Pour calmer tes envies de *hold-uper* la caissière
Tu lis des livres qui parlent de simplicité volontaire

Tes arrière-arrière-grands-parents, ils savaient comment fêter
Tes arrière-grands-parents, ça swingnait fort dans les veillées
Pis tes grands-parents ont connu l'époque yé-yé
Tes parents, c'tait les discos; c'est là qu'ils se sont rencontrés

Et pis toi, mon ami, qu'est-ce que tu fais de ta soirée ?
Éteins donc ta tivi ; faut pas rester encabané
Heureusement que dans' vie certaines choses refusent de changer
Enfile tes plus beaux habits car nous allons ce soir danser