

Musique et nomadisme : sur les pistes du métissage

Au Brésil, les cérémonies de *candomblé* commencent obligatoirement par les tambours rituels qui appellent les *Orixá*. Appel des dieux d'Afrique à venir au Brésil mais aussi, et plus encore, appel de l'Afrique à se transterritorialiser au Brésil. Non seulement les dieux sont nomades, le territoire l'est pareillement. Le *terreiro* devient à la fois terre brésilienne et terre africaine. Les instruments associés à ce processus de transfert jouent un rôle primordial dans la scénographie du *candomblé*. L'étymologie y insiste puisque *candomblé* signifiait à l'origine danse et instrument de musique.

La mythologie prend le relais en contant l'histoire de Sobôadam¹. Celui-ci naît sous forme humaine dans un grand feu, le corps multicolore, porteur des instruments africains. Lors de la fête organisée pour sa venue au monde, en présence de tous les *Orixá*, il meurt en jouant des tambours. Lui transformé en *Orixá*, demeurent les tambours.

Dynamique nomade donc au cœur du *candomblé*, qui en assure la dimension métisse. Entre Afrique et Brésil et entre dieux et humains car la cérémonie vise à la rencontre des deux sphères, à ce que les dieux viennent chevaucher les humains. Le terme n'est pas fortuit car la posture corporelle entraîne une signification précise. Les «filles des saints» se tiennent courbées comme si elles soutenaient un cavalier. Quelle que soit la perspective anthropologique sur la nature de la transe, il reste que l'initiée accueille le dieu sans qu'il y ait fusion si celle-ci veut dire confusion ou dérèglement. L'extase suit une procédure précisément réglée qui fait du chevauchement davantage une opération de métissage – l'initiée et le dieu – que de possession – où le dieu prendrait toute la place.

Analogie possible avec le rapport entre le musicien et son instrument, comme substitut métonymique de la musique. À une phénoménalité de la musique produite par le musicien se substitue celle de la musique descendant et reposant sur le musicien, le chevauchant, une musique qui viendrait nomadiser de musicien en musicien. Non pas au sens platonicien ou romantique, d'une inspiration provenant

¹ Citée par Roger Bastide, *Le candomblé de Bahia*, Pocket, coll. «Terre humaine/Poche», 2001, p. 309, note 18.

d'un arrière-monde ou d'un supra-monde car lorsque l'initiée est chevauchée par le dieu, elle incarne, le temps de la cérémonie, le dieu en endossant ses humeurs, son caractère. De la même manière, l'interprétation devient, le temps de la performance, le morceau joué. L'initiée joue le dieu et est jouée par le dieu. Le musicien joue la musique et est jouée par elle.

Ce prologue, emprunté à la culture afro-brésilienne et prononcé en Mauritanie², a, d'une certaine manière, ramené les dieux africains sur leur terre originelle et introduit les trois notions autour desquelles s'aventure la présente réflexion.

Laissant à la musicologie le soin de traiter directement des musiques nomades, cette interrogation porte davantage sur la nomadité musicale, à savoir ce que la musique comporterait de nomadité. Une telle dimension s'attache, certes, aux musiques nomades sans néanmoins leur être spécifique, ce qui permettra de la reconnaître en d'autres productions culturelles. Double volonté, ici de dé-ethnicher les musiques dites nomades et d'opérer sur la nomadité un travail spéculatif semblable à une précédente recherche sur le métissage³.

Parler de nomadité musicale peut se faire à plusieurs niveaux, en adoptant diverses perspectives. Celle de la mélodie, qui serait nomade en passant d'un mode à un autre, d'un style à un autre, d'un instrument à un autre, parcours familier à la chanson («Ne me quitte pas», tirée par Nina Simone vers le jazz, par Yuri Buenaventura vers la salsa, par Natasha Atlas vers la musique arabe) aussi bien qu'à la musique classique dans l'imitation, fort utilisée dans la polyphonie (motets et madrigaux, fugues et strettas). On peut aussi adopter la perspective de l'œuvre musicale en sa globalité qui serait nomade dans la transcription instrumentale (une symphonie réduite à sa dimension pianistique, un Bach passant du hautbois au clavecin), dans l'adaptation, dans la transposition tonale, dans la modulation interne, voire dans l'interprétation, d'un exécutant à un autre, d'une période à une autre (les concerti de Vivaldi ou les sonates de Beethoven ne sonnent pas pour nous,

² Une première version de ce texte a été prononcée en février 2004 dans le cadre du Festival des musiques nomades de Nouakchott.

³ Voir F. Laplantine et A. Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997 et *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

acoustiquement et rythmiquement, comme elles le faisaient pour leurs compositeurs).

Toutefois ces exemples relèvent plus du nomadisme que de la nomadité, dans la mesure où ils évoquent des facteurs externes et empiriques. La nomadité, elle, renvoie à une qualité intrinsèque que certaines musiques révèlent avec plus d'évidence. Trois notions demandent éclaircissement à ce stade – nomadité, nomadisme, nomadiser – en s'aidant d'une définition initiale : la nomadité, c'est la capacité de nomadiser. Tautologie selon la rigueur lexicale, nous permettant cependant d'isoler le verbe «nomadiser» pour les fins de la distinction entre nomadisme et nomadité. Le premier tient de la contingence, matérielle ou historique, la seconde renvoie à une nécessité ; le premier décrit les conditions d'une pratique, la seconde s'attache à ce qu'elle peut dégager de signifiante.

La distinction s'avère indispensable face aux discours courants sur la question, puisque le nomadisme est devenu un objet discursif très en vogue. Deux critiques s'énonceront à cet égard. L'usage par trop métaphorique de la notion, d'une part, dans dans le paysage social de la mondialisation libérale où elle vient symboliser le déplacement facile et la mobilité incessante : le citoyen au portable est un nomade, le consultant international voyageant en classe affaires est un nomade. D'autre part, la référence privilégiée aux empires disparus, aux mythiques cavaliers des steppes que sont les Mongols ou les Huns. Se déploie ici un effet d'imaginaire idéologique dans lequel se devine une fascination pour le nihilisme et le paganisme. Les nomades guerriers existent encore aujourd'hui, employés par des multinationales pour le bénéfice desquelles ils surgissent, rachètent, démantèlent et repartent. Il est permis de leur préférer le pacifisme des populations nomades pastorales qui perpétuent leur mode de vie dans le Sahel et le Sahara, la Péninsule arabique, l'Asie centrale et au Tibet.

Aborder le nomadisme demande un choix méthodologique : soit réserver le terme au nomadisme pastoral à l'exclusion des autres formes de vie itinérante⁴, soit les inclure en adoptant un découpage géographique : aires polaires, plaines, montagnes, forêts, déserts, auquel s'adjoignent les tsiganes⁵. Cette dernière typologie convient davantage pour approfondir la distinction entre nomadisme et

⁴ A. M. Khazanov, *Nomads and the outside world*, Cambridge University Press, 1984.

⁵ Pierre Denis, *Les derniers nomades*, L'Harmattan, 1989.

nomadité, indispensable pour approcher les liens au métissage. Les populations nomades en effet, vues anthropologiquement et sociologiquement, ne sont pas prédisposées au métissage. Une existence au quotidien liée aux exigences des mouvements migratoires, une structure sociale de type tribal, une affirmation de farouche indépendance, des cultures aux traits d'une grande spécificité en font des communautés fermées sur elles-mêmes. Ce qui explique qu'inassignables à la localisation et la normativité, elles aient pu apparaître menaçantes lorsqu'elles n'assuraient pas de fonctions économiques contrôlables par les pouvoirs fondés sur la territorialité, le centralisme et la sédentarité. Le nomadisme, cependant, puisqu'il en va de sa nature d'ignorer les frontières, déborde la stricte approche ethnologique pour suggérer une conceptualité plus extensive, autour de ce que je nomme la nomadité.

La donnée anthropologico-économique met de l'avant le refus de sédentarité et le déracinement vécu non comme une privation mais comme une attitude de vie. Sur cette base, tandis que le nomadisme dépend d'une géographie, la nomadité construit une éthique. Le film *Latcho Drom* a superbement montré comment le musicien rom, tout en conservant son identité, frappe tour à tour sur ses instruments des rythmes indiens, arabes, balkaniques; gitan, d'un côté ou de l'autre de la frontière franco-espagnole, il joue du jazz ou du flamenco. Le tzigane est figure exemplaire du nomadisme et du métissage : être soi en étant autres. «Je vais chez moi en faisant escale chez les autres», écrit Fernando Pessoa, plus adéquat que le «Je suis un autre» rimbaldien. Le tzigane en montre une image d'autant plus convaincante en Europe occidentale que son aterritorialité se déploie sans le secours d'une géographie propice: il libère les tracés de ses voyages au sein de sociétés, d'états et de nations constitués sur des territoires restreints et circonscrits. Les terrains vagues et lieux de stationnement des communes de France n'ont rien des dunes du désert ou des paturages rocailloux. C'est la nomadité du gitan qui crée l'espace de son nomadisme, et non l'inverse. Il est le nomade des nomades en ce qu'il traverse successivement divers modes de nomadisme, de l'Inde à l'Espagne au long des espaces et des cultures parcourus.

Au désert, familièrement associé à l'image de la caravane, le nomade se fait passeur. Le caravanier sait reconnaître son chemin, s'aidant d'indices terrestres ou célestes ; il chemine aussi parmi des cultures et des sociétés qu'il met en contact dans la mesure où la fonction de métissage se distingue de l'identité métisse. La

«piste du sel», *Tariq el-Melah*, à partir des salines du Sahara ou la «route de la soie» qui traversait les déserts d'Asie centrale en reliant la Chine et l'Inde à l'Occident sont voies de métissage, permettant la rencontre des peuples, des langues et des imaginaires. Plus généralement, l'expérience nomade, ne connaissant qu'un monde, regarde avec candeur et étonnement la division des mondes.

Ouverture que l'on prétendra retrouver dans un autre nomadisme, qui qualifierait tous ceux qui choisissent de vivre «*on the road*», en référence au roman de Kerouac et à la *beat generation* qui le prit pour manifeste – le *beat* de la rythmique jazzique pouvant évoquer aussi bien le pas du marcheur, la foulée nomade. Pour les beatniks, comme pour les hippies qui leur succèdent, c'est bien le monde dans sa totalité qui est objet de quête, du Maroc au Népal, mais je résiste à intégrer un tel modèle pour deux raisons. Ce nomadisme, se voulant associal, n'est plus rebelle, il est commercialisé et offert à chacun, selon ses moyens, dans les sociétés occidentales. En outre, l'individualisme qui le caractérise est contraire au nomadisme en sa nature collective, car le nomade n'est pas seul. Il est entouré d'un espace, non-territorial, qui se meut avec lui. Le campement du nomade n'est pas une sédentarisation, il est l'immobilisation temporaire de cet espace mobile. Le point est d'une grande conséquence sur le plan esthétique, en regard d'un courant majeur de la modernité qui s'est développé sur le postulat affirmant : sera artistique ce que l'artiste décide qu'il le soit. Le musicien pourra choisir n'importe quel son, le plasticien n'importe quel objet, l'écrivain n'importe quel texte, décider de leur valeur esthétique et les intégrer dans une œuvre d'art, voire en faire une œuvre en soi. La nomadité ne permet pas un tel geste. Ainsi, pour prendre deux exemples musicaux, le flamenco demande, de manière non accessoire, la participation des auditeurs qui interviennent, interjectent, de sorte que le *jaleo*, loin d'être ornemental et superflu, participe entièrement du chant. En jazz, les solos de Coltrane ou de Miles Davis les plus solitairement exaltés n'existent pas en dehors du parcours musical accompli avec les autres musiciens, de même que l'«échappée» du cycliste n'abolit pas, au contraire, la fonction du peloton et n'a de valeur qu'à ce titre. En philosophie, les pensées qu'on a pu qualifier de nomades, Nietzsche, Lévinas ou Derrida ne se déploient que dans une généalogie philosophique et comme lectures de cet héritage. La nomadité musicale souligne un principe de cohérence soutenant la musicalité métisse : il ne suffit pas de placer côte à côte deux données musicales en décidant

qu'elles produiront un métissage musical. Sans sacrifier à une logique déterministe qui serait contraire à l'imprévisibilité du métissage, il importe néanmoins d'admettre des prédispositions d'ordre historique, culturel ou technique.

Le nomadisme implique deux notions, le déplacement et le territoire, qu'il soumet à un renversement critique dont la nomadité se nourrit. D'une part, le nomade est celui qui se déplace constamment, qui suit et nourrit à la fois un mouvement permanent: il ne se fixe pas et ses arrêts ne sont que des interruptions du mouvement, il ne connaît pas de demeures. De sorte que la notion de déplacement, si elle suppose le parcours d'un point de départ à un point d'arrivée, perd de sa substance: le *placement* ne relève pas de la conceptualité nomadique. D'autre part, le nomade ne possède pas de territoire, au sens d'un espace attribué et investi, d'un lieu fixe et attiré; parcourant le territoire des autres, il n'en reconnaît aucun. C'est dire que le nomadisme ne s'oppose pas tant au sédentarisme qu'il ne brouille les catégories, qu'il y nomadise. Il entraîne dans son mouvement les notions mêmes qui serviraient à le définir et à ce titre la déconstruction de Derrida se qualifie comme herméneutique nomade⁶.

Le nomadisme – auto-suffisant culturellement et économiquement – trouve en lui-même sa propre motivation. Il est persévérance de l'être nomade: il ne quitte pas ni se dirige vers, il parcourt et fait sa demeure du voyage. «Chaque pas est mon fondement» dit un vers d'Adonis, et en écho un *koan* zen: «À chaque pas se lève le vent pur.» Le nomadisme est une quête infinie, non la quête de l'infini. C'est ainsi qu'il n'est pas l'errance, qui suggère l'abandon d'une terre natale ou l'attente d'une terre promise, qui contient la possibilité d'être interrompue, par le retour ou l'arrivée, alors que le nomadisme est permanence, tension irrésolue et insolvable dont le principe est similaire à la dynamique du métissage. Par celle-ci, les composantes conservent leur identité dans le nouvel ensemble constitué de leur rencontre et dans lequel elles demeurent reconnaissables. Le collage, forme majeure du XXe siècle du dadaïsme jusqu'au pop-art, illustre puissamment le métissage artistique : chaque fragment conserve sa valeur intrinsèque et contribue simultanément à une nouvelle

⁶ L'herméneutique philosophique pratiquée par Gadamer ou, dans une certaine mesure, Ricœur en appelle, elle, à un fonds, tradition ou consensus, centre référentiel extérieur donc, à partir duquel est mené le processus interprétatif. En revanche, la stratégie derridienne consiste à se situer au cœur du système interrogé et à en faire jouer les concepts. Dans une optique différente, R. Jaccard a consacré un ouvrage à Lévinas sous le titre de *La raison nomade*.

élaboration esthétique valorisée en soi. Le métissage esthétique naît d'une configuration unissant différentes autonomies parmi lesquelles va nomadiser le jugement du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur.

Tension conservée que connaît la musique dans la dissonance, qui n'est pas le contraire de la consonance. Les deux doivent se comprendre en termes d'un pacte de stabilité respecté ou troublé. Si la musique classique occidentale s'est, sauf exceptions, orientée vers un idéal de résolution, apaisant le déséquilibre entre tonique et dominante, c'est-à-dire maintenant un ordre, harmonique et hiérarchisé, on ne s'étonnera pas que la dissonance soit en tant que telle acceptée et valorisée, parfois avec systématisation, par des artistes, juif allemand, afro-américain ou tzigane, que leur destin historique obligea à une position de marginalité. À noter, que hors des canons occidentaux, elle est pratiquée dans la musique arabe et orientale.

C'est en cela que nomadisme et métissage sont liés. L'errance reste intègre, préservée par la pureté d'une mémoire ou d'une promesse, alors que le nomadisme est toujours susceptible d'être marqué de bâtardise. L'errant conserve un attachement identitaire ou culturel qui l'empêche de s'ouvrir radicalement à l'altérité au point de l'épouser, de se prêter à un tel devenir. Le nomade se fait métis lorsqu'il ignore cette barrière intérieure comme il ignore les frontières extérieures. Il peut renaître à une autre identité qu'il pourra, le cas échéant, abandonner à son heure pour d'autres métamorphoses.

L'erreur serait donc, répétons-le, de considérer le nomadisme comme le contraire de la sédentarité. Distinction courante en anthropologie, sociologie ou politologie, peut-être fondée méthodologiquement mais suspecte idéologiquement car elle renforce la primauté du modèle territorial. Le succès discursif auquel il a été fait allusion, s'il a le mérite de sortir le nomadisme de son lexique disciplinaire usuel, reconduit la dichotomie. La nomadité, approchée dans son concept, tient sa spécificité de ne pas succomber à cette fausse opposition.

Classiquement, les deux options s'opposeraient quant à la question de la racine, ou, ce qui revient au même, de la mobilité : la sédentarité comme enracinement et le nomadisme comme déracinement. Une pensée nomade, ou métisse, exercera sa capacité de faire bouger les termes. Pas plus que le nomadisme n'est réductible au déplacement dans la mesure où il modifie le concept même de place, il ne prétendra au statut d'un pur devenir phénoménal narguant

l'essentialisme des pensées de la fondation. Il nomadise entre les deux conceptions, il est transracinement et non déracinement.

Une des plus stimulantes réflexions quant au nomadisme émane d'un musicien, le commentaire par Glenn Gould des *Variations Goldberg* de Bach, dont il donna deux interprétations fameuses. Face à cette forme – trente variations sur une aria, une sarabande empruntée aux *Cahiers* d'Anna Magdalena Bach –, l'explication structurelle s'inspire habituellement d'analogies organique ou génitrice : une matrice d'où émerge un lignage de développements apparentés. Or, pour Gould, il n'en est rien. Pour la majorité d'entre elles, chacune des variations révèle un motif quasi autonome, qui est «sa propre loi» ; elles se succèdent sans utiliser d'agencements apparentés. Si bien que les *Variations Goldberg* illustrent une esthétique qu'il définit de la manière suivante : «Une musique qui n'admet ni fin ni commencement, une musique qui ne connaît ni véritable apogée ni réelle résolution [*Music which observes neither end nor beginning, music with neither real climax nor real resolution*]». Tel lui ressemble le nomadisme qui ignore point de départ ou d'arrivée puisque ces termes relèvent d'une logique territoriale. L'espace du nomadisme est l'étendue, à savoir l'espace en soi, et non le lieu, qui est un espace investi, codifié ; l'espace nomade se présente comme un champ de forces, un territoire défini non territorialement, non spatialement mais énergiquement, un espace constitué par les mouvements qu'il accueille et ne préexistant pas à leur accueil.

Roland Barthes disait ne pas croire à «la séparation de l'affect et du signe»⁷, signant ainsi le principe de sa sémiotique nomade, livrant aussi la clé de l'esthétique même du nomadisme qui, selon ce postulat, inclut le vivant dans le code, l'historique dans la structure. L'expérience du désert oblige à une telle éthique car elle n'offre pas de continuité entre les règnes humain et naturel. Le décor désertique ne peut se lire comme un texte, laissant donc à l'individu la seule ressource de ses percepts et de ses affects⁸, pour citer Deleuze qui partageait avec Barthes l'appréciation de la musique de Schumann, et pour la même raison : l'intermezzo. «L'intermezzo allait prendre une importance de plus en plus grande, parce qu'il jouait sur tous les décalages entre la terre et le territoire, s'y intercalait, les remplissait à sa manière

⁷ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 180

⁸ Les signifiants deleuziens insistent sur l'autonomie de ces concepts en contraste avec les termes «perceptions» et «affections».

[...]»⁹. Interruptions que Barthes intensifie lorsqu' il remarque à propos de la réalité que recueille la musique de Schumann : «[Elle] est menacée de désarticulations, de dissociations, de mouvements non point saccadés (rien de grinçant), mais brefs et, si l'on peut dire, sans cesse « mutants » : rien ne tient longtemps, un mouvement interrompant l'autre : c'est le règne de l'intermezzo, notion assez vertigineuse lorsqu'elle s'étend à toute la musique [...]»¹⁰. Il revient à la nomadité musicale de donner ce vertige-là.

La non-séparation de l'affect et du signe, n'est-ce pas là la condition de la musique qui ne signifie que dans l'impression qu'elle produit ? C'est aussi la condition nomade. Nomadiser, c'est échapper au règne du signe et de la valeur, refuser leur diktat, lorsque ceux-ci se mettent à exister en total détachement de la chose ou de l'acte, pris dans un système qui les légitime abstraitement et se légitime en retour. Résister à une telle domination demande à conserver en permanence un lien avec la production des formes en les exposant au tremblé de l'affect. Tramer signifiant et signifié, forme et fond, lettre et esprit, la musique y entraîne dans sa nomadité. Il faudra relire Marx (sur la plus-value, les valeurs d'échange et d'usage), Freud (sur le fétichisme), Mauss et Levi-Strauss (sur le don), Baudrillard (sur la consommation et le symbolique), Bataille (sur la part maudite) pour cerner ce qui se passe dans l'échange, le geste nomade par excellence, appréhender sa potentialité et sa subversivité, l'appliquer à la musique.

D'où se pose un problème épistémologique : la nomadité ainsi comprise peut-elle s'accomoder d'une musique savante, une musique constituant un savoir et constituée en savoir ? Se qualifient à ce titre aussi bien la musique savante occidentale, la «grande musique», la sérieuse, que les musiques dites traditionnelles ou ethniques¹¹, les musiques du (reste du) monde tout aussi savantes en ce sens. La formalisation du savoir en un code, c'est-à-dire en un système de signes, nécessaire pour pouvoir être utilisé et transmis, apparaît contradictoire avec la pulsion nomade. Pourtant, l'autonomisation de l'esthétique musicale, valable pour la musique occidentale dès qu'elle s'est détachée d'un appareil de légitimation externe (religion, mythologie, cosmologie, ...) mais non moins pour toute musique dès qu'elle se dote

⁹ *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1997 [1980], p. 419.

¹⁰ *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. «Points/Essais», 1992, p. 261.

¹¹ Pourquoi décline-t-on toujours la première au singulier et les autres au pluriel ? La grammaire est loin d'être innocente.

d'un appareil de savoir, la rend nomade au sens qu'elle peut se déplacer dans différents systèmes de signification sans être liée à aucun. En témoigne l'intégration des musiques traditionnelles religieuses ou rituelles dans les circuits grand public de réception musicale. La pertinence de tels écarts relève d'un jugement débordant la présente analyse.

Par ailleurs, sa constitution en savoir risque de sédentariser la musique, à l'évidence dans le cas de la musique occidentale où le passage à l'écrit eut effet fixateur et entraîna la possibilité de la reproduction des morceaux, plus ou moins à l'identique, la reproduction par enregistrement n'en étant qu'une modalité. En ce qui concerne les savoirs oraux, le risque reste le même. Demeure toutefois la liberté de l'interprétation et de la variation, souveraine quant aux musiques ethniques, comme le montre entre autres la tradition des griots. Une restriction condamne, sur ce point, la musique enregistrée, quoique, là aussi, réplique une liberté, celle de l'auditeur de faire signifier, de donner sens, qui est entière et infinie.

* * *

En prolongeant la description de la condition générale de nomadité par ses qualités d'autonomie, la nomadité musicale pourra être cernée par trois traits définitoires : la motilité; la vocalité ; l'organicité. Ils se recourent, de sorte que tel aspect mis de l'avant pour illustrer tel trait pourra se rapporter à tel autre.

1/ La motilité (le tempo)

Motilité et non mobilité, car dans le champ sémantique du mouvement, mobilité et motilité se distinguent en ce que la mobilité désigne la nature d'un élément en ce qu'il fait des mouvements tandis que la motilité insiste sur sa capacité à les produire. Traiter d'une faculté plus que d'une essence s'avère plus adéquat ici.

Une autre distinction doit d'emblée être énoncée par rapport au rythme. La nomadité est dans le tempo – qui se dit aussi «mouvement», dans le lexique musical – davantage que dans le rythme puisque celui-ci peut autant marquer la sédentarité. L'immobilité connaît son rythme. La répétitivité rythmique inductrice de transes (gawal indo-pakistanaï ou candomblé) s'accompagne de territorialisation en permettant à l'âme ou à l'esprit de vagabonder tandis que le corps demeure sur place. L'opposition n'est pas tranchée : l'alternance de figures rythmiques, entre

binaire et ternaire par exemple selon une pratique courante dans les musiques traditionnelles, peut avoir le même effet, mais, précisément, il s'agit d'un effet de tempo.

Le tempo fait bouger tout le morceau comme les courants maritimes déplacent un navire : sur le pont les passagers continueront à danser le menuet ou la salsa, selon leurs rythmes respectifs. Le tempo déplace comme le fait la vitesse d'un corps qui, en déplacement, continue de fonctionner dans ses harmonies ou disharmonies. Le tempo est nomadisant car il emporte tout l'édifice musical, dans son ensemble. Il ne déterritorialise pas, il déplace un territoire, c'est-à-dire qu'il transterritorialise. Comme déjà indiqué, il est hasardeux de priver le nomadisme de toute territorialité : il possède un territoire mais qui est mobile, fertile paradoxe qui dérange la conception paresseuse du territoire. La caravane le jour, le bivouac la nuit démarquent le territoire nomade. Un territoire mobile comme l'est le navire qui vient souvent métaphoriser la caravane. Tout le premier chapitre du célèbre livre *Méharées* de Théodore Monod, l'un des plus beaux ouvrages sur le désert et le nomadisme, aux nombreuses pages consacrées à la Mauritanie, se place sous le signe de cette métaphore : «Qu'il soit d'eau salée, de sables ou de cailloux, c'est toujours l'océan. Et voilà pourquoi, à les avoir vécues tour à tour, on découvre tant de points communs entre la vie du marin et celle du Saharien, une si secrète et profonde parenté. [...] La caravane, toute petite surface habitable et sûre, qui se déplace au ras du sol sur un océan pétrifié tout à tour de sable et de cailloux, est un navire»¹².

Pierre Loti utilise la même image : «On est comme emporté sur des barques hautes, doucement oscillantes, qui franchiraient de compagnie une mer aux teintes sombres, sans rivages visibles»¹³. Pour signifier le désert, il emploie également en réseau le signifiant «étendue» d'une manière qui lui ôte sa banalité. Exemples : «Autour de nos groupes, qui se suivent échelonnés dans le vide, et comme perdus, rien ne se passe, rien ne change et il n'y a plus rien ; les heures s'écoulent sans être comptées ; simplement, nous nous déplaçons dans de l'étendue» (p. 81) ; «Puis la nuit vient. On ne distingue plus que le vaste cercle noir

¹² *Méharées. Explorations au vrai Sahara*, Arles, Actes Sud, coll. «Babel», 1997, pp. 24-25 et 31. La beauté de ce livre fait regretter que d'autres écrits de Monod, notamment ses carnets, révèlent une pensée parfois réactionnaire et peu ouverte à l'altérité.

¹³ *Le désert* in *Histoires de déserts*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 81.

de l'étendue, au milieu duquel nos feux de veille s'allument en flambées soudaines, avec un crépitement d'incendie.» (p. 83) ; «Et nous recommençâmes à faire route vers le nord, dans ce désert d'un gris jaunâtre, qui semble n'être plus rien que *l'étendue*, – l'étendue sous sa forme la plus simple, mais aussi la plus excitante à courir.» (p. 86)

Génie de l'écriture – Loti en a plus qu'on ne le croit – que cet article défini à «étendue» qui, outre une sémantisation accrue (encore soulignée par les italiques de la dernière occurrence ou la syntagmatisation : «de l'étendue»), en fait un objet conceptuel, celui de la nomadité. L'étendue est à la fois une partie de l'espace et ce qui rend l'espace perceptible, de même que la durée est à la fois une partie du temps et ce qui rend le temps perceptible, ces deux définitions s'appliquant respectivement au nomadisme et à la musique. Les conditions géographiques accueillant le nomade font que pour lui l'espace qu'il occupe et qu'il parcourt est à la fois son lieu et l'espace pur, celui qui existe avant que l'humain n'y installe ses lieux. Mode d'être au monde qui, par extrapolation, infirme l'articulation du couple conceptuel local-global au cœur des débats sur la mondialisation : entre le repli identitaire et territorial, le local, et l'uniformisation du capitalisme néo-libéral, le global. Le nomade dépasse l'opposition : son espace, l'étendue, est le global et il y déplace son local. La musique, elle, connaît sa nomadité en ce qu'un morceau interprété est à la fois une partie, un lieu, de la musique dans son ensemble et ce qui permet à la musique, en soi, d'exister. De sorte que toute musique est à la fois musique spécifique et musique du monde, annihilant ce faux concept baptisé «musique du monde».

«Rendre la Durée sonore»¹⁴, cherchant à ordonner des forces, «la matière en mouvement d'une variation continue»¹⁵, telle est, selon Deleuze et Guattari, l'ambition du romantisme dont on rappellera qu'il privilégiait thématiquement la figure du *Wanderer*, le vagabond ou l'errant. L'expression «rendre la durée sonore» recevra deux interprétations: traduire la durée de la sonorité ou traduire en sonorité la durée. Au-delà du romantisme, l'idée renvoie à la nomadité de la musique puisque le nomade est celui qui à la fois localise l'étendue et rend au local sa spatialité absolue.

Le désert comme un champ de forces constitué par les mouvements qui le parcourent, analogue à la musique comme «matière en mouvement». Mouvement ou

¹⁴ *Mille plateaux*, p. 423.

¹⁵ *Ibid.*, p. 419.

tempo. Le tempo revêt une importance primordiale dans les musiques traditionnelles par ses changements à l'intérieur d'un morceau, une variabilité structurelle qui en dessine le caractère. Des Berbères aux gitans d'Espagne, les traditions nomades cultivent le trait. Impermanence du tempo qui s'entend dans les musiques du Diwan de Biskra, de Hasnia el Becharia ou de Malouma. Dans la musique tzigane, le Taraf de Haidouks par exemple, est crucial le changement de tempi sans transition ou amorcé par un des instruments, le cymbalum notamment (le kanoun de la musique orientale exerce la même fonction). L'accélération ne cherche pas à démontrer les qualités de virtuosité de tel ou tel interprète mais à emporter tout le morceau vers un autre segment de durée, vers une occupation différente de la durée sonore. Nomadité aussi, diachronique, que les changements de tempi dans les interprétations d'une même œuvre au long de l'histoire selon les critères esthétiques des époques.

L'aspect de motilité dans la nomadité musicale s'appuie sur la prédominance de la rythmicité, révélatrice des tempi, qui n'est pas un élément de soutien secondaire mais qui s'affirme partie prenante dans la production musicale : vocalisation onomatopéique dans la musique indienne, *palmas* dans le flamenco ou rythmes de bouche chez les musiciens roms de Hongrie (imitations de la basse, sons nasaux ou gutturaux, syllabes avec ou sans signification, voire mots ou groupes de mots). Souveraineté accordée à la rythmicité dans le solo de percussions en jazz.

On comprend dès lors que la cadence initiale, fréquente dans les musiques modales traditionnelles ne constitue pas un prologue, telle l'ouverture de la musique classique occidentale, mais annonce le départ de la caravane, l'établissement du milieu rythmique présidant au choix d'une ou de plusieurs lignes rythmiques. Le *taqsim* des pays arabes, de la Grèce et de la Turquie contient le moment initial, le prélude où le musicien improvise de manière non mesurée et livre une esquisse du paysage musical dans lequel va se déployer le *maqam* qu'il a choisi.

Dans la musique occidentale, une grossière chronologie de l'importance de la percussion relèvera sa place dominante au Moyen Âge, son éclipse à l'âge classique et son retour à partir du XIXe siècle, définitif au XXe. Or, ces deux périodes favorables à la percussion le sont aussi au mouvement démographique, admis, voire encouragé : compagnons et troubadours de la période médiévale, migrants en tous genres (saisonniers, émigrés, touristes) pour la période moderne.

Une des formalisations les plus remarquables du tempo réside dans les techniques d'accompagnement. Sa nomadité s'exprimera dans une ligne d'accompagnement reproduisant un rythme de marche. L'analogie est évidente dans les fanfares tsiganes inspirées des orchestres militaires turcs et explicite dans la *walking bass* du jazz. Assurant une fonction d'accompagnement similaire à la basse continue dans la musique classique occidentale, s'entend un *ostinato* produit au cymbalum dans les musiques tsiganes, au kanoun dans les musiques balkaniques ou arabes, à la kora, au tidnit, au n'goni, au gumbri dans les musiques d'Afrique de l'Ouest et du Sahel, au krar et au masingo dans la musique éthiopienne. Lorsque l'accompagnement d'un chant reprend, plus ou moins exactement, la mélodie, celle-ci nomadise alors entre voix et instrument.

La musique techno arbore cette potentialité nomade lorsqu'elle ne territorialise pas en adoptant un rigide 4/4 d'une redoutable efficacité sur les pistes de danse et dans les clubs de conditionnement physique. Les créations les plus intéressantes jouent sur les variations de tempi, comme en témoignent les artistes d'origine indienne travaillant à Londres : Nitin Sawhney ou Talvin Singh. Deux exemples techno-africains, *African Divas* de Frédéric Galliano et *Electro Bamako* de Marc Minelli. Quel est le rapport entre le chant de la voix africaine et le reste du matériau sonore qui, à l'évidence, ne se réduit pas à un environnement musical ? Ni de hiérarchie, ni d'alternance. Les deux instances, la voix et l'instrumentation, sont côte à côte et nomadisent, c'est-à-dire qu'elles occupent et partagent des territoires sonores, signalés par le choix et la variation des tempi, et qu'elles les parcourent selon leur dynamique interne, avançant en parallèle, se croisant parfois ou prévalant l'une sur l'autre. Une typologie différenciera cependant *African Divas* et *Electro Bamako*, sans jugement de valeur, empruntée à la démographie des premiers nomades : Minelli serait un cueilleur, travaillant avec ce qu'il trouve, Galliano un chasseur qui part en quête de ce qu'il veut trouver. La classification conviendrait à nombre de grands couples de l'histoire de l'art.

L'induction de nomadité esthétique par les tempi, s'il prévaut en musique, se retrouve toutefois dans d'autres expressions artistiques : au cinéma, le montage et, récemment, l'informatisation de l'image ; en littérature, les écritures de la dilution ou de la concentration et les alternances de styles.

2/ La vocalité

Que la littérature nous permette d'introduire le deuxième trait de la nomadité musicale. La poésie moderne du début du siècle naît en intégrant le mouvement dans ses énoncés et ses énonciations. Formellement, le vers libre circule sur la page ; thématiquement, l'esprit poétique succombe à une fascination fébrile pour ce qui bouge, automobiles, trains, paquebots, avions. «Écoute les violons des limousines et les xylophones des lynotypes» enjoint Cendrars et Apollinaire implore : «J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde/Venez toutes couler dans ma gorge profonde».

Or, cette poésie, renouant avec une ascendance médiévale, est une poésie de la vocalité, une parole appelant la voix d'un sujet pour être prononcée, et d'abord celle du poète. Dans le rapport entre musique et nomadisme s'affirme pareillement centrale la question de la voix. Cette vocalité fournit notre deuxième trait par le privilège accordé à l'interprétation vocale – exemplaires ici les musiques nomades – ainsi que par la centralité référentielle de la voix : toute instrumentalité se rapporterait à la voix, non, d'un point de vue technique, comme substitution artificielle mais parce que le mode de signification de la musique se comprend sur le modèle de la voix. Une voix n'est jamais neutre alors que cette neutralité est insaisissable dans un code, dans un système de signification généralisable. Chaque voix me dit quelque chose mais ce dire lui est unique et ce que dit la voix, c'est du non-dit. Les travaux de Roland Barthes ou de Julia Kristava, entre autres, ont insisté sur le fait que lorsque le langage est porté par la voix, il se met à signifier en débordant de la signification des mots. Une voix me parle en dehors de ce qu'elle me dit.

La vocalité n'est pas liée au langage. Elle s'émancipe de la rationalité langagière pour, au contraire, infuser d'autres significations le sémantisme de la langue et passe outre la communication si celle-ci n'est qu'échange d'informations. Des formes de mise en relations différentes lui incombent. Cette fonction-là explique que le *Lied* allemand romantique, un des sommets de l'art lyrique occidental, s'appuie fréquemment sur des textes insignifiants. La relative défaveur du chant français de la même époque auprès du public qui en comprend les paroles n'est-elle pas en partie due à ce facteur même ?

La voix chantée s'accomplit dans le mélisme, legato ou vibrato représentent l'essence de la vocalité car ces techniques accentuent l'effet expressif de la voix en tant que telle. La voix de Malouma, comme exemple de voix féminine mauritanienne,

où la situer pour saisir sa spécificité ? Les voix des mondes arabe ou africain, celles du chant tzigane et du blues se proposent d'emblée mais l'écho que, personnellement, j'entends m'amène à la voix de Janis Joplin. Une facture semblable, chaude et parfois éraillée, une intériorité irradiante et l'impression dominante d'une voix non centrée. Nulle inférence d'un manque de justesse, évidemment, ni d'un détachement immatériel que démentirait sa sensualité. Un décentrement qui est une ouverture : le message vocal, indépendant des paroles, semble parcouru d'autres forces, d'autres présences. La nomadité fraye dans un espace non cloisonné qui expose les devenirs les uns aux autres. Décentrement similaire à ce que l'anthropologue Georges-Hubert Radkowski interprétait comme «ex-stase» : «Vivre en avant de soi-même, projeté hors de soi-même dans l'ouverture constante à ce qui provient d'ailleurs, est l'essence du nomadisme»¹⁶.

Le nomadisme s'accompagne de théâtralité, autre dimension de la vocalité, car l'ouverture à l'altérité se joue par excellence sur la scène théâtrale. Une des significations de la théâtralité tient dans l'interruption de l'espace et du temps afin de créer un autre espace-temps sans recours nécessaire à celui du sacré. L'interruption, au théâtre, se marque par la durée et l'espace de la représentation et, dans le nomadisme, par l'arrêt nocturne et la tente. La phénoménalité théâtrale qui interrompt l'ordre du monde s'illustre dans la nomadité musicale par le privilège accordé à la performativité, à la représentation *live*, alors que la musique enregistrée se consomme dans le cours du monde. Si la vocalité (condition interne), qui est plus que l'oralité (condition externe), appelle la performance, la confrontation des subjectivités, elle l'exige dans une entaille à la mondanité qui implique, outre la dévaluation du mode enregistré, des distinctions quant à la socialité musicale sur le plan de la performativité. Les concerts donnés dans le cadre codifié du salon bourgeois ou dans les circuits normalisés de l'industrie culturelle affiche moins de nomadité que la musique jouée au sein de structures communautaires hétérotopiques, du campement dans le désert à la rave organisée dans un terrain vague.

«Ce qui est transmis par la voix existe de façon spatiale beaucoup plus que temporelle», remarque Paul Zumthor¹⁷. La vocalité entraîne une spatialisation de l'interprétation, au sens où la dimension temporelle s'atténue devant la force de

¹⁶ *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, Paris, PUF, 2002, pp. 156-157.

¹⁷ *Écriture et nomadisme. Entretiens et essais*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 72.

présence de l'interprète. À partir de l'expérience nomade, où l'étendue vient se supplanter à la durée, le phénomène renverse le jugement usuel qui voit dans la musique essentiellement un art du temps. Pour le nomade, qui ne connaît pas les frontières, la ligne d'horizon est une ligne de fuite et le temps ne se comptabilise pas à l'instar de l'espace. L'attente devient intransitive : on n'attend pas quelque chose, on attend, ce qui rejoint la définition du désir, par rapport au besoin. Le désir se nourrit de lui-même, il ne vise pas à être comblé mais à être reconduit. Le temps de la nomadité musicale s'aligne sur le comput du désir, en inspirant sa théâtralité puisqu'elle met en scène le corps. Flamenco, tango, fado : la corporalité de la voix s'y exacerbe tandis que le corps devient scène à son tour, redoublement qui interrompt deux fois le cours du monde.

La vocalité ainsi comprise créant une socialité, celle-ci génère une économie, une dynamique de partage, un effet-potlatch, du nom de la cérémonie autochtone où tous les biens sont mis en commun et échangés. S'y reconnaît le fonctionnement traditionnel du nomadisme pastoral pour lequel la richesse était celle des biens et possessions (troupeaux ou autres) et qui n'a intégré que tardivement la liquidité monétaire. Par la force des choses, l'absence de sédentarisation empêche l'accumulation et la fixation du capital. La nécessité de mouvance oblige la dépense, voire le gaspillage au regard d'une logique de compte bancaire ignorant que l'échange procure une source de gain, effective quoique d'une nature particulière.

Cette économie de l'échange correspond à un type d'interprétation musicale qu'elle vient symboliser. Dans un orchestre de chambre ou un ensemble traditionnel, les musiciens jouent autant avec l'oreille qu'avec l'œil : il s'agit de regarder les autres et de se laisser regarder par les autres. Réseau circulaire du désir s'étendant jusqu'aux spectateurs dont les interventions, dans le cas du flamenco ou du gospel entre autres, s'inscrivent en toute nécessité dans la production musicale.

La nomadité vient donc bouleverser l'opposition entre une extériorité attachée au statut de spectateur et une intériorité qualifiant, sur le plan de la réception, l'écoute d'un disque, de même que la lecture d'un recueil de poèmes s'opposerait à l'audition d'un troubadour ou d'un griot. Sur une telle sollicitation de la subjectivité s'enchaîne le troisième et dernier trait de la nomadité musicale, l'organicité, qui redéfinit la division extérieur/intérieur.

3/ L'organicité (l'habitacle)

«La vie du nomade est intermezzo»¹⁸. D'un terme largement musicalisé, la formule de Deleuze et Guattari rappelle joliment que l'important se lit dans le trajet et l'entre-deux, que provenance ou destination ne valorisent que des destins tracés. Ils approchent le nomadisme en le rapportant à un type d'espace : le lisse que le nomade vient occuper, à la différence du strié, celui des sédentaires que guident les murs, les rues, et autres garde-fous. Par analogie, le milieu rythmique ou sonore apparaît tel un environnement que le musicien vient occuper, à l'image du nomade interrompant l'espace désertique par la caravane ou la tente.

On n'habite pas le désert comme on habite une ville. On réside dans une ville, on séjourne au désert. Il ne contient pas ceux qui y demeurent, puisqu'il ne connaît pas de limites, qu'il ignore les striages. « Concrètement, prévient Lévinas, la demeure ne se situe pas dans le monde objectif, mais le monde objectif se situe par rapport à ma demeure. [...] La naissance latente du monde, se produit à partir de la demeure »¹⁹. Celle-ci – la maison, l'habitation – objective l'interruption du continuum de la nature. Elle cause l'arrêt distanciateur qui permet au sujet de regarder le monde et donc de s'en séparer et d'exister. Or, le nomade a davantage retenu la leçon que le sédentaire qui ne peut s'empêcher de faire de sa demeure le centre du monde, ruinant par là-même l'autonomie qu'elle est supposée lui apporter. Le nomade, pour cette raison, s'attribue un habitacle, qui n'est pas qu'un petit habitat. Les pilotes, dans l'air ou sur la mer, s'y abritent et le marin y protège son fanal. La rime suggérant «tabernacle» soutiendra une citation d'un texte sacré pour illustrer la notion d'habitacle : «Cette lumière [divine] ressemble à un flambeau, à un flambeau placé dans un cristal, cristal semblable à une étoile brillante [...]»²⁰

Que l'habitat soit une caverne ou un HLM, le corps y est inclus, contenu, alors que l'habitacle se projette davantage en extension du corps, dans un rapport d'organicité. Habitacles que la tente dans le désert ou encore le *rhal*, l'établi de bois des femmes nomades de Mauritanie qui leur sert de rangement au repos et de

¹⁸ *Mille plateaux*, p. 471.

¹⁹ *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Biblio/Essais», pp. 163 et 168.

²⁰ *Le Coran*, Sourate XXIV, verset 35. Traduction de Kasimirski, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 276. Le verset est commenté dans une perspective esthétique par Salah Stétié, *Lumière sur lumière ou L'Islam créateur*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1992, ch. 4.

caisson encadrant la selle du chameau lors des déplacements. Parfait exemple car il sert à la fois à l'habitation temporaire et au voyage.

Le trait d'organicité de la nomadité musicale se traduit par des productions formelles que leur valeur normative élève au rang de sous-genres : il s'agit de formes mélodico-rythmiques canonisées accueillant des paroles différentes ou des transformations stylistiques selon les époques. Ces formes qui n'appartiennent pas à l'artiste tout en dépendant de sa créativité, en une relation organique, sont très courantes dans les musiques traditionnelles (le blues, le country, le flamenco, les ballades et les danses tsiganes) et ont paré la musique occidentale, du Moyen Âge jusqu'au 18^e siècle avec des subsistances au-delà. La musique éthiopienne moderne en connaît un très bel exemple avec la *tezeta*, initialement une chanson triste apparue dans les années 60 dont se sont emparé les grands interprètes éthiopiens, lui donnant chacun une couleur particulière, et qui est devenu à la fois «une sorte d'hymne souverain et bluesy de l'Éthiopie»²¹ et un genre musical. Pour le répertoire d'Afrique occidentale, la musique mandingue véhicule des morceaux traditionnels associés à un instrument (kora, gnoni, balafon) et à un personnage mythique ou mythifié offerts à l'inspiration renouvelée des griots. C'est enfin une forme majeure, le *maqam*, connu des aires arabes jusqu'à l'Asie centrale, la Turquie et la Grèce ; semblable au raga indien, il est plus qu'un mode comme le comprendrait l'Occident puisqu'il déborde la seule dimension technique pour signifier aux niveaux tant psychologique que cosmologique. Les musiciens improvisent en respectant les données de base comme une étendue qu'ils traverseraient en entraînant avec eux spectateurs et auditeurs. Si la gamme classique reflète des structures sociales, en un rapport de secondarité, le *maqam* est un habitacle qui parcourt le monde.

* * *

Motilité, vocalité et organicité, les trois traits constitutifs de la nomadité musicale vont dans le sens d'une autonomie du processus musical. Il ne faut pas croire, cependant, qu'une telle condition serait contraire à la rencontre de l'altérité et donc au métissage. Le métissage demande cette autonomie car il n'est pas synonyme de mélange, de fusion ou d'hybridité. Dans le métissage, les composantes

²¹ F. Falceto, Livret du disque compact no. 10, «Ethiopian blues and ballads», dans la collection «Éthiopiennes», Paris, Buda Musique.

ne se dissolvent pas et conservent leur individualité. Le métis n'ignore pas les frontières, culturelles ou identitaires, mais il est à l'aise d'un côté comme de l'autre : ici et là, d'ici et de là. Le *chicano* est à la fois mexicain et américain, le *beur* – ainsi que l'on désigne en France les descendants de l'immigration maghrébine – est à la fois arabe et français, le Turc à la fois occidental et oriental. La culture mauritanienne actuelle, notamment musicale, permet de reconnaître à la fois l'africanité et l'arabité et serait nomade à ce titre autant que par ses origines.

L'organisation de Peter Gabriel, *Womad*, vaut pour l'acronyme de *World of Music, Art and Dance*. L'assonance avec «nomade» ne peut être fortuite et elle est frauduleuse. Si *Womad* a contribué au développement de ce que l'on appelle la *world music*, la ou les musiques du monde, la nomadité en dénonce l'inanité. Les musiques du monde n'existent pas, au-delà de la critique politico-économique qui dénoncera une manipulation de l'industrie culturelle occidentale : lancement d'un nouveau catalogue de produits à vendre et neutralisation de ce que ces musiques «autres» peuvent contenir de subversion des catégories connues. Les différences sont éliminées sous prétexte d'être accueillies tout en générant de juteux profits. Tout bénéfice !

Les dites musiques du monde n'existent pas car, quelles que soient les diverses définitions données à l'expression, elles convergent dans la compréhension du monde comme un lieu global, susceptible d'être mesuré, divisé, cartographié et pour lequel chaque segment ainsi créé recevrait sa musique. Le local ne met pas en péril le global ; au contraire, il l'étaye. Mais la nomadité, c'est la spatialité et non la localité, l'étendue et non le périmètre. Chaque musique, nomade en cela, déploie tout un monde comme elle révèle toute la musique. Les musiques du monde veulent épouser les striages d'une carte géographique : des routes, des indications, des limitations, des destinations. Le nomadisme n'emprunte pas de routes, il suit des pistes. Or, la piste n'existe pas en soi ; elle n'existe que par le pas qui la parcourt, elle n'existe que pour être parcourue, en tant qu'espace et non pour mener d'un point à un autre. De même la musique qui n'existe que par la voix, authentique ou instrumentale, qui la chante. De même le métissage qui, imprévisible, n'existe que dans chacune des rencontres qui le suscitent.

**Alexis Nouss,
Université de Montréal**