

L'album *Laru Beya* d'Aurelio, du Honduras au Sénégal en passant par le Belize et le Canada. Réflexions ethnomusicologiques sur les processus créatifs mis en jeu dans la réalisation d'un disque de musique garifuna au début du XXI^e siècle.

ONS BARNAT (UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL)

Résumé

*Genre acoustique né de la rencontre (imposée par l'exil) au XIX^e siècle entre les Garinagu et des populations hispaniques centraméricaines, la paranda connaît depuis les années 2000 un regain d'intérêt chez les acteurs de la production discographique garifuna. Depuis son apparition dans les studios d'enregistrement, elle a évolué vers une forme modernisée, faisant appel à des instruments électriques et des procédés de traitement du son caractéristiques des musiques « populaires ». Devenue en 1999 (avec la compilation *Paranda: Africa in Central America*, produite par Stonetree Records et distribuée par Warner/Elektra) une « musique du monde » sur le marché discographique international, cette nouvelle forme de paranda connaît un succès conséquent dans les palmarès de world music – popularité qui se déploie après coup chez les Garinagu centraméricains, qui redécouvrent un genre jusqu'alors quasiment disparu dans sa version villageoise. À partir de l'analyse des divers mécanismes et modalités activés dans le cadre spatio-temporel spécifique au studio d'enregistrement, cet article propose quelques réflexions ethnomusicologiques sur les processus créatifs mis en jeu dans la réalisation d'un disque de musique garifuna au début du XXI^e siècle : l'album *Laru Beya* (2011) du parandero Aurelio Martinez, produit par Stonetree Records et distribué internationalement.*

Mots clés : ethnomusicologie, studio d'enregistrement, musiques du monde, Amérique centrale, Garifuna

Introduction

Genre acoustique né de la rencontre (imposée par l'exil) au XIX^e siècle entre les Garinagu [1] et des populations hispaniques centraméricaines, la *paranda* [2] connaît depuis les années 2000 un regain d'intérêt chez les acteurs de la production discographique garifuna (Oleinik ; Barnat, *Le studio d'enregistrement*). Depuis son apparition dans les studios d'enregistrement, elle a évolué vers une forme modernisée, faisant appel à des instruments électriques et des procédés de traitement du son caractéristiques des musiques « populaires » (Martin ; Barnat, «Studio Recording»). Devenue en 1999 (avec la compilation *Paranda: Africa in Central America*, [3] produite par Stonetree Records [4] et distribuée par Warner/Elektra) une « musique du monde »

sur le marché discographique international, cette nouvelle forme de *paranda* connaît un succès conséquent dans les palmarès de *world music* [5] – popularité qui se déploie après coup chez les Garinagu centraméricains, qui redécouvrent un genre jusqu'alors quasiment disparu dans sa version villageoise (Oleinik ; Barnat, «Studio Recording» ; *Le studio d'enregistrement*).

L'album *Laru Beya* [6] (Figures 1 et 2) – dont le titre pourrait être traduit par « sur la plage », ou « en bord de mer » – du *parandero* hondurien Aurelio Martinez a été produit et réalisé par le bélizien Ivan Duran, directeur du label discographique Stonetree Records. Rapidement entré après sa sortie dans les classements de *world music* en Europe et en Amérique du Nord – en plus de recevoir de nombreuses critiques des plus favorables par une presse spécialisée

– sa commercialisation, qui inclut promotion et distribution en Europe, en Amérique du Nord et en Amérique centrale à travers trois éditions distinctes, au début de l'année 2011, représente l'aboutissement d'un processus de réalisation d'un produit discographique échelonné sur près de quatre années. Des premières maquettes, enregistrées par Duran et Martinez dans l'intimité du domicile hondurien du *parandero*, au matriçage final en passant par l'ajout progressif de pistes [7] au Belize, au Sénégal et au Québec, ce disque représente un exemple concret et récent des impacts de la globalisation des techniques d'enregistrement et de traitement du son sur la confection d'une œuvre musicale ayant pour objectif un succès critique et commercial dans les sphères internationales de la *world music*.



Figure 1 : Face de la pochette du disque *Laru Beya* d'Aurelio, produit par Stonetree Records (édition Sub Pop/Next Ambiance)



Figure 2 : Dos de la pochette du disque *Laru Beya* d'Aurelio, produit par Stonetree Records (édition Sub Pop/Next Ambiance)

Si l'essentiel des pistes entendues dans *Laru Beya* a été enregistré sur une plage de San Juan – petite communauté garifuna du nord du Honduras, à quelques kilomètres de la ville de Tela – pendant un laps de temps relativement court (moins de trois semaines, du 22 février au 12 mars 2008), les trois années suivantes ont été marquées par de nouveaux enregistrements, très sporadiques, réalisés au fur et à mesure de l'édition [8] des pistes. En janvier 2009, une collaboration inattendue allait générer l'ajout d'éléments musicaux au Sénégal, au travers de l'implication du chanteur Youssou N'Dour – à la suite de l'obtention par Aurelio d'un mentorat offert par les montres Rolex [9]. Ce fut l'occasion pour le *parandero* hondurien, choisi cette année-là comme « protégé » par la star africaine, de partager pendant un mois son quotidien dans sa ville et son studio de Dakar, entre répétitions, concerts et enregistrements. Duran, qui faisait aussi partie du voyage, en profita pour rajouter de nombreux *overdubs*, faisant intervenir (en plus de Youssou N'Dour, présent sur deux titres de l'album, « Lubara Wanwa » et « Wamada ») divers musiciens locaux, dont notamment les membres du Super Étoile de Dakar (le groupe de N'Dour), les chanteurs d'Orchestra Baobab (Rudi Gomis et Balla Sidibé, sur « Laru Beya » et « Bisien Nu »), les rappeurs de Sen Kumpé (sur « Wéibayuwa »), Gaston « Baay Sen » et la chanteuse wolof Njaaya (sur « Ineweyu »), ou encore le guitariste Mamadou « Jimi » Mbaye (sur « Ereba »).

Les deux années suivantes (2009 et 2010), de nouveaux enregistrements (surtout des guitares et des claviers) ont été réalisés par Duran dans son studio du Belize ainsi que dans le sous-sol de son appartement de Montréal. Enfin, une fois satisfait par tous ces ajouts, le producteur bélizien offrit à l'ingénieur du son Gil Abarbanel (avec qui il collabore depuis la réalisation de la compilation *Paranda: Africa in Central America*) de mixer toutes les pistes, en partie au Belize (au Stonetree Studio de Benque Viejo del Carmen) et au Québec à la Ouanani Base – qui est en fait le sous-sol aménagé [10] du domicile de Jean Arsenault, ami de Duran et musicien montréalais leader du groupe Ouanani. Finalement, une fois toutes les pistes mixées pour chaque chanson, Duran envoya en 2010 le disque au matriçage

final, [11] dernière étape avant le « pressage » et sa reproduction commerciale sur support physique (qui inclut une pochette originale et un livret) ou numérique (l'album étant disponible en version électronique par téléchargement sur internet). *Laru Beya* a donc un schéma de réalisation qui pourrait être synthétisé comme dans la Figure 3.

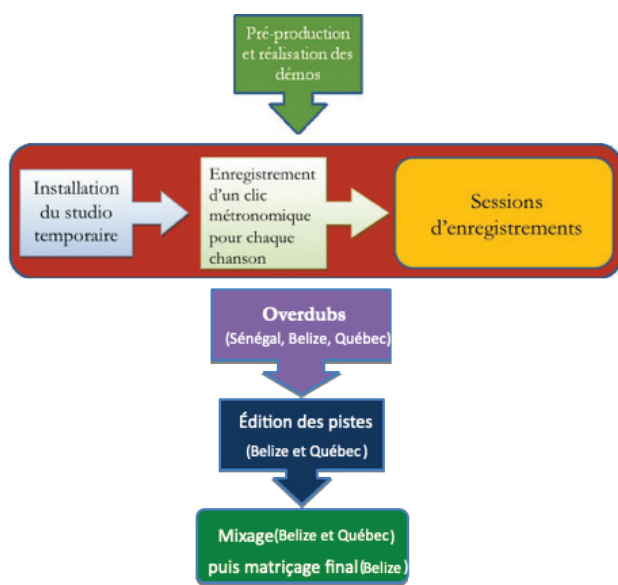


Figure 3 : Schéma de réalisation de l'album *Laru Beya* d'Aurelio

Qu'est-ce que l'étude des stratégies créatrices mises en jeu dans le processus de réalisation de cet album peut nous révéler sur les enjeux sociaux, économiques et politiques qui entourent la commercialisation de genres musicaux étiquetés comme « traditionnels » dans notre monde actuel ? Cet article propose une incursion au cœur même du studio d'enregistrement, véritable laboratoire expérimental aussi bien pour le chercheur que pour les acteurs qui y sont impliqués – musiciens, réalisateur, producteur, arrangeurs, ingénieur du son... En tant que lieu de confection et de façonnage d'un objet sonore destiné à une commercialisation mondialisée (Arom et Martin 157 ; Baily 108), comment le studio d'enregistrement agit-il comme vecteur de processus qui prendraient sources au cœur des interactions quotidiennes entre les différentes personnes présentes, pour qui négociation, débat et discussion sur les aspects musicaux de sons enregistrés représentent, plus qu'une réalité quotidienne, le canevas sur lequel se

dessine toute avancée dans le calendrier des sessions d'enregistrement ? Plus largement, qu'est-ce que l'étude ethnomusicologique du studio peut-elle nous révéler sur les différentes temporalités présentes dans toute entreprise discographique contemporaine ?

Ayant été présent tout au long des sessions d'enregistrement – sur une plage du village garifuna de San Juan, sur la côte nord du Honduras – qui allaient donner naissance au disque *Laru Beya*, j'ai pu vivre une expérience ethnographique unique dans le cadre spécifique du studio mis sur pied pour l'occasion par Ivan Duran et son équipe. Avant de nous pencher sur les stratégies créatrices empruntées par les différents acteurs présents tout au long de cet enregistrement, les pages qui suivent présentent tout d'abord les principaux participants du projet, puis les différentes étapes allant de l'installation du studio temporaire (le 21 février 2008) au départ définitif de tous les acteurs impliqués (le 12 mars 2008).

1. Présentation des principaux acteurs

Pour enregistrer *Laru Beya*, Duran et Martinez firent appel à une équipe réduite, composée d'un ingénieur du son mexicain (Alejandro Colinas, familier avec la musique garifuna puisque impliqué dans l'organisation de tournées internationales du Garifuna Collective) ; de deux musiciens garifuna honduriens (Rolando « Chichi » Sosa, multi-instrumentiste ayant déjà travaillé à plusieurs reprises avec Duran, et Onan « Sambo » Castillo, percussionniste de Santa Fe) ; de deux vidéastes montréalais (Dax Hickson et Olivier Cheneval, engagés pour documenter les étapes de la réalisation de l'album) dirigés par Katia Paradis, épouse de Duran et réalisatrice ; et de moi-même, invité après avoir demandé la permission d'assister aux enregistrements, afin de conduire une enquête ethnomusicologique portant explicitement sur le phénomène de l'enregistrement en studio de la *paranda* garifuna en Amérique centrale. [12]

1.1 Le producteur: Ivan Duran

Ivan Duran (Figure 4) est né le 28 mars 1972 au Belize, de parents catalans établis

depuis le début des années 1970 dans la petite ville de Benque Viejo del Carmen, à quelques kilomètres de la frontière avec le Guatemala. Si son père Joan Duran est un artiste plasticien et conservateur de musée très actif au Belize (en plus d'être un proche de politiciens comme Saïd Musa, premier ministre du Belize de 1998 à 2008), sa mère, Montserrat Casademunt, créa en 1973 les éditions Cubola, spécialisées dans la publication de livres de sociologie et d'anthropologie portant sur le Belize et l'Amérique centrale. Après des études en musique au Mexique, à Cuba et en Espagne, le jeune Duran fonde en 1994 le label Stonetree Records, installant son siège social à la même adresse que sa mère. Encore aujourd'hui, les deux partagent les mêmes locaux, dans les hauteurs de Benque Viejo del Carmen.

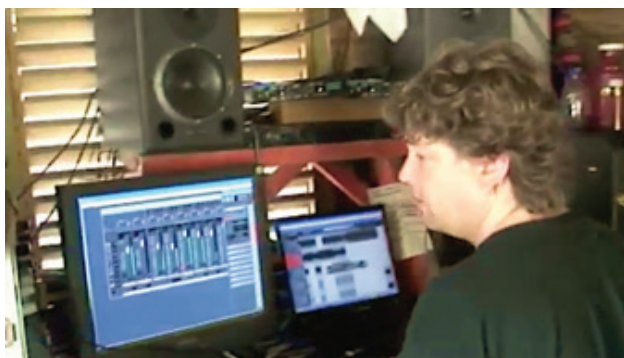


Figure 4 : Ivan Duran contrôlant un enregistrement dans le boot depuis son poste dans la « salle de contrôle », plage de San Juan, Honduras, 1^{er} mars 2008 (photo prise par l'auteur)

À la fois guitariste, bassiste, compositeur, arrangeur et producteur, Duran a réalisé plus d'une vingtaine d'albums sur son label, dont une majorité de disques de musique garifuna (*punta rock* et *paranda*) mais aussi de musique créole et maya bézienne (avec notamment les enregistrements de feu Wilfried Peters, roi du *brukdown* et de Florencio Mess, luthier maya *k'ekchi'*). Présent depuis 1997 à toutes les éditions du WOMEX (*World Music Expo*), Duran fut récipiendaire conjointement avec Andy Palacio en 2007 du 1^{er} prix pour l'album *Wátina*, quelques mois avant la disparition du chanteur garifuna (Figure 5).



Figure 5 : Ivan Duran et Andy Palacio recevant le prix du WOMEX pour l'album *Wátina*, Séville, Espagne, le 28 octobre 2007

Son rôle dans l'enregistrement de *Laru Beya* demeure central, étant avec Aurelio Martinez à l'origine du projet – suite logique d'une collaboration entre les deux hommes amorcée au milieu des années 1990. Tour à tour réalisateur, arrangeur, musicien, ou directeur artistique, Duran s'est positionné dès le début de cette nouvelle aventure comme le maître à bord, les autres acteurs présents étant tous dépendants de ses décisions – pour la plupart improvisées sur le tas, comme on le verra par la suite.

1.2 L'artiste principal : Aurelio Martinez

Dernier né (le 25 septembre 1969) d'une famille de dix enfants, Aurelio Martinez (Figure 6) a grandi à Plaplaya, petite communauté garifuna à l'extrême nord-est du Honduras, dans une région dénuée d'infrastructures modernes (il n'y a toujours pas d'électricité) et difficilement accessible par la « route ». Entouré de musiciens dès son plus jeune âge (son père était *parandero* et sa mère chanteuse), Martinez devient très jeune percussionniste et guitariste, quittant le foyer familial à quatorze ans pour La Ceiba, où il intègre diverses formations musicales (collaborant notamment avec le chanteur Guillermo Anderson) avant de fonder son propre ensemble, *Lita Ariran*, avec qui il partira enregistrer un album à Tokyo, au cours d'une tournée sponsorisée par JVC. [13] Il devient par la suite très populaire avec son groupe de *punta comercial* Los Gatos Bravos, basé à San Pedro Sula, qui lui assurera une renommée continue

dans les cercles diasporiques garifuna des États-Unis.



Figure 6 : Aurelio Martinez répondant à nos questions, plage de San Juan, 10 mars 2008 (photo prise par l'auteur)

Après sa participation à la compilation *Paranda: Africa in Central America* (où, à vingt-neuf ans, il est de loin le plus jeune *parandero* présent sur le disque), il sort en 2004 *Garifuna Soul*, son premier album solo produit par Stonetree Records. Par la suite, et sans abandonner pour autant ses prestations de *punta comercial*, il collabore étroitement avec Andy Palacio et Ivan Duran à la réalisation de l'album *Wátina*, avant de devenir, en 2006, le premier sénateur noir du Honduras. [14] Il officiera en tant que représentant du département de l'Atlántida (étendu de Tela à La Ceiba) à Tegucigalpa, la capitale, jusqu'en 2010 – la fin de son mandat coïncidant avec le début de la promotion internationale de son nouvel album. Depuis la sortie de *Laru Beya*, Martinez s'est lancé dans une tournée mondiale, accompagné par son groupe Garifuna Soul, les menant du Honduras à l'Australie en passant par l'Amérique du Nord, [15] l'Europe, l'Afrique de l'Ouest et le Moyen-Orient.

Dès son arrivée à San Juan, sa personnalité exubérante et son charisme se sont naturellement imposés à tous les autres, entre ses exclamations tonitruantes, ses intarissables boutades et son rire aussi éclatant que communicatif. En permanence accompagné par Eusebio « Chevo » Paz Escamilla, son garde du corps armé et mandaté par le Congrès du Honduras, Aurelio a toujours eu son mot à dire dans les sessions de San Juan, s'affirmant en tant que codirecteur artistique avec Duran, suggérant aux autres musiciens de jouer tel rythme, pratiquant

avec eux avant l'enregistrement, venant corriger telle erreur, etc.

2. Ethnographie des interactions en studio

Dès les premiers jours passés à San Juan, il m'est clairement apparu que des relations de pouvoir (et donc une certaine hiérarchie, bien que jamais explicite) se dessinaient entre les différents acteurs impliqués dans cette aventure – et plus spécialement entre les musiciens garifuna présents en permanence, l'ingénieur du son et le producteur. Car si Duran s'est vu attribuer dès le début le surnom de « boss » (par Sambo, Chichi, Dax et Olivier), son attitude au quotidien, plutôt nonchalante, n'a jamais laissé transparaître d'explicites abus de pouvoir (même s'il était le seul, avec Aurelio, à disposer d'une *cabaña* privée, les autres étant toutes partagées). Mais il est évident que son rôle au sein de ce groupe hétéroclite de personnes – mises ensembles pour les besoins d'un enregistrement, spatialement et temporairement défini – revêt des fonctions et des implications directionnelles pour le moins centrales, de la coordination logistique des enregistrements à des préoccupations d'ordre pécuniaires, telles que la rémunération des musiciens invités ou l'acquittement de la *cuenta* [16] au restaurant.

Cependant, même si tous les acteurs présents (musiciens, ingénieur du son et vidéastes) agissaient en fonction des directives souvent improvisées du producteur, il n'en reste pas moins que l'ambiance générale était en permanence marquée par la spontanéité, la bonne humeur et la multiplicité des rapports de collaboration. Si l'espagnol était la langue la plus fréquemment utilisée dans les échanges, certaines conversations se faisaient également en anglais (notamment en ce qui concerne les aspects techniques de l'enregistrement), en français ou en garifuna. En effet, si les musiciens garifuna parlaient couramment l'espagnol, ils ne maîtrisaient pas tous l'anglais, langue employée exclusivement par Dax et Olivier (entre eux et avec Duran). Alejandro, l'ingénieur du son hispanophone, était quant à lui ravi de pratiquer son français avec moi ou Olivier. Ainsi, un rapport hiérarchique était aussi en vigueur en

ce qui a trait à la maîtrise de plusieurs langues, les personnes bi ou trilingues se trouvant à un confluent stratégique dans les interactions quotidiennes.

C'est ainsi que, par ma connaissance du français, de l'anglais et de l'espagnol, j'ai pu avoir un accès privilégié à des conversations dont plusieurs n'en pouvaient connaître la teneur. C'est aussi certainement grâce à ces atouts (en plus de mes aptitudes en tant que musicien et mes rudiments en ingénierie du son) que je me suis, sans aucune imposition, retrouvé à occuper tour à tour le rôle d'assistant du producteur et de l'ingénieur du son, dans l'exécution de tâches telles que des branchements de câbles, aller faire le lien entre producteur et musiciens, m'assurer de la fermeture des portes du *boot* avant chaque enregistrement, servir le sacro-saint *rhum & coke* fourni sans exception tous les soirs par Duran, remettre des cordes sur les guitares, allant même jusqu'à enregistrer – à l'invitation du producteur qui m'avait entendu jouer de la guitare – des parties de basse électrique, de guitare acoustique et électrique et quelques *shakers*...

Chacun était donc soumis aux instructions de Duran, que ce soient les musiciens (qui ne savaient pas à l'avance quels instruments ils allaient enregistrer), l'ingénieur du son (qui devait préparer chaque matin l'installation technique nécessaire à l'enregistrement de telle ou telle chanson, souvent défini le jour même ou la veille par le producteur) ou l'équipe vidéo (qui cherchait constamment à valider avec lui les idées de scènes avant tournage). Agissant en tant que véritable directeur artistique, réalisateur et arrangeur, Duran s'assurait néanmoins constamment de la satisfaction des musiciens et des techniciens, à travers de nombreux débats portant sur les divers aspects musicaux ou techniques propres à chaque titre. Mais c'est bien lui qui prenait la décision finale sur chaque point soulevé, après avoir passé des heures devant son laptop à écouter ce qu'il y aurait, selon lui, à rajouter, à enlever, à transformer, à refaire... C'est ainsi que les sessions d'enregistrement ont toujours été planifiées en fonction des besoins – définis par le producteur, après consultation informelle avec les autres acteurs présents – de chaque chanson. À la fin

d'une session, le musicien venait dans la salle de contrôle pour écouter sa partie, donner son approbation ou au contraire décider – toujours en accord avec le producteur – de réenregistrer tel ou tel passage qui ne lui convenait pas.

Une routine quotidienne s'est ainsi instaurée dès le premier jour, marquée par les repas (parfois pris en commun mais généralement par petits groupes, les uns à l'intérieur du restaurant, les autres à l'extérieur des *cabañas*) et l'apéritif en fin d'après-midi, toujours en compagnie de Bones (« os » en anglais), le chien du restaurant rebaptisé ainsi par Alejandro en raison de son avérée maigreur. Quand une session était en cours, les musiciens non impliqués restaient généralement aux alentours de la salle de contrôle, au cas où Duran décidait subitement de les faire intervenir sur telle ou telle pièce. De temps à autres, un ballon de football servait d'excuse à une pause sportive, tandis que les vidéastes pratiquaient leurs rudiments de *capoeira*... Parfois, des inconnus s'arrêtaient sur le terrain des *cabañas* (surtout en fin de semaine, quand les plages se remplissaient d'Honduriens du centre du pays), intrigués par tout l'attirail technique déployé à quelques mètres de la mer. Souvent, des enfants du village restaient écouter, reprenant parfois en chœur le refrain de telle ou telle chanson qu'ils avaient littéralement entendu en boucle (ce qui donna l'idée à Duran de les faire intervenir aux percussions improvisées sur « Yurumei »). À quelques reprises, les musiciens présents (moi y compris) se sont lancés dans des *jams* impromptus et la plupart du temps acoustiques, avec généralement Aurelio, Chichi aux guitares et Sambo au *primero*. C'est également de ces improvisations que sont nées des idées de configuration d'enregistrement originales, comme on le verra par la suite.

Les acteurs présents ont donc vécu dans une sorte de microcosme dont ils ne pouvaient réellement s'échapper (du fait du flou entourant la coordination par le producteur des sessions d'enregistrement) dont les limites physiques seraient celles correspondant au terrain en bord de plage du restaurant et *cabañas* « Las Gemelas ». Louées pour usage exclusif pendant trois semaines, ces cinq *cabañas* étaient tenues par Victoriano « Don Tongo » Diego Martinez,

garifuna hondurien d'une cinquantaine d'années, qu'il administrait derrière son bar tandis que sa femme Berta Salinas et son employée Miriam Garcia avaient la charge du service, du nettoyage et de la buanderie. Rapidement, ces individus ont tissé des liens amicaux avec les acteurs impliqués dans l'enregistrement – surtout avec Chichi, Aurelio et Sambo, qui profitaient de la moindre occasion pour blaguer et les faire rire à gorge déployée.

Malgré cela j'ai ressenti, à plusieurs reprises, un certain sentiment de tristesse planer derrière cette façade de bonne humeur généralisée. En effet, la nouvelle de la disparition d'Andy Palacio avait dévasté la plupart de l'équipe de San Juan, survenue à peine un mois avant l'installation du studio temporaire sur cette plage hondurienne. Mis à part Sambo et moi (qui ne l'avaient jamais rencontré), tous étaient bons amis avec Palacio, parfois très proches comme dans les cas d'Alejandro (son directeur de tournée et ingénieur du son), de Chichi (musicien pilier de son groupe, le Garifuna Collective), d'Aurelio (son pendant hondurien, impliqué comme lui en politique et lancé dans une carrière musicale internationale) et surtout de Duran. [17] Le succès de l'album *Wátina*, survenu quelques mois avant la mort de Palacio, représente l'aboutissement d'une collaboration soutenue entre les deux hommes, amorcée dans le courant des années 1990 et jonchée d'expériences aussi nombreuses que marquantes pour le producteur bélizien.

Ainsi, en arrivant à San Juan, il semblait clair pour tous que ce nouvel enregistrement discographique allait prendre la forme d'un hommage à Andy Palacio, celui-ci ayant clairement « ouvert la voie » à une reconnaissance internationale pour les musiciens garifuna centraméricains. Pour Duran, l'impact de Palacio sur l'enregistrement en studio de la *paranda* garifuna représente une véritable révolution du genre, permettant aux artistes actuels d'être « aussi créatifs qu'ils le souhaitent » :

Andy allowed Garifuna artists to break free and be as creative as they wanted, free to go in any direction they wished. They don't have to be totally true to their roots, because Andy's work was very far from

traditional music, but still clearly Garifuna. [18]

Avant cela, il semble primordial d'examiner quel serait l'idéal esthétique des principaux acteurs à l'origine du projet – afin de pouvoir plus tard démontrer si cet idéal est corroboré par l'analyse du produit discographique tel qu'il a été commercialisé depuis le début de l'année 2011 à travers le monde. On verra, dans les prochaines pages, suivant le processus d'enregistrement des chansons de *Laru Beya*, comment les acteurs en présence construisent, en fonction des paramètres compositionnels du studio un objet commercial clairement destiné à satisfaire les attentes de consommateurs de *world music* familiers avec une certaine « esthétique », fondée sur l'acception de valeurs éthiques trouvant leur source dans une vision idéalisée de la globalisation et de l'heureux métissage des cultures du monde.

3. Définition de l'idéal sonore du projet

Si les sessions qui ont donné naissance à *Garifuna Soul*, premier album d'Aurelio Martinez, avaient été entièrement réalisées au Belize, sous la direction d'Ivan Duran, celles à l'origine de *Laru Beya* se sont déroulées au cœur d'une communauté garifuna du Honduras, pays de naissance du *parandero*. Cette décision a été prise d'un commun accord par ces deux protagonistes, qui souhaitaient s'installer pendant quelques semaines sur une plage de la côte caribéenne hondurienne (et non plus bélizienne) pour enregistrer ce nouvel album, dont la réalisation était prévue depuis déjà quelques années. Faisant appel à des musiciens locaux (de San Juan mais provenant également d'autres villages garifuna honduriens, comme Corozal, Santa Fe ou Triunfo de la Cruz) et échangeant au quotidien avec des villageois, ce n'est qu'après les sessions au Honduras que les deux principaux acteurs à l'origine de ce projet ont enregistré de nouvelles pistes au Belize (notamment les voix principales et les chœurs de la chanteuse garifuna guatémaltèque Sofia Blanco, égérie de Duran présente dans la quasi-totalité de ses productions centraméricaines), au Sénégal (sous les auspices de Youssou

N'Dour, mandaté en 2009 par les montres Rolex pour orienter le *parandero*-sénateur hondurien) puis entre temps au Québec (surtout des guitares acoustiques et électriques jouées par Duran dans le sous-sol de son appartement montréalais).

Malgré tous ces ajouts substantiels, réalisés dans des contextes divers et sur une période de près de trois ans, l'intention des deux principaux acteurs à l'origine du projet, Aurelio Martinez (le *parandero*) et Ivan Duran (le producteur) quant à l'« esthétique » de l'album *Laru Beya* était claire dès le début du projet. Ils voulaient y reproduire un « son » proche de celui des *bandas* honduriennes des années 1960 et 1970, formations musicales réparties dans l'ensemble des villes du pays. Ces groupes représentaient à l'époque l'unique possibilité pour la grande majorité des habitants d'avoir accès à des concerts en direct de musique « populaire » provenant des États-Unis, mais aussi d'autres pays latino-américains et caribéens – notamment Trinidad et Tobago (pour le calypso), Cuba (rumba, boléro, son, mambo...) ou la Jamaïque (mento, rocksteady et ska) :

To guide Aurelio's sound for Laru Beya, he and Duran looked to the Honduran combos of the 1960s and 1970s, bands that played everything from mambos to calypsos to ska. (...) The rich, varied textures of these vintage groups served as a culturally appropriate model for shaping Aurelio's songs, and especially inspired the album's funky guitar sounds and lush horns. (livret du disque *Laru Beya* 5)

Cet extrait du livret du disque révèle bien les intentions affirmées – surtout par Duran – dès le début des sessions de San Juan, de s'inspirer de l'esthétique sonore caractéristique de ces groupes, qui comptaient généralement une batterie, une basse électrique, une ou deux guitares électriques, parfois un clavier, mais aussi des percussions (*tumbadoras*, *maracas*, *güiro*...), des cuivres (trompette, trombone ou saxophone), un chanteur principal et des choristes. Pour tenter de recréer les « textures » sonores de ces formations voco-instrumentales, les acteurs impliqués dans l'enregistrement du

disque se sont servis – comme on le voit dans les figures ci-dessous – pratiquement exclusivement de micros, de guitares, de pédales d'effets et d'amplis « vintage », datant justement de l'âge d'or de ces *bandas* (Figures 7 et 8).



Figure 7 : Les principales guitares et basse utilisées dans *Laru Beya*, avec de gauche à droite : la guitare électro-acoustique d'Aurelio, une Eko « Mustang » italienne des années 1960, la « Guayocaster » Fender de Guayo Cedeño, une Fender « Mustang » de 1964, une Yamaha japonaise « Nippon Gakki Co. » rouge des années 1980, une guitare baryton « Guild Bajo Jet » verte de marque De Armond, et sur la figure de droite une basse Jay Turser des années 1990 (photos prises par l'auteur)



Figure 8 : Les deux amplis Fender (Vibro Champ des années 1970 en haut, Vibrolux des années 1960 en bas), utilisés pour les guitares électriques, dont le son sera capté par un micro RCA (pour le Vibro Champ), un SM57 et un Royer (pour le Vibrolux)

Au niveau idéologique, cela démontre une volonté de réhabiliter le statut de la musique garifuna au Honduras, qui était à l'époque bannie du répertoire de ces groupes populaires locaux – bien que nombreux de leurs musiciens étaient pourtant Garinagu. De plus, le ton adopté ci-dessus dans l'extrait du livret du disque révèle aussi l'intention de la part de ses auteurs (dont Duran fait partie) d'attirer l'attention du consommateur de *world music* déjà familier avec les références musicales énoncées : les termes « lush horns » (« cuivres luxuriants ») ou « funky guitar sounds » (« sons de guitare funky ») renvoient clairement à des genres de musiques

plus connus internationalement – comme ici le funk, né aux États-Unis mais aujourd’hui largement mondialisé, et l’afro-beat du Nigeria, caractérisé par l’omniprésence de cuivres. Ainsi, à une idéologie de réhabilitation historique se joint une stratégie basée sur une approche commerciale faisant levier des attentes possibles d’auditeurs ayant pour points de références des genres musicaux largement reconnaissables et comportant des connotations interobjectives (Tagg et Clarida 96 sqq.) fortes – et qui placerait ainsi *a priori* l’album sur le terrain d’écoute de consommateurs non familiers avec la musique garifuna et plus largement centraméricaine.

4. Des démos aux premiers enregistrements de San Juan

Au courant de l’année 2007 (qui marquait l’apogée de l’émulation provenant du succès de l’album *Wátina*) Ivan Duran partit rejoindre Aurelio Martinez à son domicile hondurien de La Ceiba, sur la côte caribéenne. En quelques jours et à l’aide d’une carte son à deux entrées, ils enregistrèrent leurs idées compositionnelles – confinées dans huit démos (ou maquettes, d’une durée comprise entre 1’15 et 3’12) qui allaient constituer la base de travail sur laquelle la quasi-totalité des chansons de *Laru Beya* allaient prendre forme au cours des sessions de San Juan. Le processus de réalisation de ces maquettes (qui représente une étape essentielle de la préproduction d’un disque) était relativement simple et identique pour chaque pièce. À partir d’un pattern préenregistré provenant d’une boîte à rythmes de marque Roland, Duran ou Martinez proposait tout d’abord des séries d’accords à la guitare (acoustique ou électrique) ; ensuite, le producteur enregistrerait des idées de lignes de basse (le plus souvent mises en boucle), pendant que le *parandero* jouait des rythmes sur un *primero* ou une *segunda*; une fois tous ces éléments superposés, Martinez pouvait enregistrer des premiers essais de voix.

Sur cette *drum machine* (appartenant à Aurelio), largement utilisée dans la *punta rock* [19] (c’est elle qui assure la régularité rythmique aussi bien en concert qu’en situation d’enregistrement) depuis le milieu des années 1980, étaient déjà programmés de nombreux

patterns rythmiques reproduisant les différents éléments d’une batterie acoustique, et proposant des adaptations de rythmes garifuna (*punta, hungü-hungü...*) ou non (*reggae, rumba...*). La figure suivante (Figure 9) montre l’interface de cet appareil, conçu pour permettre à son utilisateur d’avoir un accès facile à une quantité de sons échantillonnés (*samples*), comprenant notamment des sons de grosse caisse (*kick*), de caisse claire (*snare*) et de charleston (*hi-hat*), correspondant chacun à l’un des seize *pads* en caoutchouc situés sur la droite :



Figure 9 : Boîte à rythmes Roland R-8 MK II.

Pour sauvegarder un rythme sur cette machine il suffit, après avoir assigné à chacun des *pads* le son désiré, de jouer le pattern voulu en pressant directement de ses doigts sur l’interface digitale. Basé sur un tempo prédéfini matérialisé par un clic métronomique, le pattern rythmique nouvellement enregistré sera automatiquement quantifié (*quantized*), ce qui aura pour conséquence de corriger toutes les imprécisions rythmiques contenues dans l’exécution humaine lors de l’inscription dans la mémoire de la *drum machine*. Ainsi, même si la personne qui la manipule manque de régularité et de précision rythmique, cette correction automatique et numérique a pour conséquence de rendre son jeu parfaitement précis, chacune de ses frappes étant repositionnée par la machine selon une subdivision du temps censée être mathématiquement exacte.

Paul Théberge avait déjà proposé, dans son ouvrage *Any Sound You Can Imagine; Making Music, Consuming Technology*, une réflexion sur l’emploi, à des fins musicales, d’instruments digitaux par les musiciens contemporains :

Digital musical instruments are hybrid devices: when one plays (or programs) a drum machine, synthesizer, or sampler, one is not only engaged in the production of sounds and melodic or rhythmic patterns but in their technical reproduction as well. Popular musicians who use new technologies are not simply the producers of prerecorded patterns of sounds (music) consumed by particular audiences; they, too, are consumers of technology, consumers of prerecorded sounds and patterns of sounds that they rework, transform, and arrange into new patterns. (2-3)

L'usage d'une telle machine à la base de la réalisation d'un disque de « musique du monde » revêt donc un caractère plutôt surprenant, quand on pense aux valeurs prônées dans le livret promotionnel du disque, où l'accent est clairement mis sur l'« authenticité » de la musique proposée par le *parandero* hondurien et son producteur. Ce dernier va même jusqu'à signifier, dans les dernières lignes du livret accompagnant l'album, que la musique de *Laru Beya* représente le « vrai » son garifuna : « Aurelio isn't just trying things out. He's such a rooted artist, and what you hear is the real thing », dit-il, faisant fi des critiques légitimes qui pourraient lui être adressées à la suite de l'utilisation constitutive d'une machine électronique pour la création de presque toutes les chansons de cet album de *world music*.

En fait, la décision de se servir d'une boîte à rythmes comme base pour échauffer la construction des titres de *Laru Beya* s'est faite par la volonté explicite de Duran de simplifier son travail de réalisation, des démos jusqu'au mixage final. Car le producteur bélizien s'était trouvé face à un large problème dès la fin des sessions d'enregistrement de *Wátina*, quelques années auparavant : enregistrées sans clic métronomique, les pistes de base (*basic tracks*) n'ont pu être modifiées qu'au prix d'efforts laborieux de repositionnement de certaines pistes par rapport à d'autres, travail qui représente un véritable casse-tête pour l'ingénieur du son en charge de l'édition et du mixage. En effet, remplacer sur un logiciel de montage sonore un passage considéré comme

« mauvais » (c.-à-d. une partie de piste dans laquelle l'instrumentiste perd le tempo, ou se trompe d'accord, par exemple) par un « meilleur » (plus tôt ou plus tard dans la piste) était presque impossible, car le tempo fluctuait du début à la fin de chaque chanson. Prendre même un court passage de tel instrument réalisé en fin de prise pour le replacer au début de la chanson s'est donc avéré impossible sans un travail d'édition quasi microscopique sur le son enregistré – qui impliqua beaucoup de temps passé sur de petits détails. [20]

En utilisant une *drum machine*, réglée sur un clic métronomique, le traitement sonore des pistes enregistrées se fera beaucoup plus simplement, toutes les interventions enregistrées s'inscrivant directement dans un quadrillage précis (*grid*) basé sur le tempo défini au début du projet multipiste. Le déplacement sur une même piste de passages correspondant à différents moments se fera en quelques clics, grâce aux outils d'édition (« couper », « copier » et « coller »). De plus, une telle stratégie rend possible l'emploi de boucles (*loops*) pouvant être reproduites sans arrêt pendant toute la chanson sans jamais « perdre le tempo », avantage qui sera largement exploité par Duran dans *Laru Beya*. En fait, cet album représente le premier essai du producteur bélizien d'un disque enregistré exclusivement « au clic », stratégie largement présente (sinon obligée) dans les productions de musique électronique (techno et consorts), pop et rock – genres musicaux où tous les éléments enregistrés sont alignés sur une pulsation métronomique, au détriment des variations (de tempo, dans le placement des accents...) présentes dans l'exécution humaine. C'est aussi certainement pour cela que de nombreux d'« *overdubs* itinérants » (Crowdy et Neuenfeldt) ont pu être réalisés (au Belize, au Québec et au Sénégal), la perspective de devoir retravailler chacune des nouvelles pistes en détail pendant la phase d'édition étant réduite à néant sur un projet multipiste fondé sur l'emploi d'un canevas métronomique agissant en réel garant de la régularité et de la complémentarité rythmique de chacune des pistes enregistrées.

Sur les douze chansons qui forment l'album *Laru Beya*, sept trouvent leur origine directe dans la réalisation des maquettes par Duran et

Martinez, basée comme on l'a vu sur l'utilisation de patterns empruntés à une boîte à rythmes. De plus, certains de ces patterns ont été utilisés pour plusieurs chansons, comme c'est le cas avec le pattern #5 « Reggae », qui a servi de base compositionnelle aux titres « Ineweyu » et « Nuwaruguma » – avec cependant des tempi différents (respectivement

80 et 74 à la noire) et, comme dans le cas de la démo de « Lubara Wanwa », une redéfinition du premier temps de la mesure du pattern de la *drum machine*. Le tableau suivant (Tableau 1) indique, pour chaque démo, le titre de la chanson, du pattern de la boîte à rythmes, le tempo, ainsi que l'instrumentation rajoutée par Duran et Martinez :

Titre de la chanson	Nom et numéro du pattern sur la boîte à rythmes	Tempo à la noire	Instrumentation
Bisien Nu	#25 « Rumba »	120	• 1 guitare acoustique • 2 guitares électriques - Basse électrique • <i>Segunda</i> • Voix principale
Nuwaruguma	#5 « Reggae »	74	• 1 guitare électrique • Maracas • <i>Primero</i> et <i>segunda</i> • Voix principale harmonisée
Lubara Wanwa	#61 « Compa »	77	• 1 guitare électrique • 1 guitare acoustique • Maracas • <i>Primero</i> et <i>Segunda</i> - Voix principale • Chœurs
Ineweyu	#5 « Reggae »	80	• 1 guitare électrique • <i>Segunda</i> • Voix principale • Chœurs
Laru Beya	#23 « Mambo »	126	• 1 guitare électrique • Basse électrique - Voix principale • Chœurs
Ereba	#33 « Punta »	126	• 1 guitare électrique • Basse électrique - Voix principale • Chœurs
Wéibayuwa	#20 « Congo »	117	• 2 guitares électriques • Basse électrique • <i>Primero</i> et <i>Segunda</i> - Voix principale • Chœurs

Tableau 1 : Description des versions démos de l'album *Laru Beya*, réalisées par Ivan Duran et Aurelio Martinez, La Ceiba, Honduras en 2007.

L'un des traits le plus marquant dans la réalisation de ces maquettes est l'omniprésence de la guitare électrique (jouée par Duran) et de la voix d'Aurelio – deux éléments qui se retrouvent sans exceptions mis de l'avant du début à la fin de la réalisation de *Laru Beya*. Mais certaines maquettes font déjà entendre des idées de lignes de basses (qui seront presque toutes rejouées à l'identique pendant les sessions de San Juan), de chœurs (également repris quasiment tels quels), des *riffs* de guitare acoustique (composés et interprétés par Aurelio), ainsi que des rythmiques jouées au *primero* et à la *segunda* en complément du pattern de la boîte à rythmes. En fait, même si l'écoute de ces versions démos semble laisser penser que les compositions, à ce moment, en étaient à un stade embryonnaire (comme l'atteste la simplicité de l'instrumentation rajoutée sur la boîte à rythmes, ne comprenant jamais plus de trois types d'éléments), leur analyse démontre que l'essence même de la majorité des titres qui composeront l'album *Laru Beya* se trouve contenue au cœur de ces courts extraits musicaux. Les idées musicales qu'ils proposent formeraient ainsi l'archétype sur lequel allait s'édifier progressivement chaque chanson, des premières sessions d'enregistrement jusqu'au matriçage final.

5. Prémisses de l'enregistrement et installation du studio temporaire

Le 20 février 2008, près de trois semaines après le début de mon premier terrain centraméricain (du Honduras au Belize en passant par le Guatemala), je quittais Dangriga, centre névralgique de la culture garifuna au Belize, pour rejoindre Ivan Duran et son équipe sur la côte nord du Honduras, qui m'avaient invité à participer à l'enregistrement du deuxième album d'Aurelio Martinez. Et c'est en fait ce dernier, suivant les recommandations de Duran, qui sélectionna l'endroit même où allait être installé le studio provisoire d'enregistrement ; il choisit donc un restaurant de plage qui proposait la location de cinq *cabañas* (des cabanes « traditionnelles » garifuna aux murs en pisé et au toit en chaume) au cœur de la communauté garifuna de San Juan, près de Tela.

Dans la figure ci-dessous à gauche, la *cabaña* du fond est celle qui fut réquisitionnée pour faire office de *control room* (« salle de contrôle », aussi appelée « cabine technique »), dans laquelle le réalisateur et l'ingénieur du son allaient disposer le matériel technique nécessaire aux futurs enregistrements. La photographie de droite a été prise sur le perron de cette même *cabaña*, avec l'objectif dirigé vers la gauche (Figure 10) :



Figure 10 : Deux *cabañas* du restaurant "Las Gemelas", sur la plage de San Juan, Honduras.

Le 21 février 2008, à leur arrivée sur la plage de San Juan, Duran et Martinez ramenaient dans leurs valises ces huit versions démos, que tous les autres acteurs présents allaient progressivement et rapidement découvrir. Car une fois l'installation du studio temporaire achevée et sécurisée, l'étape suivante consista à créer à partir de chaque maquette un nouveau projet dans le logiciel multipiste. Possédant le même tempo que celui défini dans sa version démo, chaque projet allait débiter par l'enregistrement, sur une première piste du logiciel, du pattern de la boîte à rythmes Roland R-8. Mis en boucle par l'ingénieur du son (par une simple pression sur la touche « L », pour *loop*), ce pattern allait s'inscrire graphiquement dans le quadrillage (*grid*) du projet multipiste, correspondant au tempo choisi – matérialisé par un clic métronomique marquant la pulsation à la noire. Ceci permettra de synchroniser toutes les interventions musicales enregistrées par la suite en fonction de la subdivision du temps graphiquement indiquée sur l'interface principale du logiciel multipiste.

Dès que toutes les maquettes eurent été transférées de la sorte (de la boîte à rythmes vers le programme multipiste), l'étape des sessions d'enregistrement en contexte allait pouvoir

débuter – étape fondamentale qui allait occuper l'essentiel des trois semaines passées à San Juan. L'objectif à courte échéance pour Duran était, à ce moment précis, de se débarrasser de la piste faisant entendre le pattern de la boîte à rythmes en remplaçant progressivement chacun de ses éléments par des instruments acoustiques. Et c'est en général cette façon de procéder qui fut adoptée dans le déroulement des sessions d'enregistrement de *Laru Beya*, sur une plage hondurienne bordant la mer des Caraïbes.

6. Déroulement des sessions d'enregistrement

Alors qu'aucun calendrier précis de ces sessions n'avait été adopté par le producteur avant son arrivée, il se trouve néanmoins que – dans la quasi-totalité des titres – le premier instrument à avoir été enregistré est la *segunda* (par Chichi), qui fournit la base rythmique et se substitue à la grosse caisse de la boîte à rythmes ; puis la guitare acoustique (par Aurelio), qui amène la (ou les) progression(s) harmonique(s) ; ensuite la basse électrique (par Ivan ou moi-même) ; puis des chœurs et une voix soliste témoin ; [21] des guitares électriques (par Guayo, Ivan ou moi) et quelquefois des cuivres (Chichi au saxophone ténor et Tongo au trombone) ; des *sisiras*, et d'autres petites percussions (*clave*, *chocalho*, *guiro*...) remplaçant définitivement les différents sons de percussions présentes dans les patterns de la boîte à rythmes ; et enfin, en tout dernier, le *primero*, le tambour soliste, joué par Sambo (voir Figure 11).

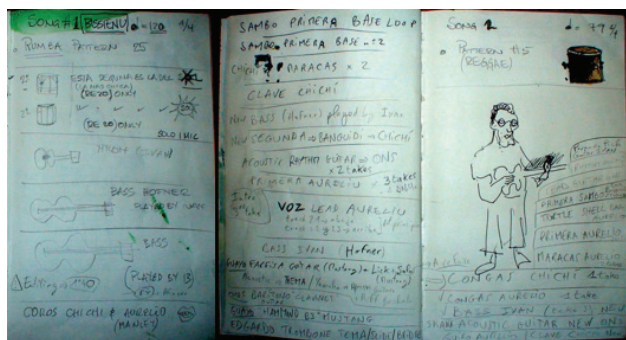


Figure 11 : Troisième, quatrième et cinquième pages du livre de bord de l'enregistrement de *Laru Beya*, construction de la chanson « Bisien Nu », San Juan, Honduras, février-mars 2008.

Ces trois pages, extraites du carnet d'enregistrement tenu par Alejandro Colinas (puis par moi-même après son départ) sont représentatives de la stratégie développée pour « bâtir » progressivement chaque chanson, instrument par instrument, voix par voix, dans un ordre relativement identique pour chacun des douze titres enregistrés. Les indications tout en haut à gauche permettent de repérer le numéro de la chanson (« Song #1 »), le titre (« Bissien », devenu par la suite « Bisien Nu » après correction d'Aurelio), le tempo (120 à la noire), la mesure (4/4), ainsi que les nom et numéro du pattern de la boîte à rythme (« Rumba », #25). L'ordre et le détail des instruments, rajoutés (en anglais et en espagnol) au fur et à mesure des semaines passées à San Juan, se lisent de haut en bas de chaque page, ce qui permet de retrouver le nom de chaque musicien impliqué, ainsi que les instruments joués – informations qui se retrouveront à la fin du processus de réalisation de l'album dans les indications comprises dans la pochette.

Avant de tenter de proposer une typologie de ce que seraient les principes générateurs à la base du travail d'enregistrement en studio – à partir des conclusions tirées sur notre étude de cas et dans le but de parvenir à une généralisation concernant la caractérisation de tout enregistrement discographique contemporain – il s'agit maintenant de présenter une synthèse de l'ensemble des processus créateurs qui ont été mis en œuvre dans le cadre de la réalisation du disque *Laru Beya* d'Aurelio Martinez.

7. Réflexion sur les processus créateurs mis en œuvre dans *Laru Beya*

Simha Arom et Denis-Constant Martin, auteurs d'une étude portant sur les processus mis en œuvre dans la création de « musiques du monde » (Arom et Martin 157 sqq.), ont mis en évidence la place centrale qu'occupe la notion de combinatoire d'éléments musicaux préexistants dans les processus créateurs mis en jeu dans le cadre du studio d'enregistrement. Pour ces chercheurs,

Cet art de la combinatoire est le moyen par lequel se déploient des imaginaires du

monde contemporain : il permet à la fois d'explorer un univers en mutation, de se donner le sentiment de le maîtriser et de s'en échapper. Dans cette perspective, les « musiques du monde » apparaissent comme un instrument d'invention d'un nouveau monde en formation. La compréhension du fonctionnement de ces musiques et de l'imagination, à travers la musique, de ce nouveau monde requiert l'association d'une approche sociologique et d'une approche musicologique. (178)

Tout au long de cet article, l'analyse de la confection en studio de ces douze chansons a révélé une série de stratégies créatrices qui, bien qu'en apparence distinctes pour chaque titre, ont pu être regroupées en trois catégories singulières, comme le résume le Tableau 2.

Il est ainsi possible de dégager trois principaux types de processus de fabrication et de construction du son en studio dans le cas de la réalisation de cet album : 1) par création improvisée (par Aurelio seul ou en groupe) au courant des semaines passées à San Juan ; 2) par reprise de matériau garifuna « traditionnel » sur lequel vont se greffer des éléments musicaux non garifuna ; ou alors 3) en se basant sur un rythme non garifuna sur lequel vont être ajoutés des éléments musicaux garifuna « traditionnels ».

On voit donc que le principal type de processus créatif à avoir été employé, dans la réalisation de cet album, est la combinaison d'éléments musicaux garifuna et exogènes à partir de l'usage d'un pattern préprogrammé de la boîte à rythmes Roland R-8. Ce procédé est en effet présent dans la majorité des chansons de l'album, de la première (« Lubara Wanwa », à partir du pattern « Compa ») à l'avant-dernière (« Nuwaruguma », pattern « Reggae ») en passant par la deuxième (« Laru Beya », avec le pattern « Mambo »), quatrième (« Wéibayuwa », pattern « Congo »), sixième (« Inweyu », pattern « Reggae ») et septième (« Bisien Nu », avec le pattern « Rumba »). Pour tous ces titres seront progressivement rajoutés des éléments musicaux garifuna (avec notamment une instrumentation « traditionnelle » [22] et l'usage de la langue garifuna) et non garifuna (des *overdubs* influencés par le *mbalax* et le *hip-hop* au Sénégal en passant par des prises à San Juan inspirées du *reggae* et du *rock-steady* jamaïcains, du *funk* et de la *surf music* nord-américains, des *bolero*, *mambo* et *son* cubains, de l'*afrobeat* nigérian, du *township jive* sud-africain ou encore du *festejo* afropéruvien).

Le deuxième cas de figure présent dans la réalisation des chansons de *Laru Beya* concerne les titres qui ont été créés de toute pièce au cours des semaines passées à San Juan, à partir d'improvisations en solo

Chanson de l'album	Numéro de plage	Source du processus créatifs	Mode de combinatoire
Lubara Wanwa	1	Utilisation d'un pattern rythmique non garinagu préprogrammés sur une boîte à rythmes	Rajouts d'éléments musicaux garifuna et étrangers
Laru Beya	2		
Wéibayuwa	4		
Inweyu	6		
Bisien Nu	7		
Nuwaruguma	11		
Yange	3	Création improvisée en solo ou en groupe (<i>jam session</i>) à San Juan	Rajouts d'éléments musicaux garifuna et étrangers
Yurumei	5		
Mayahuabá	8		
Tio Sam	9	Construction par reprise de matériau « traditionnel » garifuna	Adjonction d'éléments non-garifuna
Wamada	10		
Ereba	12		

Tableau 2 : Processus créatifs et mode de combinatoire mis en œuvre dans les chansons de *Laru Beya*

(« Yange », page 3) ou en groupe (« Yurumei » et « Mayahuabá », les cinquième et huitième pages). Le processus de fabrication en studio de ces trois chansons a débuté par la mise en place de configurations d'enregistrement (sous l'injonction du réalisateur) visant à reproduire la situation acoustique dans laquelle les différents patterns mélodico-rythmiques avaient été créés et sélectionnés. Ainsi, le *riff* de guitare acoustique d'Aurelio sur « Yange » (inventé pendant des « tests de sons ») a donc été enregistré seul puis mis en boucle tout au long de la chanson ; et les progressions harmoniques composées et validées en groupe (pour « Yurumei ») et en duo (avec « Mayahuabá ») ont toutes deux été enregistrées en *live* au tout début des projets multipiste correspondants.

Enfin, la confection de trois autres chansons (« Tio Sam », « Wamada » et « Ereba », respectivement neuvième, dixième et dernière page de l'album) s'est déroulée suivant un processus créatif fondé sur la reprise initiale de matériau « traditionnel » garifuna – avec notamment le recours aux rythmes *gunjei*, *hungü-hungü* et *punta*, ainsi qu'à des mélodies et des paroles faisant partie du répertoire de chants ancestraux (dans la fugue à la fin de « Tio Sam » et tout au long de « Wamada »). Ce type de stratégie créatrice (qui représente l'inverse du premier type répertorié) est celui qui prévaut à la fin de l'album, mettant de l'avant la « tradition » musicale garifuna – au détriment des éléments musicaux non garifuna, bien présents mais bien plus effacés qu'au début de l'album.

En concluant l'album *Laru Beya* par une série de chansons basées sur des rythmes, mélodies et thématiques directement extraites du patrimoine culturel garifuna, les principaux acteurs (Duran et Martinez) à l'origine de ce projet discographique justifient par là même leur démarche – fondée selon eux sur la nécessité de « sauvegarder » la musique garifuna, menacée de disparition si les jeunes Garinagu s'en détournent définitivement :

This album is about far more than just keeping tradition alive; it's about urging people to action when they listen. We're dealing with an emergency, and we don't know if Garifuna music will survive.

(...) But this album will show people in Central America and around the world that Garifuna music is alive and well, and that artists are moving it forward. [23]

Pour Aurelio Martinez, *Laru Beya* représenterait une « nouvelle façon » d'exprimer la culture de ses ancêtres, qui serait en danger d'extinction :

We're not going to let this culture die. (...) I know I must continue the culture of my grandparents, of my ancestors, and find new ways to express it. Few people know about it, but I adore it, and it's something I must share with the world. [24]

Ces discours s'insèrent parfaitement dans la continuité du ton adopté par le label Stonetree Records depuis la production de la compilation *Paranda: Africa in Central America*. Dans le livret de ce disque, Ivan Duran y assurait : « Unfortunately Paranda is a dying art, just a handful of composers are still alive and a very few young musicians still practice the style ». Et tandis que *Garifuna Soul* (premier disque d'Aurelio en 2004) visait clairement à encourager « the younger generations to keep *Paranda* alive », les dernières lignes du livret de l'album *Wátina* (2007) d'Andy Palacio & The Garifuna Collective révélaient l'espoir que le disque « will serve as an inspiration for a new generation of Garifuna musicians, who might take on the responsibility of keeping these traditions growing strong...in times to come... ».

Ainsi, depuis les débuts de Stonetree Records, les expérimentations en studio (qui allaient déboucher sur le recours progressif à des emprunts musicaux provenant de genres non garifuna), seraient justifiées par le but affiché de « revitaliser » la musique garifuna pour en faire une musique écoutable et appréciable internationalement. Pour Aurelio, cette stratégie permettrait à la musique garifuna d'atteindre « une dimension qu'elle n'a jamais atteint » en étant écoutée par « d'autres oreilles » :

On veut faire cette musique garifuna, avec beaucoup de fusion, beaucoup de travail international, pour mettre cette musique dans toutes les oreilles, à une dimension

qu'elle n'a jamais atteint, pour que le monde connaisse cette région... Une musique qui aurait des similitudes avec les leurs, avec des choses qui les entourent, pas seulement garifuna, mais aussi la fusionner avec des choses qui existent dans le monde : de la Caraïbe, d'Afrique, de Cuba, un peu de la Jamaïque... C'est comme ça qu'on fusionne cette musique garifuna, parce que la musique est un langage universel et que tout peut se combiner et se conjuguer. [25]

En s'inscrivant dans la continuité des expérimentations amorcées dès les premières productions Stonetree Records (Barnat, "Studio Recording" ; *Le studio d'enregistrement*), l'album *Laru Beya* propose une musique qui, bien que clairement identifiée garifuna dans les discours des principaux acteurs impliqués, représente un amalgame inédit d'événements sonores influencés par des genres musicaux aujourd'hui largement reconnaissables à une échelle internationale. Il faut en effet attendre la cinquième plage du disque pour discerner une chanson exclusivement basée sur un rythme garifuna – à travers le jeu des tambours *garaóns* reproduisant la polyrythmie caractéristique de la *paranda* dans le titre « Yurumei ». Les quatre premières chansons de l'album (soit le premier tiers du disque), bien que comprenant des éléments musicaux garifuna (présence de l'instrumentation « traditionnelle » et usage quasi exclusif de la langue garifuna), proposent une musique singulière, dans une production destinée aux marchés internationaux de la *world music*.

8. Conclusion : vers une typologie des principes du studio d'enregistrement

Plus largement, que peut donc nous apprendre l'étude de la réalisation de l'album *Laru Beya* par le label Stonetree Records sur les principes générateurs des processus créateurs au sein du studio d'enregistrement ? Comment parvenir à une typologie de ces procédés ? Comme le montrent les pages précédentes, les chansons qui composent l'album *Laru Beya* ont toutes été créées, enregistrées et travaillées

en parallèle (et ce sur plusieurs continents) pendant une durée d'environ trois ans. De plus, on a vu que plusieurs stratégies créatives ont été utilisées par les acteurs impliqués (avec en premier et dernier lieu le producteur Ivan Duran) pour édifier chacun des titres proposés. Pourtant, tout enregistrement en studio, par son lien fondamental avec la technologie, repose sur une série de paramètres qui seraient identiques peu importe le contexte (Thompson 23 ; 78).

Tout d'abord, et en prenant du recul sur l'ensemble de la réalisation de ce projet discographique spécifique, on voit se succéder clairement trois étapes fondamentales, présentes dans tout enregistrement discographique à des fins commerciales : la composition (par usages de maquettes ou par improvisation), l'inscription des sons dans le logiciel multipiste (pendant les sessions d'enregistrement) et enfin le travail sur les pistes enregistrées (en post-production), comme on le voit dans la Figure 12.

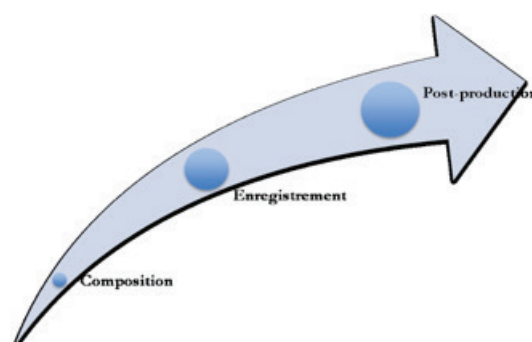


Figure 12 : Étapes fondamentales dans la réalisation d'un produit discographique avant sa commercialisation

Ces trois étapes essentielles révèlent ainsi trois niveaux temporels distincts, allant du moment le plus court (l'instant où le musicien invente et retient son idée) au plus long (le travail d'édition, de mixage et de matriçage des pistes) en passant par un niveau intermédiaire et central, qui serait celui de l'enregistrement à proprement parler (et donc réalisé en « temps réel », ou *real time recording*). On serait ainsi en présence de trois temporalités, avec dans un premier temps une temporalité courte (le moment de la « création »), à la suite duquel viendrait d'abord une temporalité intermédiaire (correspondant à l'étape de l'inscription effective des sons dans le logiciel multipiste, pendant les

sessions), puis enfin une temporalité longue (qui comprend toutes les manipulations sur les sons après leur enregistrement), comme le montre le Tableau 3.

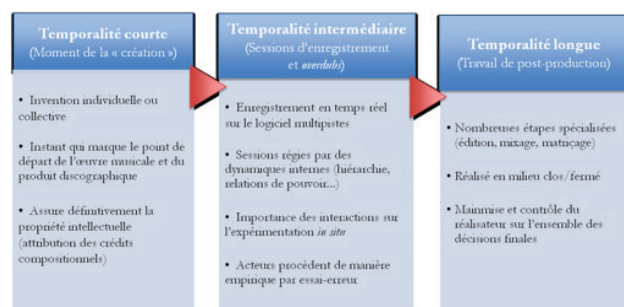


Tableau 3 : Tableau des temporalités dans un enregistrement discographique

Pourtant, il existe une claire disproportion entre l'appréciation de ces trois niveaux temporels telle qu'elle apparaît dans les discours entourant les intentions créatrices à la base du projet discographique qui nous intéresse. En effet, alors qu'elle représente la plus longue étape dans la réalisation d'un disque en studio, la post-production semble effacée des textes et des vidéos qui accompagnent la promotion commerciale. Dans le livret de *Laru Beya*, seule une phrase y fait explicitement référence, en l'opposant aux sessions d'enregistrement, tout en désignant Duran comme le seul acteur impliqué, *Laru Beya* ayant été « recorded in only a few weeks, but to whose post-production finessing Duran dedicated almost two years in his acclaimed Stonetree studios in Belize as well as studios in Dakar and Montreal ».

Aucune des vidéos promotionnelles ne montre d'images du travail de post-production (au Belize et à Montréal), l'essentiel des images en studio provenant des sessions d'enregistrement (à Dakar et à San Juan). Les images « en temps réel » de ces sessions permettent de plonger le spectateur en situation d'enregistrement – respectant une équivalence temporelle entre les deux événements. En ce qui concerne l'acte compositionnel, qui correspond à une temporalité « courte », son traitement dans les discours entourant la réalisation du disque est celui qui reçoit le plus d'attention. L'invention d'un *riff* de guitare ou d'une mélodie vocale est érigée en acte fondateur de tout le processus d'enregistrement, moment atemporel qui donnerait naissance à

chaque chanson. Par exemple, dans le cas de « Tio Sam », la description accompagnant le titre insiste sur ce moment précis et les circonstances dans lesquelles il a pris part : « The song is built from an improvised line Aurelio wrote while lying in a hammock at the beachfront studio ». Ainsi, dans les discours entourant la réalisation du disque *Laru Beya*, on aurait donc à la fois une idéalisation de ce moment de création (un moment précis devenant le point de départ de tout un processus), une insistance sur la réalisation (le « making-of ») et le déroulement des sessions d'enregistrement (en « temps réel »), ce à quoi s'oppose un silence quasi-total sur le labeur en studio après l'enregistrement (qui peut durer plusieurs années).

L'ethnographie de cet enregistrement et l'analyse de la construction en studio des titres de *Laru Beya* ont ainsi révélé l'importance des effets des interactions en studio sur la création des processus musico-techniques en présence, tout en nous permettant de pointer du doigt certains des principes générateurs caractéristiques du phénomène de l'enregistrement discographique à des fins commerciales de musiques que, jusqu'à tout récemment, seuls des ethnomusicologues pouvaient se targuer d'avoir pu, jusque-là, mettre sur un quelconque support sonore.

Notes de fin

[1] Dans la langue garifuna, le terme *garinagu* est employé en tant que pluriel du terme garifuna. C'est celui que nous utiliserons dans ce texte, plutôt que celui de « garifunas », appellation pourtant assez répandue dans les divers écrits francophones et hispanophones consacrés aux Garinagu. Ainsi, le terme *garinagu* s'applique pour tout renvoi pluriel au peuple et, dans sa fonction adjectivale, le terme *garifuna* sera traité comme un invariable.

[2] La *paranda* est apparue au XIX^e siècle quand les Garinagu ont incorporé la guitare acoustique à leur instrumentation, après avoir été mis en contact avec des musiques d'influence latino-américaine. Le plus souvent à l'occasion de fêtes ou de veillées funèbres, le *parandero* joue de la guitare acoustique accompagné par une formation voco-instrumentale commune à la majorité des autres genres musicaux garinagu dits « traditionnels » – un chœur mixte, deux ou trois tambours (*garaóns*), une paire de maracas (*sisiras*), et parfois des carapaces de tortues. Les paroles, qui consistent en des commentaires sociaux sur divers aspects du quotidien, peuvent évoquer aussi bien la tristesse que la joie, la douleur, la flamme amoureuse, la protestation ou encore la revendication sociale (Oleinik ; Barnat, *Le studio d'enregistrement*).

[3] *Paranda: Africa in Central America*, 1 CD Stonetree Records et Elektra, 3984-27303-2, 1999. L'album est en écoute sur la page <http://www.stonetreerecords.com/music/paranda/>. Consulté le 5 septembre 2022.

[4] <http://www.stonetreerecords.com/>. Consulté le 5 septembre 2022.

[5] La dénomination « *world music* » sera employée ici dans son sens commercial, tel qu'il a été internationalement popularisé par l'industrie du disque depuis le début des années 1980. Selon l'ethnomusicologue Deborah Pacini Hernandez, cette expression (qu'elle traduit par « musiques du monde ») « a longtemps servi aux ethnomusicologues et aux folkloristes à définir toute musique se situant en dehors des limites de la musique savante occidentale », avant d'être massivement employée en tant qu'étiquette commerciale par les acteurs de la production discographique internationale, définissant une « nouvelle » catégorie dont l'« infrastructure complexe réunit notamment des maisons de disques, des émissions de radio, des clubs de danse, des magazines et des festivals » (Pacini Hernandez 1322-1323).

[6] *Laru Beya* d'Aurelio, 1 CD Stonetree Records (Belize) / Real World Records (Royaume-Uni) CDRW 180, 2011. L'album est disponible en écoute sur la page <http://www.stonetreerecords.com/music/laru-beya/>. Consulté le 5 septembre 2022.

[7] Appelées en anglais *overdubs*, ces pistes supplémentaires n'étaient, selon Duran, pas prévues au calendrier de réalisation de l'album : « When we went to Dakar, the album was pretty much in the can, we had basically finished the album (...) Aurelio had already asked Youssou to be on the album, and Youssou had agreed to go and do some sessions, and to spend some time together. But that was it, we weren't prepared to add anything else to it! » (<https://www.youtube.com/watch?v=uwX21ub--rs>, à 5'42;). Pour le producteur bélizien, ce mois passé à Dakar allait signifier au moins six mois de travail de post-production supplémentaire : « For that month that I spent over there, I had to spend at the very least six months working on those tracks afterwards » (extrait d'un entretien vidéo avec Afropop Worldwide, disponible à l'adresse : http://www.youtube.com/watch?v=8d1Hp_ZVRhI, à 0'55).

[8] Étape essentielle aussi rébarbative que méticuleuse, qui consiste à sélectionner les meilleures parties dans chaque prise, puis à les « nettoyer », c'est-à-dire d'en enlever les imperfections, qu'elles soient de l'ordre de la technique de jeu (erreurs, fausses notes...) ou plutôt de la qualité d'enregistrement (volumes des micros mal ajustés, bruits parasites...).

[9] Le « Rolex Mentor & Protégé Arts Initiative », dont la description est disponible sur le site : <http://www.rolexmentorprotege.com/en/music/mentorship-2008-2009/index.jsp>. Cette distinction était accompagnée d'une bourse de 50.000\$, qui incluait tous les frais de déplacements d'Aurelio en compagnie de Youssou N'Dour pendant l'année 2009 – avec notamment la participation à des concerts à New-York, au Brésil et au Sénégal. La moitié du montant total (25.000\$) a été réservée pour la réalisation du prochain projet discographique du *parandero* hondurien (<http://worldmusiccentral.org/2011/09/06/interview-with->

[garifunamusician-aurelio-martinez/](http://worldmusiccentral.org/2011/09/06/interview-with-garifunamusician-aurelio-martinez/)). Consulté le 5 septembre 2022.

[10] Il s'agit d'une petite salle sans fenêtre, grossièrement insonorisée, comprenant un bureau sur lequel sont disposés les moniteurs d'écoute (appelées couramment « boîtes »), un clavier d'ordinateur spécial comprenant des raccourcis adaptés au logiciel multipiste (ici Nuendo), ainsi que quatre gros écrans directement accrochés au mur (permettant de travailler sur différentes plateformes simultanément), dont la taille et la résolution graphique sont volontairement maximisées pour le confort de l'ingénieur du son.

[11] Réalisé par Philippe Duval (ingénieur du son français installé au Belize) en utilisant notamment une interface Focusrite Liquid Channel, un module maximiseur de marque Roland, et le programme multipiste Ardour sur Linux (entretien avec Al Ovando, Washington DC, le 5 juillet 2011).

[12] Après une première prise de contact avec Ivan Duran, en décembre 2006 et en prévision d'un premier terrain en Amérique centrale, je rencontrai fortuitement sa femme, Katia Paradis, lors de la projection d'un de ses films au Festival du Film Ethnographique de l'Université de Montréal. Elle me recommanda de parler directement avec son mari, alors également à Montréal. Lors de notre conversation, Duran me proposa de le rejoindre le mois suivant sur la côte nord du Honduras, où il prévoyait d'enregistrer le prochain album d'Aurelio Martinez.

[13] Dont voici une captation vidéo à la télévision hondurienne : <http://www.youtube.com/watch?v=65hkyoHgJKI>

[14] Son mandat de sénateur prit fin en 2011, peu après la destitution du président hondurien Manuel Zelaya. Il fut notamment président de la *Comisión de Etnias* (« Commission des Ethnies ») et secrétaire de la *Comisión de la Cultura y del Arte* (« Commission pour la culture et les arts »).

[15] Aurelio et son groupe Garifuna Soul ont été les premiers musiciens garinagu à jouer au prestigieux Carnegie Hall à New York, le 15 octobre 2011.

[16] Factice tenue assidument par Victoriano « Don Tongo » Diego Martinez, propriétaire du restaurant et des *cabañas* « Las Gemelas ». Car si Duran avait convenu avec lui d'un prix de location des *cabañas* incluant les repas (trois par jour) pour toute son équipe, les acteurs présents ne se gênaient pas pour aller directement au bar du restaurant, pour se procurer essentiellement des boissons, alcoolisées ou non.

[17] Tous deux installés dans la petite ville de San Ignacio au Belize, Duran et Palacio cultivaient au quotidien de forts liens amicaux et professionnels, qui allaient culminer avec l'obtention conjointe, en octobre 2007, du premier prix du WOMEX – dont les deux statuettes sont aujourd'hui conservées au domicile des Duran-Paradis, au Belize.

[18] Ivan Duran, extrait du livret du disque *Laru Beya*, p.3.

[19] La *punta rock* est un genre musical garifuna populaire, né au début des années 1980 au Belize, et qui depuis connaît un succès commercial continu, surtout à Dangriga et dans les communautés diasporiques états-uniennes.

Musicalement, la *punta rock* – dont les plus grands noms seraient Pen Cayetano, Chico Ramos, ou plus récemment Supa G ou Lloyd – se rapproche du *soca* et du *calypso* trinidiens, de par son caractère festif. Reine des discothèques béliziennes, la *punta rock* se joue à l'aide d'une instrumentation composée généralement d'une boîte à rythmes, de synthétiseurs, de guitares électriques, d'une basse électrique et d'un *garaón primero*.

[20] Désormais, la détection automatique de transitoires permettant de suivre automatiquement un tempo est devenue une manipulation courante, comme dans les dernières versions des logiciels Cubase, Logic Pro X, Nuendo ou encore Ableton Live.

[21] La plupart des voix finales seront enregistrées plus tard, lors d'autres sessions au Belize.

[22] Trois des chansons (« Lubara Wanwa », « Bisien Nu » et « Nuwaruguma ») créées à partir de cette stratégie créative font entendre des guitares clairement désaccordées, ce qui n'est pas sans rappeler l'esthétique de la guitare acoustique dans la *paranda* « traditionnelle » (Oleinik).

[23] Ivan Duran cité dans la page consacrée à l'album Laru Beya d'Aurelio sur le site de Stonetree Records (<http://www.stonetreerecords.com/music/laru-beya/>). Consulté le 5 septembre 2022.

[24] Aurelio Martinez cité dans la même page (<http://www.stonetreerecords.com/music/laru-beya/>). Consulté le 5 septembre 2022.

[25] « Queremos hacer esa música garifuna, con mucha fusión, con mucho trabajo internacional, para poner esa música en otros oídos, en otra dimensión que realmente no ha estado, y que el mundo conozca esta parte, con algunas similitudes de su música, cosas de su entorno, no solo del entorno Garifuna, sino que también fusionarla un poco con lo que ya existía en el mundo, del Caribe, de África, de Cuba, un poco de Jamaica... Así estamos fusionando esta música garifuna porque la música es un lenguaje universal y todo se puede compaginar y conjugar. » Entretien avec Aurelio Martinez, page de San Juan, le 10 mars 2008.

Références

- Arom, Simha et Denis-Constant Martin. « Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, sociologie et analyse musicale. » *L'Homme*, vol. 177/178, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006. pp. 155-178.
- Baily, John. "Modi Operandi in the Production of 'World Music' Recordings." *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, édité par Amanda Bayley, Cambridge UP, 2008, pp. 107-124.
- Barnat, Ons. "Studio Recording and World Music Making in Central America: The Case of the Garifuna *Paranda*, from Local Revival to Internationalization." *The Art of Record Production, vol. 2: Creative Practices in the Studio*, Ashgate et Routledge, 2019, pp. 171-184.

---. *Le studio d'enregistrement comme lieu d'expérimentation, outil créatif et vecteur d'internationalisation. Stonetree Records et la paranda garifuna en Amérique centrale*. Thèse d'ethnomusicologie, Université de Montréal, 2012.

Bates, Eliot. *Social Interactions, Musical Arrangement, and the Production of Digital Audio in Istanbul Recording Studios*. Thèse d'ethnomusicologie, University of California, 2008.

Crowdy, Denis et Karl Neuenfeldt. "The Technology, Aesthetics and Cultural Politics of a Collaborative, Transnational Music Recording Project: Veiga, Veiga and the Itinerant Overdubs." *Transformations*, vol. 7, 2003, Consulté le 7 juillet 2022.

Martin, Denis-Constant. « Entendre les modernités. L'ethnomusicologie et les musiques « populaires ». » *Musiques Migrantes. De l'exil à la consécration*, édité par Laurent Aubert, Infolio/Musée d'ethnographie, 2005, pp. 17-51.

Oleinik, Ann E. *Negotiating the Past, Negotiating Modernity: Paranda Music of the Garifuna of Belize*. Maîtrise de musique, University of Illinois, Urbana-Champaign, 2005.

Pacini Hernandez, Deborah. "World Music et World Beat." *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, révisé par Jean-Jacques Nattiez, vol. I, *Musiques du XX^e siècle*. Actes Sud-Cité de la musique, 2003, pp. 1322-1344.

Tagg, Philip et Bob Clarida. *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. The Mass Media Musicologists' Press, 2003.

Théberge, Paul. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Wesleyan UP, 1997.

Thompson, Paul. *Creativity in the Recording Studio. Alternative Takes*. Série "Leisures Studies in a Global Era", Palgrave MacMillan, 2019.

Discographie

- Andy Palacio and The Garifuna Collective. *Wátina*. Stonetree Records/Cumbancha CMB-CD-3. Disque compact, 2007.
- Aurelio Martinez. *Garifuna Soul*. Stonetree Records STR026. Disque compact, 2004.
- . *Laru Beya*. Stonetree Records (Belize) / Real World Records (Royaume-Uni) CDRW 180, 2011.
- . *Paranda: Africa in Central America*. Stonetree Records/Elektra STR CD-018. Disque compact, 2000.

Biographie de l'auteur

Professeur au Département de musique de l'UQAM (Université du Québec à Montréal), Ons Barnat est musicien multi-instrumentiste, compositeur, arrangeur et directeur artistique spécialisé en reggae et en diverses musiques afrodescendantes. Né en France d'une mère danoise et d'un père tunisien, il a d'abord travaillé sur les métissages dans les musiques populaires créoles dans les Caraïbes et l'océan Indien (Maîtrise en ethnomusicologie, Université de Vincennes St-Denis Paris VIII) avant de se tourner vers l'analyse des rapports entre interactions sociales, création musicale et maîtrise de la technologie au sein du studio d'enregistrement en Amérique centrale (Ph.D en ethnomusicologie, Université de Montréal).