

COMPOSANTES DE LA MUSIQUE

94

La sociologie, les contextes et
les créateurs de l'art



Revue trimestrielle publiée par l'Unesco
vol. XXXIV, n° 4, 1982

Édition anglaise :

International social science journal
(ISSN 0020-8701).

Unesco, Paris (France).

Édition espagnole : *Revista Internacional
de Ciencias Sociales* (ISSN 0379-0762).

Unesco, Paris (France).

Rédacteur en chef : **Peter Lengyel**

Rédacteur en chef adjoint : **Ali Kazancigil**

Les correspondants

Bangkok : Yogesh Atal

Belgrade : Balša Špadijer

Buenos Aires : Norberto Rodriguez
Bustamante

Canberra : Geoffrey Caldwell

Cologne : Alphons Silbermann

Delhi : André Béteille

États-Unis d'Amérique : Gene M. Lyons

Londres : Cyril S. Smith

Mexico : Pablo González Casanova

Moscou : Marlen Gapotchka

Nairobi : Chen Chimutengwende

Nigéria : Akinsola Akiwowo

Ottawa : Paul Lamy

Singapour : S. H. Alatas

Tokyo : Hiroshi Ohta

Tunis : A. Bouhdiba

Les sujets des prochains numéros

Le fardeau de la militarisation

Les femmes dans la politique

Couverture : « Elle frappe sur dix petits gongs. »
(Chine, XIX^e siècle.) Bibliothèque nationale, Paris.

Ci-contre : Viole de gambe.

Goldner / Edimage.



**COMPOSANTES
DE LA MUSIQUE**

94

Sociologie

- K. Peter Etzkorn Sociologie de la pratique musicale et des groupes sociaux 599
Alphons Silbermann Les visées cognitives de la sociologie empirique
de la musique 615

Contextes de l'art

- David Aronson Le jazz : une musique en exil 627
Eduardo Carrasco Pirard La *nueva canción* en Amérique latine 645
O. P. Joshi Évolution de la structure sociale de la musique en Indé 673
J. H. Kwabena Nketia Aspects relationnels de la musique
dans les sociétés africaines 689
Mamoru Watanabe Pourquoi les Japonais
aiment-ils la musique européenne ? 709

Le statut des créateurs

- Luis Heitor Correa de Azevedo Le musicien dans la société brésilienne,
hier et aujourd'hui 719
Karl Rössel-Majdan La protection sociale des compositeurs 737
Trần Van Khê Le statut du musicien traditionnel en Asie 755

Sources de données

- Eric Tanenbaum Les statistiques sociales et économiques
et Alfonso Nuñez au Royaume-Uni :
un examen des sources d'information 775
José Antonio Viera-Gallo Le travail de documentation
et la démocratisation des données 789

Le milieu des sciences sociales

Denis Duclos

Les nouvelles orientations de la recherche
en sciences sociales et humaines en France 801

Services professionnels et documentaires

Calendrier des réunions internationales 809

Livres reçus 812

Publications récentes de l'Unesco 815

Sociologie de la pratique musicale et des groupes sociaux*

K. Peter Etzkorn

L'étude des pratiques sociales liées aux activités musicales dans les cultures contemporaines révèle de nombreux paradoxes. Si, par exemple, la musique est reconnue comme une activité humaine universelle, elle divise néanmoins les peuples en groupes distincts. La musique peut devenir un obstacle aux relations sociales lorsque certains groupes de jeunes considèrent le *rock and roll* comme la seule musique valable. En outre, bien que faire de la musique soit spécifiquement un phénomène de groupe, ne serait-ce qu'en raison de l'existence de traditions musicales sanctionnées par des groupes, la présence d'un auditoire ou d'un orchestre sympathique ou autre, la vénération dont fait l'objet tel artiste ou tel compositeur « exceptionnel » empêche souvent de prendre conscience du caractère collectif du phénomène. De plus, l'environnement — cathédrale ou salle de concert — dans lequel est exécutée une œuvre musicale, une cantate de Bach, par exemple, peut influencer sur l'interprétation qui en est donnée. Ces exemples, parmi bien d'autres, tentent d'expliquer ces nombreux paradoxes et donnent aux spécialistes un terrain riche en enseignements dont ils espèrent voir un jour des applications pratiques. Si nous trouvons par exemple le moyen d'utili-

ser la musique pour rapprocher les peuples et leur permettre de mieux se comprendre, ne serait-ce pas déjà une petite contribution à l'avènement d'un monde plus humain ?

L'objet du présent article est d'étudier les différents rôles de la musique dans les groupes sociaux et le rôle de ces derniers dans la vie musicale. Puisse cette étude nous aider à mieux comprendre ce que la musique a apporté aux cultures contemporaines et à

prendre mieux conscience de la diversité, de la place et du rôle de la musique dans la société pour aider ceux qui s'efforcent également de déterminer l'impact des techniques modernes de communication sur la musique.

Pour analyser les relations entre les activités musicales et leur contexte social, il importe d'avoir à l'esprit que les concepts de musique et

de société recouvrent les réalités les plus diverses. Ainsi, les sociologues ont des avis très différents quant au concept de société : on ne sait pas très bien où une société commence et où l'autre finit et l'on ne sait pas non plus si ces limites sont d'ordre historique ou géographique. Mais là n'est pas l'objet de

*L'auteur tient à remercier le rédacteur en chef de la *RISS* de l'aide précieuse qu'il lui a apportée pour la rédaction du présent article.

K. Peter Etzkorn est professeur de sociologie et d'anthropologie à la Graduate School de l'Université de Missouri-St. Louis, 8001 Natural Bridge Road, St. Louis, Missouri 63121. Il a fait des recherches d'ethnomusicologie au Brésil et au Moyen-Orient et a étudié la sociologie de la musique urbaine aux États-Unis d'Amérique. Il a siégé au conseil de la Société d'ethnomusicologie et est membre du comité exécutif de l'Institut international de sociologie.

notre propos. Pour ce qui est de la musique, nous n'entendons exclure aucun type d'activité musicale. Nous nous démarquons donc sur ce plan du sociologue allemand Adorno qui n'avait que mépris pour tout ce qui n'était pas musique classique, au sens traditionnel du terme¹. Si la plupart des sociologues ont des préférences personnelles pour certains compositeurs, certains styles, voire certains instruments, elles ne sauraient influencer notre analyse des rôles multiples que jouent les différents types de musique.

La diversité de l'expression musicale

A l'approche de la dernière décennie du *xx*^e siècle, des données particulières aux peuples et aux pays changent constamment la carte du monde. Certains pays ont accédé à l'indépendance et la recherche de leur identité s'est traduite, à des degrés divers, par des choix propres sur les plans social, économique et culturel. Pour décrire les pays, on utilise parfois des termes empruntés à leur situation économique et culturelle respective, ce qui souligne la grande diversité culturelle de notre siècle. Jamais auparavant la gamme n'avait été aussi vaste, comprenant notamment des cultures isolées où les conditions sociales n'ont pas changé depuis des générations. La majorité des peuples ont connu une évolution sociale rapide. Aux États-Unis d'Amérique par exemple, la génération actuelle des plus de quarante ans a connu plus de changements sociaux que toutes celles qui l'ont précédée depuis la Déclaration d'indépendance, qu'il s'agisse des domaines économique, technologique ou politique, des croyances religieuses, de la vie familiale ou des traditions artistiques et musicales. Dans le domaine des arts et de la musique, la présence simultanée des expressions stylistiques de la ville et de la campagne, traditionnelles et contemporaines, du simple et du complexe, du privé et du commercial, de l'acoustique et de l'électronique, ne s'est jamais fait sentir autant qu'aujourd'hui. Alors que tel groupe ou telle société affectionne les assemblages de sons les plus assourdissants,

tel autre, dans la même société — et à plus forte raison dans une autre — les juge insupportables. Si, pour tel groupe, la seule musique valable, voire recherchée, est celle qui répond à un système logique extrêmement complexe de symboles musicaux abstraits (par exemple la musique sérielle), pour tel autre rien ne surpasse la création « spontanée » née de l'émotion, où la notation musicale n'intervient pas. Bref, en ce moment même, on peut trouver en quelque coin du globe des exemples de tous les types d'expression musicale pratiqués ou privilégiés par un groupe social.

De même que certains pays sont économiquement moins développés que d'autres, il existe des régions où la gamme des expressions musicales est plus limitée qu'ailleurs. Mais ces limitations ne coïncident pas nécessairement avec les restrictions économiques, pas plus qu'elles ne sont déterminées par elles. Certaines régions, parmi les plus avancées, engendrent des créations musicales relativement simples destinées autant à leur propre consommation qu'à l'exportation.

Lorsqu'on analyse la diversité des expressions musicales, c'est le degré de complexité des productions musicales qui doit retenir l'attention. On peut aussi étudier l'utilisation simultanée de styles différents par un même groupe. Pour évaluer le degré de complexité d'une œuvre musicale, on peut appliquer des critères relativement simples, à savoir :

- Le nombre de parties distinctes (voix) dans un morceau ou composition musicale dans ses manifestations les plus simples : solo ou ensemble.
- La relation des parties entre elles : Sont-elles différenciées par le rythme, le timbre, le volume ou la structure mélodique ?
- La « maîtrise » relative de l'exécution par un individu (le compositeur) par rapport à l'apport créatif de plusieurs exécutants (tous ?) dans une tradition donnée.
- Le degré de dépendance par rapport à un système de notation musicale.
- La durée d'un morceau et le nombre de subdivisions identifiables, c'est-à-dire l'ordonnance du matériau musical de base.

L'utilisation et le dosage d'instruments d'origine technologique et culturelle différente et les exigences de l'exécution qui en découlent.

L'incorporation en concert d'éléments sonores préenregistrés.

Le degré d'utilisation de sons électroniques (produits par ordinateur).

Sur la base de ces critères, un morceau de musique sera jugé extrêmement complexe s'il exige un grand nombre d'exécutants utilisant une grande variété d'instruments (y compris des instruments électroniques et des synthétiseurs) suivant un système de notation abstrait qui fait appel à diverses traditions musicales, autrement dit, s'il s'agit d'un morceau comportant plusieurs subdivisions. Les compositions symphoniques de notre siècle répondent à cette description. Conformément à ces critères, nombre de symphonies seraient des exemples de la plus grande complexité musicale ; au contraire, une simple série de tonalités, un signal par exemple, représenterait l'autre extrême. Il serait logique que les formes de musique les plus complexes et les plus simples coexistent dans les sociétés où la structure sociale est élaborée. En fait, là où des ensembles symphoniques se sont constitués au cours du siècle — en Europe, en Amérique, en Asie, en Afrique ou en Australie — des formes de musique plus simple n'ont pas pour autant disparu.

L'impact du son enregistré

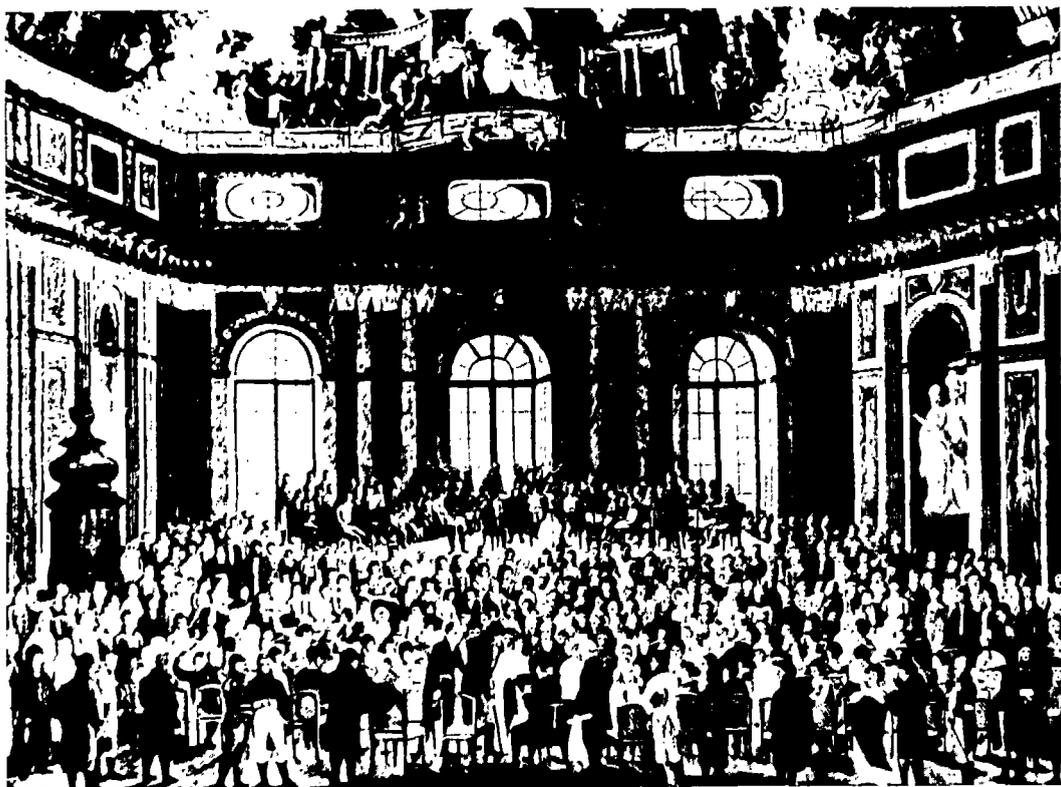
Le concert n'est pas le seul moyen d'expression de la musique, loin de là. Il nous faut donc aussi étudier le rôle des instruments mécaniques ou électroniques dans l'activité musicale et la création des sons. Comme nous le verrons plus loin, la pratique de la conservation et de la reproduction électroniques des sons a eu des conséquences radicalement nouvelles, voire révolutionnaires, sur la vie sociale et les moyens de subsistance des musiciens².

Partout où concerts et enregistrements coexistent, toutefois, l'expérience musicale en

est enrichie, comme dans la majorité des pays industrialisés. Dans ces pays, cependant, l'enregistrement, du fait des avantages économiques qu'il présente, met souvent en danger l'existence même du concert. La musique commence à être diffusée presque exclusivement sous forme d'enregistrements (à l'exception, et elle est importante, de la musique religieuse qui est considérée comme une prière ; les cantiques enregistrés ne remplacent ni les chants ni les chœurs des fidèles). La programmation musicale à la radio s'appuie en grande partie sur des enregistrements. Les concerts « en direct » sont devenus l'exception ; cela s'explique, entre autres, par la grande variété que les enregistrements introduisent dans les programmes et par la simplicité du calcul des coûts d'achat et d'entretien des bandes sonores des disques ainsi que des installations, les studios d'enregistrement n'étant plus nécessaires. En outre, l'absence d'archivistes, d'orchestre, de chefs d'orchestre permet de réaliser des économies supplémentaires.

On étudie également l'impact sur les auditeurs du son enregistré par des moyens mécaniques ou électroniques. Non seulement on observe des différences considérables dans la « fidélité » de la reproduction sonore, mais les moyens technologiques utilisés dans le processus d'enregistrement ont eux-mêmes des effets complexes sur la musique originale. Lorsque nous assistons à un concert de musique vocale ou à un opéra, les sons nous parviennent de façon plus ou moins déformée et détournée selon la place que nous occupons dans la salle ; la distance entre l'instrumentiste et les solistes, l'éloignement de la scène et le phénomène d'écho se conjuguent pour créer une ambiance musicale particulière. Si on enregistre le même concert en suspendant deux microphones au-dessus du pupitre du chef d'orchestre et que le son capté à cet endroit est enregistré puis diffusé en stéréo, on entendra quelque chose d'assez proche de ce que les microphones ont capté, mais d'assez différent de ce qu'aurait entendu un auditeur installé dans la salle.

Le processus d'enregistrement implique



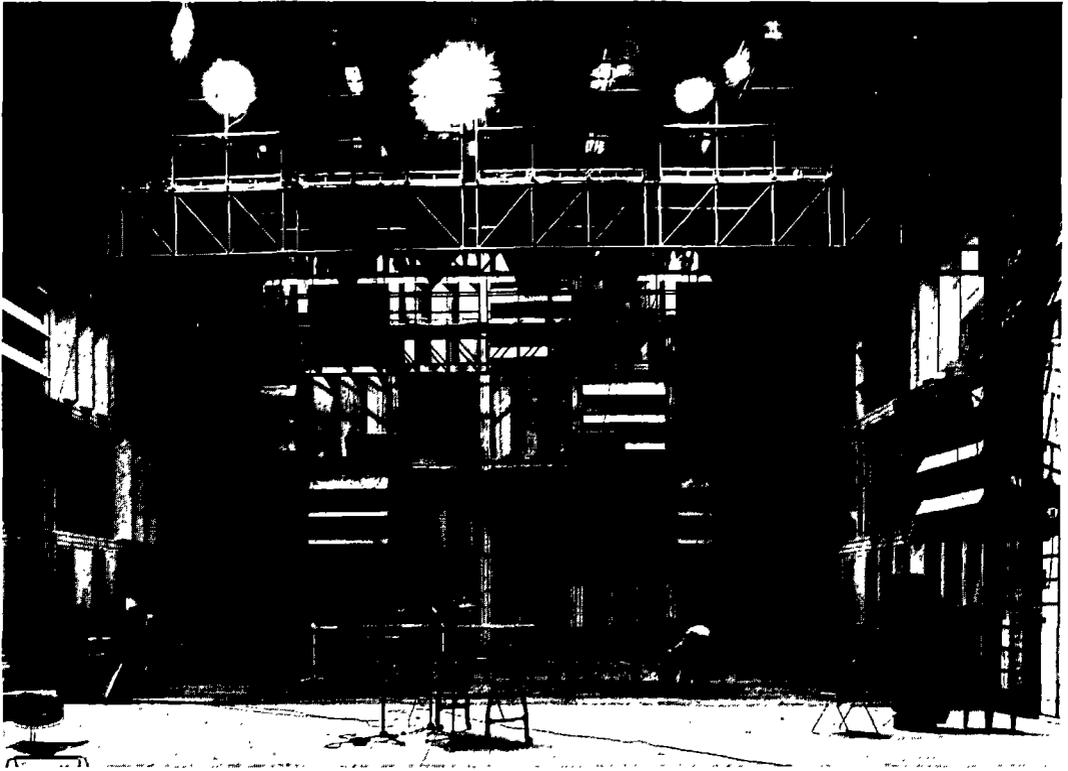
Beethoven rencontre Haydn, le 27 mars 1808, à la Salle des fêtes de l'Université de Vienne, lors d'une représentation de la *Création* de Haydn. Snark International.

toujours la préservation, par sélection, du son enregistré. A force d'écouter de la musique enregistrée, l'auditeur s'est habitué aux aspects présélectionnés et techniquement figés de la composition musicale. L'expérience musicale est différente lorsque l'intéressé peut lui-même sélectionner sa réponse auditive. S'il veut, par exemple, entendre dans leur plénitude les voix des chanteurs, à l'Opéra, il choisira une place où les voix lui parviendront mieux que les cuivres de l'orchestre. Il pourra aussi changer de place pendant le concert de manière à se trouver dans les meilleures conditions pour entendre l'orchestre.

Il est évident que le disque ne permet pas une telle liberté de choix. Une fois l'enregistrement terminé, l'équilibre des sons fixé et les sillons gravés, la qualité de la transmission est déterminée.

Comme les enregistrements sont la princi-

pale source d'exemples utilisée pour enseigner la musique et qu'ils constituent aussi l'essentiel des programmes de radio, ils créent des préférences musicales, des valeurs sonores, voire toute une ambiance acoustique pour les générations contemporaines. La musique, pour elles, n'est pas la musique de concert avec toutes les variations acoustiques qu'elle suppose, mais la musique plus figée, de l'enregistrement. Le son enregistré que diffusent les haut-parleurs devient alors la « norme ». Pour ce qui est du rock, Stith Bennett a montré comment, sous l'influence du son enregistré, les musiciens habitués à jouer en concert ont modulé leur musique de manière à imiter les enregistrements³. Les ensembles vont même jusqu'à amplifier et modifier électroniquement le son de leurs instruments, de façon à produire un son proche de celui des enregistrements en studio qui ont fait leur réputation.



L'Espace de projection situé au sous-sol du Centre national d'art contemporain Georges Pompidou ; salle expérimentale possédant une acoustique variable unique au monde, qui sert de salle de concert, de lieu de recherches acoustiques et de studio d'enregistrement, au sein de l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM). IRCAM.

Lorsqu'ils se produisent en plein air ou dans certaines salles, il faut souvent beaucoup d'astuce technique pour modifier le son, de manière qu'il soit comparable aux enregistrements du groupe. L'esthétique technique ou « norme » domine et l'on en arrive à penser que la musique « en direct » doit être subordonnée à la technologie.

Certains compositeurs ont également écrit des morceaux pour orchestres symphoniques qui cherchent à recréer l'environnement sonore de la musique électronique. La musique transmise par haut-parleurs produit une expérience sonore différente de celle qu'on entend au concert dans des conditions normales. La différence fondamentale tient à l'intensité du son émanant de sources assez bien définies et limitées comme le cône du haut-parleur. Le son de tous les instruments de l'orchestre ou de toutes les voix du chœur

sont transmises par le haut-parleur. Les sons sont acoustiquement mélangés, les effets du mixage électronique qui s'y ajoute sont généralement superposés, par exemple lorsqu'on donne à certains instruments ou à certaines voix une proximité sonore. En outre, la modification des temps de réverbération et les effets d'écho sont des phénomènes fréquents sur lesquels les musiciens n'ont aucune prise étant donné qu'en concert, ils sont intrinsèquement liés aux dimensions et à l'architecture du lieu. Enfin, la reproduction électronique du son a tendance à influencer sur la gamme de fréquence des vibrations caractéristique de chaque instrument. Les enregistrements sont généralement conçus de manière à compenser par l'électronique les insuffisances des haut-parleurs en exagérant le volume sonore des basses fréquences, tout en réduisant les hautes fréquences de manière disproportionnée.

Le son enregistré et reproduit électroniquement est alors déformé par rapport à celui que produisent les moyens traditionnels.

Diffusion de la musique

Toutes les œuvres classiques et contemporaines existant sous forme d'enregistrements, notre expérience musicale englobe aujourd'hui un grand nombre de périodes et de cultures. L'accès simultané à la musique en direct et enregistrée procure à nos contemporains des expériences esthétiques très diverses : musique ancienne ou moderne, musique vocale, orchestre (symphonique ou de chambre), musique du monde entier peuvent être reproduits en grande partie par le biais de la reproduction électronique⁴.

Ces possibilités sont très largement répandues. Dans le cadre de leur politique culturelle, certains pays essaient même de familiariser leurs peuples avec la musique d'autres sociétés. Les bibliothèques publiques et les collections des universités et des écoles distribuent souvent des enregistrements de musique de tous les pays du monde diffusés par l'Unesco, en même temps que des enregistrements commerciaux⁵. La possibilité de connaître la musique d'autres cultures renforce-t-elle l'homogénéité des cultures dans le monde ? Cette tendance ne risque-t-elle pas d'entraîner un appauvrissement culturel et de faire tort à la musique locale ? L'expérience contemporaine fournit déjà un élément d'explication puisque les compositeurs de musique symphonique enrichissent délibérément leurs créations à l'aide d'éléments empruntés à des styles plus exotiques. Dans le domaine de la musique populaire, les emprunts des Américains à la musique orientale constituent également un enrichissement notable. A très long terme, dans plusieurs générations, l'emprunt mutuel d'éléments musicaux entraînera peut-être une intégration d'éléments « exotiques » telle dans les différentes traditions musicales qu'il n'y aura plus trace ou presque d'autonomie musicale.

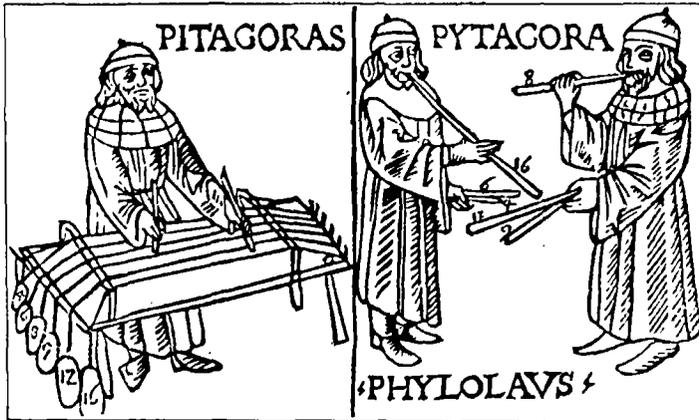
Si tel était le résultat de la révolution

électronique qui a marqué l'enregistrement de la musique au XX^e siècle, il serait comparable à la révolution qui a marqué la création musicale après l'introduction du système de notation universelle. Les œuvres de Bach, Beethoven, Gluck, Haendel, Haydn, Mozart et Vivaldi (pour ne citer que quelques compositeurs) sont jouées, appréciées et imitées dans le monde entier et sont devenues des modèles culturels pour des peuples d'origines culturelles très diverses. La notation musicale a permis de surmonter l'obstacle de la distance et de supprimer les barrières culturelles qui faisaient obstacle à l'étude et à la transplantation de la musique étrangère. Peut-être la diffusion dans d'autres pays des œuvres de la période classique en Europe eût-elle été taxée d'« impérialisme culturel » si l'expression avait alors été connue ; elle a peut-être aussi entraîné un appauvrissement culturel en freinant la croissance autonome des cultures locales. La question reste posée mais il est indéniable, sur un plan historique, que cette musique est devenue l'un des symboles de la diminution des conflits, comme en témoigne le rassemblement des représentants des nations du monde pour écouter la *Neuvième symphonie* de Beethoven à l'occasion d'une Assemblée générale des Nations Unies.

Le public et les fidèles

Les activités musicales mettent toujours un certain nombre de personnes en jeu, compositeurs ou exécutants, public ou fidèles qui, sans prendre part directement à une activité musicale spécifique, en sont néanmoins les fervents défenseurs. Cette catégorie de protecteurs de la musique joue pour la vie de la musique un rôle important qui a rarement fait l'objet d'une étude spéciale.

Exécutants et compositeurs sont marqués par la culture de leurs fidèles et du public en général. Sans ce public, l'appréciation des activités musicales serait malaisée ; le public pas plus que les auditeurs ne pourraient assurer de complémentarité des rôles. Les fidèles peuvent être considérés comme la



Pythagore (c. 530 av. J.-C.) se livrant à des expériences acoustiques. (Extrait de *Theoria Musicae*, Milan, 1492.) D. R.

majorité silencieuse ; c'est à eux que s'adressent les activités musicales. Ils peuvent ne pas contester les grands courants culturels comme la relégation de la musique populaire traditionnelle au rang des curiosités pour ethnomusicologues ou le monopole du *rock and roll* sur les ondes. Ils peuvent sanctionner les nouvelles modes non pour des raisons esthétiques ou musicales précises, mais pour des raisons économiques ; peu importe, car ils permettent néanmoins la création, parrainent certains événements ou défendent l'enseignement de certaines formes musicales sans intervenir directement. Bref, ils constituent le cadre institutionnel dans lequel la musique est composée, exécutée et écoutée. Ainsi, en Australie, en Europe occidentale et aux États-Unis, la vie musicale dite « sérieuse » — concert, opéra — n'est possible que parce qu'elle bénéficie de l'aval d'un public qui, sans y assister ni y participer, permet aux gouvernements d'octroyer des subsides généreux pour couvrir les déficits⁶. S'il retirait son soutien financier à la musique sérieuse ou si, pour des raisons idéologiques, il critiquait le type de création musicale (comme dans l'Allemagne nazie), si enfin il jugeait la musique comme une activité improductive ou suivant d'autres critères négatifs, les intéressés, ceux qui participent à la vie musicale, en subiraient nécessairement les conséquences.

Les soutiens dont bénéficient les arts ou la manière dont les gouvernements influent sur la vie musicale sont le reflet direct des différents régimes politiques. Dans certains pays et à certaines époques, les œuvres de certains compositeurs sont présentées comme l'expression de la politique officielle tandis que d'autres sont proscrites. Les formes d'art qui, à un moment donné, s'adressaient exclusivement à l'élite de la société peuvent, après une révolution, être largement encouragés comme preuve de la démocratisation. Dans la plupart de ces cas, le contrôle qui s'exerce sur la vie musicale a tendance à être étroitement identifié à une instance ou une institution gouvernementale donnée.

Il va alors de soi que la musique, en tant que moyen de diffusion de la culture, doit être étudiée dans des contextes sociaux complexes. Certains mécanismes sociaux entrent en jeu qui provoquent une acculturation musicale. Cette acculturation se produit à travers les groupes sociaux. Les groupes utilisent des repères culturels pour se délimiter et la musique remplit souvent cette fonction. Les musiciens de jazz, les adeptes de la théorie de la composition sérielle, les joueurs de *rock and roll*, pour n'en citer que quelques-uns, forment ainsi des groupes distincts. Dans ces groupes, l'ethnocentrisme peut être latent, l'intolérance à l'égard d'autres styles ou d'au-



Le Festival annuel de musique traditionnelle américaine, à Galax, Virginie, qui réunit chaque année plus de 2 000 musiciens. Buthaud/Rush.

tres musiciens fréquents et la volonté ou la capacité de s'adresser à d'autres styles entièrement absente ; selon le système de valeurs qui leur est propre, ils peuvent fort bien exclure les autres genres musicaux non parce qu'ils menacent leur art, mais parce qu'ils ne leur paraissent pas dignes d'intérêt. L'enseignement musical à l'école reflète souvent cette tendance, lorsque la musique non occidentale ou la musique *pop*, par exemple, ne sont pas jugées dignes d'une étude sérieuse.

Les groupes sociaux qui donnent le ton dans le domaine de la musique, établissent des normes d'exécution et des règles esthétiques et fixent les critères du goût. Leur rôle est, à cet égard, comparable à celui d'autres groupes dans la vie musicale. Pour ce qui est de la musique, les bases sociales de ces groupes ont souvent été associées à des intérêts religieux et politiques. Des facteurs personnels entrent aussi en jeu ; c'est le cas, par

exemple, lorsque la préférence pour certaines formes d'orchestration est associée à la prépondérance de certains instruments. L'environnement intervient lorsque certaines conditions, comme l'existence de telle ou telle source sonore, ne sont réunies qu'à un endroit donné. Ces facteurs ont été à l'origine de la formation du groupe de musiciens du studio électronique de la radio de la République fédérale d'Allemagne (Cologne) pendant les années cinquante. C'est à l'intérieur de groupes comme celui-là que les règles de l'activité musicale sont mises au point, élaborées et largement diffusées⁷.

Au *xx*^e siècle, l'électronique joue presque partout un rôle prépondérant dans l'expérience musicale soit que les modes traditionnels sont remplacés intégralement par le processus de la composition électronique, indépendant de tout instrument sonore — depuis la conception de l'œuvre jusqu'à son exécu-



Le groupe « The Police » dans un studio d'enregistrement à New York. Lynn Goldsmith/LGI-Stills.

tion — soit que les sons produits par des moyens plus traditionnels sont préservés par un processus de modification. L'adaptation à cet âge électronique de la musique, de manière à l'apprécier et à l'accepter, pose souvent un problème aux personnes âgées qui ont tendance à estimer que la musique amplifiée par des moyens électroniques n'est pas conforme à leur goût, formé dans d'autres conditions. La musique leur paraît trop forte, trop rythmée (le *rock and roll*, par exemple) ou peut-être trop simple ou trop exacte sur le plan musical (puisque les erreurs ou les variantes personnelles sont impossibles); bref, ils la jugent inexpressive et froide. Comparée à la sonorité directe des instruments traditionnels, la musique électronique peut paraître dénuée de toute « qualité musicale ». Ces « défauts » des moyens électroniques ne gênent pas ceux qui y sont habitués. Un sens esthétique particulier guide leur jugement. Les musiciens de

rock ont tendance à apprécier le son des haut-parleurs électroniques et à juger de la qualité de l'exécution en fonction du son reproduit par les haut-parleurs, les amplificateurs, les synchroniseurs et les microphones. Bennett montre que les musiciens de rock sont tellement habitués aux sons électroniques en tant que tels qu'au lieu d'y voir des structures et des relations musicales, ils les considèrent comme esthétiquement satisfaisants⁸.

Ces dernières années ont été marquées par la préférence donnée aux instruments d'« époque » par rapport aux instruments contemporains. Les résultats obtenus sont jugés plus « authentiques », encore qu'il n'y ait aucun moyen de vérifier cette prétendue authenticité. La question de savoir si Beethoven aurait préféré jouer ses sonates pour piano sur un piano à queue moderne plutôt que sur un authentique *Hammerklavier* restera à jamais posée... Faut-il jouer Bach sur

un clavicorde ou sur un synthétiseur électronique ? Ces questions attirent notre attention sur le fait qu'il existe une relation étroite entre la pratique musicale en tant qu'activité sociale liée au développement de la technologie, d'une part, et la culture de l'époque, d'autre part.

L'industrie du disque fabrique des disques et des bandes sonores à l'intention de groupes sociaux bien divers. C'est ainsi que des œuvres identiques sont exécutées sur des instruments différents. Aux États-Unis, les programmes sont conçus pour plaire à tel ou tel segment de la population : certaines stations diffusent de la musique d'« ambiance », d'autres de la musique « classique », le « hit-parade » ou du jazz.

Distinctions significatives

Les pages ci-après sont consacrées à certaines distinctions qui influent directement sur la vie de la musique et des musiciens dans la société, à savoir : musique populaire, musique sérieuse ; musique engagée, musique légère ; enfin, musique d'une génération par rapport à une autre.

La distinction entre musique sérieuse et musique populaire est un exemple typique des hypothèses sur lesquelles reposent les normes esthétiques⁹. La musique sérieuse est censée être esthétiquement plus complexe ou plus satisfaisante que la musique populaire. La simple prépondérance numérique d'un genre qualifié de populaire pour des raisons d'ordre quantitatif ne suffit pas à lui conférer la qualité musicale du genre sérieux, moins répandu ou moins populaire. Toutefois, la séparation entre le populaire et le sérieux est floue. Une œuvre sérieuse dont les statistiques de vente et d'exécution sont comparables à celles des enregistrements populaires, par exemple, ne perd pas les qualités artistiques supérieures qu'elle est censée avoir, quand bien même on la met sur un pied d'égalité numérique avec une œuvre populaire. De même, l'œuvre populaire, dont la vente est modeste, n'entre pas pour autant dans la catégorie des œuvres sérieuses.

Pour classer ces deux genres, il faut donc utiliser des critères autres que celui de la diffusion numérique ; ces critères peuvent cependant avoir un rapport avec les intérêts qui sont liés à la protection de l'existence d'un groupe social. Comme on l'a déjà dit, les milieux de l'enseignement n'encouragent ni l'étude ni la pratique de la musique populaire dans les programmes scolaires. En revanche, les maisons de disques ont intérêt à avoir un marché aussi large que possible pour écouler leurs enregistrements « classiques ». Elles commercialiseront donc leurs enregistrements « sérieux » et feront leur campagne publicitaire en utilisant les mêmes techniques que celles qui ont réussi dans le genre populaire. Des œuvres qui à un moment donné ont été jouées pour le peuple peuvent, à une autre époque et dans d'autres circonstances, être réservées à l'élite. Plus tard encore, cette musique peut redevenir populaire. Ainsi, la *contredanse* européenne est devenue aux Caraïbes, en Amérique latine et en Amérique du Nord, la *zontranza* devenue à son tour la *habanera* dans le genre populaire avant de revenir en Europe comme « musique d'art » utilisée dans les opéras. À l'exception de certaines périodes historiques bien précises, la musique d'art et la musique populaire ont tendance à être entièrement confondues sur le plan musicologique et sont donc très difficiles à analyser séparément.

L'influence de la musique populaire américaine au Japon est un exemple de produit d'une culture qui a acquis une popularité dans le contexte d'une culture totalement différente. Au Japon, la musique traditionnelle emploie peu la répétition. Or, dans ce pays, la musique populaire contemporaine est de plus en plus marquée par la répétition de la phrase musicale. En outre, Yoshihiko Tokumaru a montré que, depuis 1970, il y a eu progressivement rupture avec l'intonation traditionnelle dans le langage quotidien. L'intonation propre à la langue japonaise est donc abandonnée et l'on utilise à la place plusieurs syllabes prononcées sur le même ton. Cette tendance est apparue d'abord dans les traductions des chants populaires occidentales, mais elle est



Vangelis, compositeur grec autodidacte (il ne peut pas lire les partitions musicales), connu comme « le Tchaïkowsky électronique » dans son studio, entouré de son équipement électronique. Ian Cook/People.

maintenant sciemment utilisée par les Japonais eux-mêmes pour écrire les paroles d'une chanson. Tokumaru résume comme suit les changements observés dans le domaine de la musique « populaire » au Japon au cours des cent dernières années : a) adaptation ou adoption de la structure mélodique et harmonique de la musique occidentale ; b) utilisation d'instruments occidentaux pour accompagner les chants ; c) naissance du *Kayokyoku* qui combine les caractéristiques mélodiques traditionnelles avec celles mentionnées plus haut ; d) composition de genres plus occidentalisés (*rock* et *folk-song*) conformes aux modèles occidentaux ; e) évolution du goût musical national en faveur de la musique occidentalisée. Depuis l'ère Meiji la musique japonaise traditionnelle a été remplacée par la musique occidentale. L'introduction et la vulgarisation progressives de la musique occidentale, qui sont le résultat d'une politique offi-

cielle, illustrent le rejet du traditionnel dans la société japonaise. Le principe essentiel du gouvernement japonais de l'époque était qu' « occidentalisation égale modernisation ».

La promotion officielle des structures mélodiques et des genres occidentaux au Japon montre que la musique peut être mise au service d'une idéologie. La nouvelle musique occidentale devait remplacer les formes d'expression traditionnelles et être le signe de la modernisation. Ces mélodies et harmonies occidentales sont néanmoins foncièrement différentes des styles japonais traditionnels, notamment en ce qui concerne le système tonal. Plus tard, dans l'Allemagne des années trente et quarante, la condamnation par les autorités de compositeurs comme Mendelssohn et Mahler s'explique par des raisons politiques ou idéologiques. Quand la politique officielle eut interdit de jouer le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare sur la musique de

Mendelssohn, plusieurs œuvres de remplacement furent composées sur le modèle de l'œuvre interdite. Ce n'était pas tant la musique qui était proscrite que les auteurs¹⁰. De même, il est difficile, voire impossible, d'identifier les caractéristiques intrinsèques qui différencient les chants des agitateurs politiques qu'ils soient de droite ou de gauche. Ce n'est pas tant la musique que les paroles qui permettent de classer un chant dans la catégorie des chants conservateurs ou révolutionnaires. Bref, la musique peut servir des causes politiques tant de droite que de gauche, ou celle de forces qui veulent moderniser une société. En outre, la musique ethnique met en relief l'importance des paroles. Dans « *Ethnic music in the United States : an overview* », Stephen Erdely montre que la musique instrumentale ethnique est pratiquée par des individus de toutes nationalités alors que la musique vocale rassemble les membres d'un même groupe national, lesquels se sentent plus intimement concernés par le maintien des traditions sociales. « L'aspect sentimental qui caractérise la majorité des chorales se manifeste par la volonté de préserver la langue, la musique et la culture locales. Ces chorales sont profondément attachées aux chants folkloriques, populaires et patriotiques¹¹. » Les paroles, chantées dans leur langue, sont le symbole de leur attachement à la culture traditionnelle dans une société d'accueil dont la langue et la culture sont différentes. Plus que les sons, les mots semblent renforcer la solidarité sociale et, plus que la musique des chants, ils expriment des pensées communes. L'étude des chants du mouvement pacifiste américain pendant les années soixante a abouti à des conclusions analogues. Dans ce cas aussi, ce n'était pas tant la musique qui se distinguait du modèle dominant que les paroles. La musique ne peut être identifiée à ses fonctions spéciales que dans les cas où ses caractéristiques (tonalité, structure, mélodie, harmonie, etc.) sont vraiment différentes de celles qui dominent dans la culture ambiante¹². Même dans ce cas, les caractéristiques intrinsèques de la musique sont telles que leurs influences ne peuvent être attribuées à la

seule musique; elles ont donc des causes idéologiques. Ces différences fonctionnelles ne sauraient être assimilées aux expressions idéologiques qui leur sont associées.

On peut se demander pourquoi les mouvements d'avant-garde font souvent l'objet d'une réprobation féroce tant officielle qu'officiieuse dans nombre de sociétés. La question n'est pas nouvelle. Il semble qu'au cours des quelque deux derniers siècles, la transition vers des styles nouveaux n'ait jamais été facile dans les sociétés occidentales. Tel ou tel groupe influent a généralement fait obstacle à l'intégration, tolérante et bien comprise, du nouveau et de l'ancien. Pourquoi l'« avant-garde » doit-elle toujours mener de nouveaux combats comme s'ils n'existaient pas de précédent? Il semble que la réponse à cette question soit d'ordre sociologique. Pour être acceptable, la musique, moderne ou ancienne, doit répondre aux critères et règles esthétiques adoptés par certains groupes. Ces groupes exigent le respect de leurs valeurs. Des régimes de tendances très différentes ont jugé utile de bannir ces musiques comme « décadence », « modernisme », « formalisme », « valeurs bourgeoises » ou « influences occidentales », qui illustrent le principe sociologique de la cohésion des membres du groupe en place. Les groupes se défendent impitoyablement, s'ils en ont les moyens, contre ceux qui n'en font pas partie. L'intolérance à l'égard de certaines expressions musicales peut donc être considérée comme le contraire du respect de l'identité de cultures ou de groupes différents qu'illustrerait la pratique du « pluralisme » dans le domaine de la musique comme dans d'autres sphères de la culture.

De même, les rapports avec la musique peuvent varier selon l'âge des intéressés. Comme on l'a déjà noté, les membres des jeunes générations d'aujourd'hui, qu'ils écoutent de la musique ou en fassent, sont habitués à la musique électronique. Les plus âgés se situent moins par rapport à la musique en tant qu'auditeurs passifs qu'en tant que participants actifs, chanteurs ou instrumentistes. Pour eux, la musique est moins le fait de recevoir passivement que d'agir dynamique-



Scène de rue à Londres. C. Steele/Perkins/Magnum.

ment. Ces dernières années ont été marquées par l'usage de plus en plus répandu de la musique électronique, en particulier parmi les plus jeunes. L'industrie des lecteurs de cassettes, magnétophones et programmateurs a été essentiellement axée sur les jeunes. La nouvelle orientation de l'industrie de la musique a tellement privilégié le mode de consommation des jeunes qu'on a parlé de « révolution des jeunes dans la musique ». Mais la formule est inexacte. Il n'y avait rien de moins révolutionnaire que la musique conditionnée par l'industrie du disque. En fait, la musique procédait strictement de ce qui existait déjà. Ce qui était surprenant, voire révolutionnaire, c'était la croissance rapide du pouvoir d'achat des jeunes¹³. L'industrie du disque et des loisirs répondait à l'attente de ces consommateurs.

Étant donné que l'industrie du disque dans les pays occidentaux était essentielle-

ment axée sur le marché des jeunes et que le goût des plus âgés s'était formé avant l'âge de l'électronique, des différences de goût marquées sont apparues entre ces groupes.

Pour expliquer ces différences, il convient néanmoins de rappeler qu'en ce qui concerne la musique, les attentes varient selon les différents individus. Même chez les plus âgés, les préférences musicales sont fonction du niveau social et de l'éducation. Des études sur le public effectuées aux États-Unis font clairement apparaître un rapport étroit entre le niveau d'éducation et les goûts. Les symphonies recueillent essentiellement les suffrages de ceux qui ont reçu une formation supérieure. Il ressort d'enquêtes menées pour le National Endowment for the Arts que le taux de participation aux concerts symphoniques est élevé chez les personnes qui jouent un rôle actif dans la société¹⁴, celles dont les parents écoutent beaucoup de musique classique et

qui, au cours de leur enfance, s'y sont elles aussi beaucoup intéressées. L'une des hypothèses avancées dans l'enquête est qu'on peut inciter les membres de ce groupe à aller plus souvent au concert en faisant valoir que c'est là le complément d'une vie sociale active. Outre des satisfactions d'ordre musical, des avantages tout aussi importants peuvent être retirés : prestige social accru et sorties en public à des fins politiques. Ces facteurs, qui n'ont rien à voir avec la musique, interviennent aussi dans d'autres cas ; l'auteur d'une étude sur les réactions du public à l'apparition du *jitterburg* entre 1935 et 1945 conclut que « dans le domaine des préférences musicales populaires, tout porte à croire que chaque génération, dès lors qu'elle adopte de nouvelles formes musicales, est en butte aux critiques et à la désapprobation générales de l'ancienne génération avant de pouvoir manifester ouvertement sa préférence¹⁵. La société peut affirmer des valeurs en se servant de la musique qui sert alors de cadre à des relations harmonieuses. Quoiqu'il en soit, les conséquences sociales de l'activité musicale importent plus que le fait musical lui-même.

Il ressort de notre étude que les relations sociales se tissent autour des activités musicales. Les hommes politiques mettent à l'index les œuvres de certains compositeurs ; les groupes les plus âgés jettent l'opprobre sur les comportements sociaux associés aux nouvelles danses et affirment que la musique est responsable du désordre moral ; enfin, les activités sociales liées aux événements importants (concert symphonique) sont jugées de bon ton par la population socialement active et économiquement à l'aise. Ce sont là autant d'exemples de réactions sociales à des manifestations à caractère musical.

La musique comme facteur de modification du comportement

Pour terminer cette étude des rapports entre la musique et les pratiques sociales, nous verrons comment la musique peut modifier le

comportement. La musicothérapie aide les malades mentaux ou handicapés à mieux s'adapter aux exigences de leurs milieux sociaux. Elle est également utilisée pour modifier le comportement du travailleur (la musique sur le lieu de travail, par exemple). Des ouvrages témoignent d'une littérature qui commence à se développer dans ce domaine¹⁶.

Ces études montrent comment la musique aide les individus à s'intégrer davantage dans la vie sociale. La musicothérapie reconnaît directement la fonction sociale de la musique ; on utilise la musique parce qu'elle a le pouvoir d'amener le patient à exprimer des sentiments qui peuvent être libérés spontanément grâce à elle. La complexité, la fidélité stylistique ou l'intégrité artistique de la musique importent peu aux musicothérapeutes. Ce qui les intéresse, ce sont les emplois du son organisé dans une interaction sociale qui encourage l'individu à participer à la vie sociale.

La musicothérapie utilise les attributs de base du moyen sur lequel elle repose : le son est modelé et sélectionné à partir du spectre sonore disponible, conformément à des pratiques socialement acceptables et à des techniques données. Les patients sont encouragés à utiliser ces dimensions, à s'exprimer eux-mêmes par les sons et à faire de la musique. Il importe peu que leurs réalisations musicales soient limitées à des formes rythmiques ou que les accords, le timbre, la mélodie ou la forme soient monotones ; l'important, c'est l'interaction.

Les patients s'imitent mutuellement par l'intermédiaire de la musique, inventent des éléments originaux, qualifient les structures sonores qu'ils produisent et acceptent la sanction d'un public. Ils sont à la fois compositeurs, exécutants et public. Dans le contexte thérapeutique, ces dimensions sont en quelque sorte condensées sous une forme abstraite, typique et idéale.

L'emploi de la musique comme thérapeutique conforte l'idée selon laquelle la musique communique un message qu'elle a en soi. Ce sont le thérapeute, les patients, ou les deux, qui donnent une signification aux sons produits par le patient et qui, par leur réactions,

donnent à la réponse un caractère cohérent ou aléatoire. S'il y a cohérence, les sons peuvent être liés à une série de réponses reconnaissables; ils sont identifiés et acceptés comme ayant valeur de communication au-delà du son pur. L'interaction entre le patient, le thérapeute et les autres patients dans le contexte institutionnel devient la source de la signification de la musique; c'est elle qui

détermine les paramètres de l'acceptation musicale.

Accepter la musique produite par les autres, qu'il s'agisse d'une autre génération ou d'un groupe culturel différent, ou tout simplement des autres, exige un processus d'acculturation analogue avant d'être intégré dans la vie de la société.

Traduit de l'anglais

Notes

1. Voir, entre autres : « Soziologie der Künste », par Alphons Silbermann, dans René König (dir. publ.), *Handbuch der empirischen Sozialforschung* (Stuttgart), Enks, vol. 13, 1979, p. 117-345; K. Peter Etkorn, *Music and society*, New York, Wiley-Interscience, 1973, p. 3-40; W.V. Blomster, « Sociology of music, Adorno and beyond », *Telos*, n° 28, 1979, p. 81-112. Pour un résumé des critiques adressées à Adorno, voir K. Peter Etkorn, « Review of introduction to the sociology of music by Theodor Adorno », *American journal of sociology*, n° 83, 1978, p. 1036-1037.
2. Pour une étude approfondie des relations entre le contexte architectural de la musique et les aspects musicaux, voir Kurt Blaukopf, *Akustische Umwelt und Musik des Alltages*, Darmstadt, Institut für Neue Musik und Musikerziehung, 1980.
3. H. Stith Bennett, « Performance : Aesthetics and the technological imperative », *On becoming a rock musician*, p. 159-189, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980.
4. K. Peter Etkorn, *In defence of mass communications technology*, Vienne, Mediacult, 1979.
5. Swedish Nohond Council for Cultural Affairs, *Phonograms and cultural policy*. Résumé en anglais du rapport *Fonogrammon Kulturpolitiken*, Stockholm, 1979, 49 p.
6. K. Peter Etkorn, « The practice of formal music in America » publié sous la direction de Desmond Mark dans l'ouvrage *Stock-taking of musical life*, Vienne.
7. Karl Heinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, vol. 3, Cologne, Dumont, 1971.
8. H. Stith Bennett, *op. cit.*
9. La discussion ci-après s'appuie sur des communications de Andrew McCredie, K. Peter Etkorn, Lionie Rosenstiel, Ekkehard Jost, Wolfgang Laade, Klaus Wachsman et Yoshihiko Tokumaru à la session consacrée aux « Transmutations mondiales de la musique populaire américaine » à l'occasion du douzième congrès de la Société internationale de musicologie, Berkeley, 1977. Voir Bonnie Wade et Daniel Heartz (dir. publ.), *Report of the 12th Congress*, p. 570-589, Kassel, Baerenreiter, 1981.
10. Fred K. Prieberg, *Musik in NS-Staat*, Francfort, Fischer, 1982.
11. Stephen Erdely, « Ethnic music in the United States : an overview », dans Israel J. Katz (dir. publ.), *1979 Yearbook of the International Folk Music Council*, p. 114-137, Unesco, 1979.
12. K. Peter Etkorn, Étude de R. Serge Denisoff « Sing a song of social significance », *Sociology and social research*, vol. 57, 1973, p. 544-545.
13. K. Peter Etkorn, « Opportunities for the study of social change through the sociology of youth music », dans T. Lynn Smith et Man Singh Das (dir. publ.), *Socio-cultural change since 1950*, p. 299-308, New Delhi, Vikas Ltd., 1978.
14. National Endowment for the Arts, Research Division, *Audience development: An examination of selected analysis and prediction techniques applied to symphony and theatre attendance in four southern cities*, Washington, D. C. 1981.
15. J. Frederick MacDonald, « 'Hot Jazz', the jitterbug, and misunderstanding : the generation gap in swing 1935-1945 », *Popular music and society*, vol. 2, n° 19, 1972, p. 43-55.
16. Ruth Bright, *Music in geriatric care*, New York, St. Martin's Press, 1972; Wilhemina K. Harbert,

Opening doors through music: A practical guide for teachers, therapists, students, and parents, Springfield, Ill., Thomas, 1974; Mary Jo Deaver, *Sound and silence: Developmental learning*

for children through music, Pikeville, Ky., Curriculum Development and Research, Inc., 1975; Martin Geck, *Musiktherapie als Problem der Gesellschaft*, Stuttgart, Ernst

Klett, 1973. Ces études montrent que les activités musicales qui sont en quelque sorte des conventions soumises à des règles sont des formes de comportement appris.

Les visées cognitives de la sociologie empirique de la musique

Alphons Silbermann

La nature de la sociologie de la musique

A considérer la littérature consacrée à la sociologie de la musique, qu'elle porte sur des questions théoriques ou qu'elle concerne des applications pratiques, on est frappé par la multiplicité des approches proposées. Alors que certains auteurs envisagent la problématique de la sociologie de la musique du point de vue de la sociologie du savoir, d'autres font appel à l'histoire sociale, à la sociologie de la culture, à l'esthétique sociologique ou à des prémisses fondées sur une théorie de la société. Cette divergence épistémologique s'est manifestée jusqu'à présent chaque fois que la recherche sociologique se tournait vers un aspect spécifique de la vie sociale.

Ce n'est que lorsque ces querelles d'orientation ont été surmontées, ce n'est que lorsqu'une concertation a pu se faire pour la détermination des objectifs, que diverses disciplines sociologiques, comme la sociologie de l'éducation, de l'économie ou du droit, peuvent devenir des disciplines à part entière. C'est alors seulement que le sociologue cesse d'être accusé d'empiéter sur l'aspect social global de son sujet et de se poser en éduca-

teur, économiste ou juriste. Mais c'est alors seulement aussi que prennent fin les polémiques, souvent très peu scientifiques, selon lesquelles telle ou telle branche de la sociologie ne serait qu'une discipline auxiliaire à laquelle on aurait charitablement laissé se mettre sous la dent quelques miettes du grand festin scientifique.

Il ne saurait faire aucun doute que tel est encore le cas de la sociologie de la musique, qu'elle se donne pour critique, marxiste, socio-historique, esthétique ou empirique. Nous ne méconnaissons d'ailleurs pas que la sociologie de la musique est dans la même situation ambiguë que les diverses disciplines que la musicologie a prises sous son aile panscientifique. On pourrait à vrai dire penser qu'il n'y a pas de grand conflit d'intérêts entre la sociologie de la musique et la

Alphons Silbermann, correspondant de notre *Revue* à Cologne, est l'auteur de très nombreuses publications. Parmi ses ouvrages sur la musique, on peut citer *La musique, la radio et l'auditeur* (1954), *Introduction à une sociologie de la musique* (1953) et *Wovon lebt die Musik - die Prinzipien der Musiksoziologie* (1957). Il a publié un recueil d'articles de la *Revue* (vol. XIX, n° 4 sur la création littéraire et vol. XX, n° 4, sur les arts dans la société), paru en allemand : *Theoretische Ansätze der Kunstsoziologie* (1976).

musicologie, dans la mesure où celle-ci continuerait à s'intéresser exclusivement à l'œuvre musicale elle-même, comme elle le faisait autrefois. Toutefois, il n'en est plus ainsi depuis longtemps. Certes, la musicologie fait encore de l'œuvre l'objet central de ses recherches, mais elle s'intéresse aussi, et ce avec des résultats remarquables, à la genèse de l'œuvre et à l'évolution du compositeur, au processus créateur, au contexte historique, aux sources,

aux éléments de la personnalité, aux interprétations et à bien d'autres aspects encore. En fin de compte, ce qu'elle nous propose, dans un emballage qui peut être psychologique, stylistique, psychanalytique, esthétique, historique, philosophique ou, parfois, pour une simple question de mode, sociologique, socio-historique ou sociopsychologique, c'est toujours un type d'analyse qui répond indéniablement à certains besoins et qu'on appelle analyse ou exégèse musicale. En l'occurrence, il semble presque inévitable que quantité de processus mentaux, de conceptions et d'idéologies soient décelés (ou introduits) dans l'œuvre musicale. Cela a non seulement pour effet de diminuer l'utilité de ce type d'analyse pour le sociologue qui emploie des principes et des méthodes positivistes et empiriques, mais aussi de l'amener à douter que l'objectif qu'il poursuit soit le même que celui du musicologue.

Quel est donc cet objectif, et comment le définir ? Ne s'agit-il pas de l'objectif commun à toutes les sociologies en tant que sciences de la société, qu'elles s'intéressent aux affaires militaires, à l'État, à l'industrie, à la religion ou à la musique, à savoir l'homme dans son être militaire, politique, industriel, religieux, etc., et donc aussi musical ? Aussi simpliste que puisse paraître cette proposition et aussi difficile qu'il soit de la rendre opératoire, c'est certainement là (malgré ses faiblesses et ses tics) la tâche centrale d'une sociologie désireuse si peu que ce soit de justifier son existence.

Certes, aucune personne ayant un peu de sens commun ne saurait prétendre que la musicologie ne s'occupe pas de l'homme (créateur ou auditeur) dans son être musical. Le problème est de savoir comment, et c'est là en quelque sorte la croix que doit porter, sinon traîner, la musicologie en tant que discipline scientifique. Dans ses efforts pour trouver une issue à ce malaise, elle a commencé par chercher refuge, comme d'autres disciplines en proie aux douleurs de l'enfantement, auprès de la mère de toutes les sciences, la philosophie. La musicologie a adopté la pensée philosophique ou plutôt ses aspects esthé-

tiques comme méthode et a cherché avec son aide à rapporter la connaissance des objets musicaux à ses principes ultimes, c'est-à-dire la nature et l'effet de l'œuvre musicale ou, à défaut, à constituer une base pour la systématisation critique de ses acquis cognitifs.

C'est ainsi que furent conçus un grand nombre d'ouvrages de la plus haute valeur ; pour ne pas remonter trop loin dans le passé esthétique, nous nous bornerons à citer ceux de Descartes (*Musicae compendium*, 1656), de Leonhard Euler (*Tentamen novae theoreticae musicae*, 1734), de J.G. Herder (*Kalligone*, 1800) ou d'Eduard Hanslick (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854), et le lecteur pourra trouver une liste plus complète de ces œuvres dans notre « *Soziologie der Künste* »¹. En gros, on peut classer ces ouvrages en trois grands groupes selon que les analyses portent sur la philosophie ou l'esthétique de certaines périodes de l'histoire de la musique, de certaines expressions musicales ou de certains genres et formes musicales.

Cependant, la lourde tâche assignée à la philosophie, qui est de nous présenter, par un effort critique, une image intellectuelle de ce qui est juste, l'oblige à mettre l'objet lui-même, et lui seul, au centre de ses considérations pour pouvoir se poser à son propos les questions suivantes : Cette œuvre musicale a-t-elle un sens, est-elle éthiquement, stylistiquement et esthétiquement justifiée et respecte-t-elle les lois essentielles de la musique et de l'art en général ? étant entendu que, méthodologiquement, il va presque de soi que chaque école philosophique élabore pour elle-même les lois essentielles en question. Cependant, plus la philosophie s'est engagée dans cette voie, plus sa recherche de l'essence est devenue confuse, cette recherche ne se transformant pas seulement en une quête de la vérité musicale, mais encore, et de plus en plus, en jugement de valeur contradictoire, qui prennent une importance inquiétante.

La musicologie a parfaitement reconnu ce danger et s'est détournée d'une approche fondée sur l'induction et la déduction philosophiques. Elle a suivi ainsi l'exemple d'autres disciplines scientifiques, et notamment de la



La leçon. Elliott Erwit/Magnum.

sociologie empirique. Mais il faut s'empresse d'ajouter qu'elle l'a fait sans renoncer aux jugements de valeur, sans faire sien le principe, très controversé, du refus des jugements de valeur qui, s'il est bien compris, est l'un des fondements mêmes de la pensée et du travail sociologiques. Sans chercher ici à dissiper les malentendus encore fort abondants suscités par ce principe fondamental que, dès 1895, Émile Durkheim avait présenté avec une parfaite clarté dans *Les règles de la méthode sociologique*, il suffira de dire que, pour le sociologue, le jugement de valeur sur une œuvre musicale n'est qu'une des nombreuses données dont il doit tenir compte dans son travail. Les jugements de valeur sont pour lui un matériel d'observation qui constitue avec d'autres données brutes les bases de son analyse. Il serait pourtant erroné de supposer que la compétence du sociologue va aussi loin que celle du musicologue et lui

permet de définir catégoriquement telle ou telle œuvre ou tel ou tel genre comme mauvais, moyen, bon, ou excellent. Celui qui se laisserait aller à juger tel type de musique mauvais et tel autre bon, voire à affirmer que la musique n'a de valeur positive que si elle contribue à rapprocher les hommes et qu'elle ne saurait être considérée comme un art si elle ne vise qu'à distraire, est à ranger au nombre des prophètes pseudosociologiques. Cela doit être clairement dit, et ce non seulement parce que c'est là que passe la ligne de démarcation la plus nette entre la musicologie et la sociologie de la musique (en ce qui concerne tant le contenu que la méthode), mais aussi parce que cette distinction montre à quel point cette sorte de sociologie idéologisante est trompeuse, naïve, illogique et antiscientifique dans la mesure où elle présente la musicologie dite « critique » comme une sociologie de la musique.

On n'insistera jamais trop sur le fait que le sociologue de la musique ne doit absolument pas s'occuper des aspects techniques de l'œuvre d'art. Il ne lui appartient pas de s'interroger sur l'harmonie, la théorie, la forme, le style ou le rythme, ni de répondre à la question « Qu'est-ce que la musique ? » (à supposer qu'on puisse répondre valablement à une telle question). Jamais il ne doit se permettre de recourir à une quelconque théorie pour introduire dans l'œuvre musicale ou pour en dégager quelque chose qui ne soit pas démontrable par des faits ou des documents. Or il se trouve que ce genre d'opération, qui fait d'autant plus grande impression qu'il mystifie, est l'un des passe-temps favoris de nos interprètes omniscients de la musique. S'étant fixé ce but présomptueux, ils prétendent expliquer l'homme, et aussi bien celui qui donne que celui qui reçoit, à partir de sa musique. Mais est-il possible (pour prendre un exemple au hasard) d'apprendre quelque chose sur l'homme de la deuxième moitié du XIX^e siècle à partir du *Requiem allemand* de Brahms ? Est-il possible, à partir de cette seule musique, de cette seule organisation sonore, de découvrir quelque chose sur la société de l'époque et du pays auxquels Brahms appartenait ? Cette musique peut-elle nous apporter des éclaircissements sur la manière dont cette société était structurée, dont elle se présentait, dont elle se comportait, en bref, sur la nature de son organisation sociale ? S'il ne s'agissait que de déceler des changements du goût ou de définir les contours d'une évolution, on pourrait au besoin adopter une attitude comparatiste et, pour donner un exemple, complètement arbitraire, s'occuper du *Requiem* de Mozart après avoir étudié celui de Brahms. En mettant ces œuvres en parallèle, il serait bien sûr tout à fait légitime de relever des éléments tels que des modifications radicales du style et d'indiquer toutes les interprétations qu'elles appellent, mais nous devons une fois de plus demander à ceux qui prétendent connaître l'homme à partir de sa musique si, avec ce genre de comparaison, on peut apprendre quoi que ce soit sur l'homme à l'époque de Brahms et à celle de Mozart ?

Cela est naturellement possible, mais seulement si, comme tant de littérateurs ou d'idéologues de la musique, on se vautre dans les stéréotypes qui, dans l'exemple que nous avons choisi, seraient ceux de l'« homme rococo » chez Mozart et du « bourgeois » chez Brahms.

Pourtant, même sur ce chemin analytico-méthodologique passablement fréquenté, encore que revêtant généralement une forme moins extrême que nous ne l'avons présentée, c'est seulement en dernière analyse l'œuvre d'art elle-même qui subsiste, dressée devant nous dans toute sa solitaire grandeur, à moins qu'il ne subsiste au contraire que l'homme Brahms et l'homme Mozart avec les données biographiques produites par la recherche, qui peuvent nous fournir au besoin quelques indications sur la situation de ces maîtres dans leur société, pour aboutir sur ce chemin à la conception de telle ou telle œuvre. Par contre, l'œuvre d'art *seule*, et il faut le souligner encore une fois si l'on veut comprendre la façon de penser, la démarche et la méthode de la sociologie de la musique, ne pourra jamais rien nous dire sur la situation sociale et artistique d'une société. On ne pourra jamais à partir de la seule musique et sans tout ce qui entoure cette musique, connaître l'homme ou les hommes d'une société donnée sans connaître tous les processus sociaux au moyen desquels cette société vit et crée.

Pourtant, c'est exactement ce que certains tentent constamment de faire, de sorte que beaucoup d'études prétendues sociologiques, émanant de techniciens de la compréhension et de spécialistes de la philosophie sociale, expriment plutôt des aspirations sociales qu'une réflexion sociologique, substituent le devoir à l'être ou bien se posent en prophéties sur l'épanouissement ou le déclin de phénomènes musicaux. Ces activités n'ont pas leur place dans une sociologie de la musique digne de ce nom non seulement parce que celle-ci n'a pas les instruments de recherche qu'exigent les sciences sociales, mais surtout parce que, dans son approche empirique, elle ne peut se pencher que sur des faits sociaux. Elle ne peut se permettre, à l'aide de diverses



Concert pour la promotion des ventes de disques classiques, dans un supermarché new-yorkais.

Martin Adler Levick/Black Star/Rapho.

connaissances extramusicales soigneusement choisies, de découvrir dans la *Missa solemnis* de Beethoven une abnégation idéaliste de la création ou une élévation au-dessus de l'esprit bourgeois. Sauf à considérer qu'une de ses tâches au moins est de frayer des chemins permettant de s'approcher de la vie sociale en élargissant la connaissance et la compréhension de l'être humain et de ses problèmes, c'est-à-dire de la société dans toute sa complexité.

Ne fût-ce qu'à un degré élevé de généralité, un objectif ainsi défini aboutit à la question ci-après, formulée certes en termes très vagues du point de vue scientifique : Que signifient pour l'homme certaines expressions musicales ? Et pourtant, cette simple question contient une grande partie de ce qui est au cœur de la sociologie de la musique. Elle indique en effet à quel point il importe de connaître l'homme en tant qu'il produit ou

consomme une expérience musicale et se situe ainsi par rapport aux autres hommes. Pour cela, il ne suffit pas, comme tant de musicologues se piquant de sociologie l'ont tenté, de prendre quelques-unes des grandes théories sociologiques, comme celles qu'élaborent Comte, Durkheim, Marx, Tönnies, Weber ou Mannheim, pour les intégrer sans spécificité dans le cadre de la sociologie de la musique. En adoptant une démarche aussi simpliste, on tombe dans l'erreur fréquemment commise qui consiste à transformer des théories élaborées lentement sinon péniblement à partir de l'expérience de la vie en remèdes, imbus d'espoir, aux difficultés sociales. Ce qui était au départ une orientation sociologique globale, qui a créé ce qu'on pourrait appeler l'*homo sociologicus*, s'est, par l'évolution de la discipline, subdivisée en plusieurs spécialités sociologiques qui abondent toutes en problèmes d'intérêt théorique, pratique et

méthodologique. Il appartient donc à la sociologie de la musique, qui nous occupe ici, de contribuer à la compréhension de l'homme dans son être sociomusical, premièrement en cernant et en précisant les problèmes sociomusicaux pertinents ; deuxièmement, en rassemblant et en organisant des ensembles fiables de données spécifiques au moyen de méthodes de recherche sociologiques éprouvées ; troisièmement, en attirant l'attention sur les lacunes de notre savoir concernant certains problèmes sociomusicaux ; quatrièmement, en définissant, en analysant et en interprétant les interrelations, les interactions et l'interdépendance entre certains problèmes courants que la musicologie, par exemple, considère comme isolés, distincts et indépendants.

Nous sommes parfaitement conscients du fait que cette formulation est aussi prudente et générale que possible et que nous nous sommes avec quelque négligence abstenus de souligner ce que la musicologie a effectivement accompli dans le cadre décrit plus haut, et même sans faire appel à la sociologie, et que nous nous exposons ainsi largement aux attaques de ceux qui, pour des raisons idéologiques ou scientifiques, s'opposent à toute sociologie de la musique, quelle qu'en soit la forme. Cela était délibéré, car nous voulons, dans l'intérêt du sujet lui-même, éviter tout conflit superflu avec ceux qui pensent que la sociologie de la musique, qu'elle soit fondée sur la sociologie de la connaissance, sur la philosophie sociale, sur la théorie de la société, sur la sociologie de la culture, sur l'histoire sociale ou sur l'empirisme, tente de briser le monopole des musicologues ou des théoriciens de la musique, dans la mesure où enfin, après de nombreuses décennies d'idéalisation et de mythification de l'artiste créateur, elle s'intéresse aussi à ce membre non moins essentiel de la société qu'est le consommateur de musique, sans (et cela mérite d'être relevé) l'importuner par des sermons sur la nécessité de s'éduquer et de se cultiver davantage par de sempiternelles lamentations sur la crise de la culture.

L'expérience musicale en tant qu'objet de recherche

A première vue, les trois champs d'action principaux actuels de la musicologie s'inscrivent sous les mêmes grandes rubriques que ceux de la sociologie de la musique, à savoir : l'artiste, l'œuvre et le public. La différence de leurs approches tant méthodologiques qu'analytiques dans ces trois domaines centraux tient au fait que le sociologue, s'il peut tout au plus les considérer séparément à des fins de systématisation et de clarification, cherche en général, contrairement à l'historien de la musique par exemple, à les appréhender et à les étudier dans leurs interactions durables, dans leur interdépendance constante, parce qu'ils constituent pour lui les éléments d'un processus social qu'on pourrait appeler l'expérience musicale.

L'origine et le contenu de ce concept central de la sociologie de la musique sont non seulement souvent mal compris et mal interprétés, mais encore le rôle capital de ce concept dans toute tentative de recherche sociomusicologique à orientation empirique est si manifestement négligé que les conclusions erronées sont monnaie courante. Du point de vue épistémologique, l'origine et l'application de ce concept n'ont d'autre but que de chercher à donner une forme concrète à l'objet de recherche de la sociologie de la musique. Pourtant, en vertu d'une logique purement linguistique, le concept vague de « musique » est constamment placé au centre du phénomène musical qu'il s'agit d'analyser, alors même qu'on reconnaît que ce n'est que par ses rapports avec la société que la musique devient un phénomène social et socio-esthétique. A elle seule, cette constatation ne saurait cependant constituer un point de départ pour appréhender, analyser et traiter factuellement les aspects sociologiques du phénomène musical. Il n'est donc pas étonnant que, bien que le phénomène soit reconnu, il soit souvent examiné et étudié en termes de structure, de fonction ou d'effets sans qu'on s'interroge préalablement sur le facteur signifiant par rapport à la société.



Instant « électrique » à un concert de rock. Harbutt/Magnum.

Pour définir le phénomène musical, il faut revenir à un facteur de perception susceptible d'être appréhendé dans la pratique, à savoir l'acte social engendré par la musique, qu'il soit subjectif au sens de Weber ou objectif au sens de Durkheim, que l'œuvre soit considérée — en termes de création, d'interprétation ou de consommation — de l'intérieur ou de l'extérieur. Autrement dit, l'objet d'étude central du sociologue de la musique n'est pas la musique elle-même, qui pourrait être conceptuellement « figée » et considérée comme structure, mais l'homme dans son être et dans son agir socioculturels ; il n'est pas le moyen, mais la fin. C'est pourquoi, pour le sociologue empirique, tout ce qui a trait au rapport entre les arts et la société doit en toutes circonstances être envisagé à la lumière des relations entre l'individu et le groupe ou les groupes. A cet égard, il n'existe qu'un seul fait, un seul « fait social »,

qui, selon Emile Durkheim, consiste « en des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu et qui sont douées d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils s'imposent à lui² » et qui permet à la musique de produire des relations, qui constituent le phénomène musical. Cette constatation, qui nous introduit dans un domaine socio-affectif et dans la sphère d'influence qu'il suscite, se place sur le même plan que d'autres manifestations socio-affectives (le rire, l'adhésion, le rejet, l'affirmation, l'opposition, etc.) qui rendent possible une étude méthodique des aspects sociologiques de la musique. Associés aux aspects esthétiques de celle-ci, on peut maintenant déceler dans leur rapport dialectique les valeurs et les tensions antagonistes engendrées par l'acquisition culturelle et qui sous-tendent l'action sociale, dans la mesure où elles trouvent une expression dans les réactions de la société à la musique. La

caractérisation sociologique de la vie artistique en termes de phénomène artistique, qui est apparue en réponse à l'exigence durkheimienne d'un « fait social » central, a fini par être largement adoptée, et notamment par Talcott Parsons lorsqu'il considère la structure et la fonction comme des « symboles expressifs » dans le cadre du système social. En les ordonnant en un système de symboles par l'intermédiaire duquel un acte expressif s'oriente vers une situation, il estime que les symboles expressifs qui font partie du processus d'interaction exercent, à l'instar de tous éléments culturels, une triple fonction : a) ils contribuent à la communication entre les parties en interaction ; b) ils organisent le processus d'interaction à travers une régulation normative en imposant à ce processus des normes d'appréciation ; et c) ils servent d'objets de satisfaction directs à l'égard des inclinations correspondantes³.

On peut approuver ou non la théorie de Parsons, qui n'est pas centrée sur des actes autonomes, mais sur le système au moyen duquel les actes sont interprétés et ordonnés ; on peut critiquer le concept de « symbole expressif » en le trouvant trop étroit comme Ernst Cassirer⁴ ou trop large comme Jacques Maritain⁵, mais il n'en reste pas moins que ce sont les rapports entre producteur et consommateur, ces manifestations d'opposition ou d'adhésion, ces processus sociaux, ces actions sociales qui prennent une forme concrète et deviennent donc un objet spécifique autour duquel les groupes artistiques se rassemblent : ce sont les seuls types de faits sociologiques qui peuvent constituer le centre et le point de départ d'une observation et d'une recherche fondées sur les méthodes de la sociologie empirique. Cette constatation et cette exigence ne sont nullement, qu'on le comprenne bien, des caractéristiques exclusives de la méthodologie et de la sociologie empiriques de l'art. Il y a déjà longtemps que cette exigence est adoptée par tous ceux qui, sans se détourner de l'homme, se sont efforcés, par une analyse formelle suffisamment approfondie, par la sensibilisation à la forme ou par l'étude du style, de mettre en évidence les

forces vitales des arts, c'est-à-dire leur action sociale. Dans la mesure où seule l'expérience musicale peut engendrer des domaines d'activité culturelle, peut jouer un rôle actif et social, cette expérience peut être cernée ou, plus précisément, observée, circonscrite et caractérisée par trois déterminants sociaux fondamentaux, à savoir la nature, la variabilité et la dépendance⁶. Ainsi, Bruce Allsopp⁷ définit la typologie suivante en matière d'expérience artistique : a) l'expérience artistique avec compréhension ; b) l'expérience artistique en tant que jouissance ; c) en tant qu'émotion ou contenu émotionnel ; d) en tant qu'expérience ; e) en tant que contagion ; f) en tant que perception de la vérité ; g) en tant que transmission de la sagesse. D'autres au contraire, comme par exemple Max Kaplan⁸, partant des mêmes bases, aboutissent à une typologie qui sait distinguer entre l'expérience collective (les individus se rapprochant des groupes auxquels ils appartiennent), l'expérience individuelle (stimulation de l'imaginaire, distraction, communion avec des périodes historiques), l'expérience symbolique (l'art en tant qu'idée ou relation sociale), l'expérience des valeurs (le bien, la décadence, l'inspiration, le sensationnel, etc., dans l'art) et l'expérience indifférente (sans effet esthétique). Étant donné que « l'œuvre d'art demande à être traitée comme objet de contemplation et non de domination ou de recherche⁹, l'expérience musicale se situe au centre des réflexions et le sociologue empirique de la musique oriente son effort pour l'atteindre, c'est-à-dire pour la saisir. Cela s'applique aussi bien à ses effets d'organisation et de désorganisation sociale qu'à ses répercussions bénéfiques ou néfastes pour l'individu ou pour la société ou bien encore qu'aux divers impondérables qui l'entourent. En agissant de la sorte, la sociologie empirique s'interdit de définir des normes et des valeurs artistiques, car l'étude empirique des implications sociales de la musique ne vise pas à éclairer la nature et l'essence de la musique elle-même.

Pour le sociologue, la musique et l'expérience musicale sont donc un processus social



Dans un pub irlandais. Elliott Erwitt/Magnum.

continu qui comporte une interaction entre le compositeur et son environnement socioculturel et qui aboutit à la création d'une œuvre musicale d'un certain type, laquelle est elle-même à son tour reçue par l'environnement socioculturel et réagit sur cet environnement. La simplicité de ce processus sans détours, même quand il nous est présenté avec tous ses facteurs et toutes ses variantes intermédiaires, suscite surtout raillerie et hostilité de la part des théoriciens qui ne sont jamais aussi heureux que lorsqu'ils peuvent transformer des processus ou des activités humaines insérés dans le réel en incompréhensibles complications ou en insignifiantes lubies. Pourtant, il est possible de rester dans ce cadre d'observation empirique d'un processus de réception et de réaction sans tomber dans l'erreur de lui attribuer une cause unique. Le sociologue empirique de la musique veut observer des faits « tangibles », les appréhender et, le cas échéant, les soumettre à des expériences, mais non les inventer. C'est précisément ce que permet le genre de processus que nous avons brièvement exposé ici. Il se ramène simplement à ceci : d'une part, l'œuvre produit une certaine impression sur certains groupes sociaux plus ou moins importants, dont la réaction détermine la réputation de l'œuvre et sa situation dans la hiérarchie socioculturelle générale et, d'autre part, ce processus exerce une certaine influence sur le musicien et conditionne et régit dans une certaine mesure son activité créatrice. Il est clair que cette conception dynamique peut s'accorder avec ce que nous avons dit plus haut au sujet de la sphère d'intérêt du sociologue, qui se préoccupe de l'interaction des individus, ces groupes et des institutions et de la manière dont cette approche fondée sur l'homme aboutit à l'homme en tant qu'objet central de recherche de toute sociologie de la musique insérée dans le réel. En termes purement sociologiques, nous dirons que le processus artistique et musical global, l'interaction et l'interdépendance de l'artiste, de l'œuvre d'art et du public sont un cadre de référence pour tous les aspects de la pensée et de l'activité sociomusicologiques.

Les éléments du processus musical

Il nous reste à examiner les divers éléments du processus artistique et musical global, sans prétendre les présenter exhaustivement dans le cadre du présent article. Commençons par le compositeur, considéré dans un sens aussi large que possible. Ici, ce qui intéresse avant tout le sociologue de la musique, c'est la situation sociale et socioculturelle du compositeur dans la communauté, qu'il s'agisse de musique « sérieuse » ou « légère », faite par des professionnels ou des amateurs. Ce type de recherche porte notamment sur l'origine sociale et ethnique, les antécédents économiques, l'instruction, le mode de vie, le domicile, les loisirs, les habitudes de travail, les contacts sociaux et culturels, les attitudes potentielles et effectives, etc. Quand on étudie dans ce cadre la professionnalisation de l'artiste ou sa protection sociale, du point de vue de la sociologie empirique de la musique, le compositeur apparaît et est conçu comme un membre d'une catégorie professionnelle ; on peut dire alors que le compositeur est, dans son propre intérêt, déboulonné de son piédestal romantique et artificiel, sans pour autant être dépossédé de sa spontanéité sociale ou artistique et sans être le moins du monde profané.

Si, dans le même ordre d'idées, on parle de la contribution du compositeur à l'ordre social, on passe déjà à la phase suivante de la communication déterminée par l'activité socioculturelle, c'est-à-dire à l'étude sociologique de l'œuvre musicale, qui ne consiste pas en une analyse de l'œuvre elle-même, mais en une appréhension de son action sociomusicale. Car, pour le dire tout net, la musique vue comme quelque chose de purement intérieur au compositeur a aussi peu de réalité pour le sociologue empirique que, par exemple, l'ode à une bien-aimée lointaine qui resterait enfermée pour l'éternité dans le tiroir du poète. Ce n'est que lorsque la musique acquiert une existence objective qu'elle exprime quelque chose qui sera perçu et compris ou qu'elle exercera un effet social.

La volonté d'être perçu et compris relève déjà des actions entre individus ; l'effet social ajoute à cela une dynamique, provoque une interaction qui conduit à une expérience concrète susceptible d'être étudiée, éprouvée et vérifiée au moyen d'une méthode de recherche empirique adaptée à la situation ou à l'objet considéré. D'ailleurs, c'est ici que l'esthétique et la sociologie de la musique sont le plus proches, dans la mesure où l'on est prêt à appliquer l'esthétique en sociologue au lieu de se livrer à des spéculations gratuites sur le beau.

L'élément suivant du processus artistique global, et donc du domaine d'étude de la sociologie de la musique, est le public. L'étude sociologique de divers types de public, que la musique que ces publics écoutent et consomment et à laquelle ils réagissent soit d'avant-garde ou classique, composée par Richard Strauss ou par les Beatles, fournit à la sociologie de la musique des informations générales sur la manière dont l'environnement socioculturel conditionne le processus de la création musicale au sens le plus large. Elle constitue d'ailleurs une approche intelligible et à vrai dire plus humaine de la musique que ce qui, sous la rubrique « musicologie », se lance dans des entreprises n'ayant plus guère de rapport avec l'activité scientifique en cherchant à rendre une œuvre musicale satisfaisante à l'oreille par le biais de petites anecdotes, de jargon esthétique et de détails techniques. Si l'on entre dans le détail, le type d'études sociomusicologiques que nous proposons vise à connaître le comportement individuel et collectif en matière de consommation musicale, les motivations et les attitudes rela-

tives au choix et à l'audition de la musique, à la mode musicale, au goût, à la politique et à l'économie de la musique, à la gestion et à l'évolution socioculturelles, aux fonctions de la musique et à bien d'autres éléments encore.

Si nous revenons maintenant au processus artistique ou musical global, nous nous trouvons en présence d'un ensemble épistémologique d'objectifs pour la sociologie empirique de la musique, organisé selon trois axes principaux. Premièrement, illustrer le caractère dynamique du phénomène social appelé « musique » dans ses diverses modalités d'expression. Cela exige une analyse des formes de vie musicale dans leur contexte, analyse qui, comme nous l'avons montré, ne peut être fondée sur les jugements de valeur particuliers que les membres de toute société portent sur leur mode d'existence propre. Deuxièmement, établir une approche accessible à tous, convaincante et valide, de l'œuvre musicale en montrant comment les choses en sont venues à être ce qu'elles sont, et donc en mettant en évidence l'évolution passée et présente. Troisièmement, dégager, à partir de données empiriques, des lois prévisionnelles permettant de dire que tel ou tel événement aura probablement telle ou telle conséquence.

Ceux qui rejettent la sociologie de la musique en la considérant comme une sophistique nient en fait l'aspect humain de la musique et refusent de reconnaître qu'une sociologie empirique et pragmatique proche des réalités n'a pas à craindre de suivre le dicton du sophiste Protagoras selon lequel « L'homme est la mesure de toute chose ».

Traduit de l'allemand

Notes

1. Dans René König (dir. publ.), *Handbuch der empirischen Sozialforschung* (Stuttgart), vol. 13, 1979.

2. *Les règles de la méthode sociologique*, p. 5, 14^e éd., Paris, 1960 (première édition, 1895).

3. *The social system*, p. 386, Glencoe, Ill., 1951.

4. *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, 1923-1929 (3 vol.).

5. *Art et scolastique*, Paris, 1927.

6. Pour plus de détails, voir : Alphons Silbermann, *Les principes de la sociologie de la musique*, chap. III, Genève, 1968.

7. *The future of the arts*, Londres, 1959.

8. *Foundations and frontiers of music education*, New York, 1966.

9. Helmut Kuhn, *Wesen und Wirken des Kunstwerks*, p. 27, Munich, 1960.

Le jazz : une musique en exil

David Aronson

Un peu d'histoire

Les commentateurs de jazz semblent écrire le plus souvent dans une sorte de vacuum, où les créateurs eux-mêmes n'ont guère de place pour exprimer leur avis. Or j'estime, pour avoir travaillé pendant vingt ans avec des musiciens, que ceux-ci ont un sentiment plus juste de ce qu'ils cherchent à faire que nos savants critiques. Aussi me suis-je efforcé de laisser la parole aux musiciens, en m'appuyant tant sur des conversations personnelles que j'ai pu avoir avec eux que sur des entretiens déjà publiés.

Près d'un siècle après sa naissance, le jazz reste une musique en quête d'un foyer. Imaginons un spectacle typique : dans une boîte de nuit, des gens boivent et bavardent, accoudés au bar ou attablés devant l'estrade — pour autant qu'il y en ait une — la sonorisation est défectueuse, le piano le plus souvent mal accordé. Pourtant, on dit souvent du jazz qu'il est la musique classique de l'Amérique. Imaginons maintenant un récital de piano ou un spectacle à l'opéra : une salle de concert, un éclairage approprié, une acoustique excellente, un public recueilli et silencieux, quelques auditeurs suivant le concert

sur des partitions. Personne n'allume une cigarette ou ne réclame une bière à Carnegie Hall. Certes, le jazz a désormais accès aux espaces symphoniques mais, en général, il se joue dans des lieux moins « nobles ».

A l'origine, il s'agit d'une forme de musique populaire née au sein de la communauté noire des États-Unis d'Amérique, jouée par des musiciens noirs pour un public noir. Aujourd'hui, les classes moyennes blanches

constituent l'essentiel de son public. Ce qui était naguère considéré comme une musique dansable, agréable et accessible est aujourd'hui perçu par le grand public soit comme impénétrable, soit comme porteuse d'un obscur message personnel. Né d'une conscience spécifiquement noire, cet art s'est vu tout au long de son histoire récupéré, édulcoré et exploité commercialement par

des musiciens blancs, puis présenté par eux comme leur propre création.

L'origine exacte du jazz est à tout le moins difficile à dater. Certains musicologues la font remonter au *ragtime* ou aux mélodies pour piano plus tardives de Harlem (*Harlem-stride*). D'autres voient dans la musique des fanfares de la Nouvelle-Orléans, avec pour chefs de file des artistes comme Buddy Bolden, le précurseur du jazz moderne. D'autres

David Aronson, écrivain et consultant américain, vit actuellement à Paris. Il a enseigné la littérature en Irlande et, ayant fait partie d'un orchestre de jazz comme batteur, est toujours resté depuis lors en contact avec les musiciens de jazz comme journaliste et comme impresario. Son article s'inspire essentiellement de sa propre expérience, de témoignages et d'entretiens.

encore affirment que le jazz est apparu à la suite du *dixieland*. Ces distinctions subtiles paraissent sans doute stériles, mais elles démontrent au moins un point essentiel : quelles qu'en soient les racines, c'est une musique riche en improvisations, issue des rythmes africains et des structures mélodiques européennes. Que les airs aient été composés à l'origine par des Noirs ou empruntés à la musique populaire ou folklorique blanche importe peu, car leur interprétation était absolument originale. Dans la communauté noire, isolée de la société blanche, l'éducation des musiciens n'avait aucun point commun avec la culture dominante.

La musique moderne, telle qu'elle existe aujourd'hui, n'est au fond que le prolongement de cette tendance à l'improvisation qui s'exprime à la fois dans le cadre et en dehors de la structure mélodique, harmonique ou tonale (d'où les expressions : jouer *out* et *outside*) et remonte sans doute à certains types de chants africains où les couplets sont improvisés au fur et à mesure. Les joueurs de *ragtime* et de mélodies pour piano de Harlem avaient l'habitude de se mesurer les uns aux autres en brochant sur leurs thèmes des variations sans fin. Pour cela, il fallait connaître la structure des accords et la composition dans différentes tonalités, afin de ne faire qu'un avec la musique. Comme à l'époque la majorité d'entre eux n'avaient aucune formation de type scolaire, la composition s'inscrivait dans le jeu même, sans le support d'une partition écrite. Bien entendu, mélodies et variations étaient enregistrées à l'avance dans leur mémoire, mais le jeu des autres interprètes exigeait au clavier une création constante, qui prenait souvent la forme d'une variation sur la mélodie précédente:

C'est à cette école que se formèrent et se perfectionnèrent ces pianistes. Bien souvent, assis à côté de celui qui jouait, un autre attendait la fin d'un chorus pour le remplacer au clavier. La musique pouvait ainsi se prolonger sans interruption sous des centaines de versions différentes. Le jeune pianiste était autorisé à rester au clavier jusqu'à ce qu'il se révèle incapable de créer de nouveaux thèmes,

ou de traiter convenablement la construction dans laquelle il s'était engagé. Ainsi se formaient en même temps le public et les musiciens.

Ce génie de la variation n'était pas confiné au solo. Le verbe *to jazz* signifiait à l'origine « brouiller » la mélodie, ce qui était de pratique courante parmi les musiques d'enterrement de la Nouvelle-Orléans. Durant le long trajet de retour du cimetière, les musiciens improvisaient sur le thème principal, aussi bien en solo qu'en tutti. C'est ainsi que les orchestres, en tant que formations, connurent la même évolution que les pianistes déjà évoqués et que leur public lui aussi y gagna en raffinement et en subtilité.

Lorsque les Noirs commencèrent à avoir accès à l'enseignement supérieur et à une formation musicale de type classique aux États-Unis, l'apprentissage du jazz par le travail avec d'autres musiciens n'y perdit pas pour autant de son importance. La lecture et la notation musicales devinrent plus répandues, sinon obligatoires, à mesure que la musique se faisait plus élaborée. La perfection du timbre et la théorie musicale pouvaient être enseignées dans les salles de classe, mais la perception de la musique devait être cherchée ailleurs. Le contact direct est indispensable à l'auditeur comme à l'interprète, pour comprendre comme pour créer. Comme c'est le contexte social qui le détermine, la longue exclusion des musiciens et du public noirs de la société blanche dominante a muré le jazz dans les enclaves noires. À l'intérieur de ces communautés closes, le contact avec la musique était intense et les critères de qualité de l'exécution sont devenus de plus en plus exigeants, tant chez les musiciens que chez le public.

Toutes les formes de musique, ou presque, se nourrissent les unes des autres, mais, aux États-Unis, du fait de cette division en deux sociétés, la musique populaire a évolué en deux courants différents. La musique issue de la communauté noire, marquée par l'improvisation, était une forme plus libre, soumise à moins de contraintes rythmiques, mélodiques et, par la suite, harmoniques. Les musiciens et

compositeurs blancs s'inspiraient sans doute de la musique noire, mais, coupés du contexte exigeant de l'improvisation, ils ne pratiquèrent jamais le chorus prolongé. Les musiciens populaires blancs ignoraient les formes qui faisaient appel au *rubato*, comme le *gospel*. Les musiciens noirs interprétaient souvent des compositions écrites par des Blancs, mais en les transformant complètement pour les faire correspondre à leur propre vision. Leur musique reflétait les influences de leur propre collectivité (*blues*, musique religieuse, cris des champs issus des appels et réponses africains) et donnait une image subtile de certaines compositions empruntées à des musiciens blancs. Cette distanciation s'est souvent traduite par des parodies de mélodies blanches en vogue, considérées comme insipides par les musiciens noirs et leur public. (Dans la sphère artistique, cette attitude n'est bien entendu pas le propre de la seule musique noire. Certains des plus grands satiristes de la littérature anglaise, Shaw, Joyce, Swift et Beckett, entre autres, doivent une part de leur génie satirique au recul que leur donne leur position d'écrivains irlandais face à la culture étrangère dominante britannique.) Mais, surtout, leur exclusion de la culture blanche et les injustices sociales dont les Noirs étaient victimes dans leur vie quotidienne les poussèrent à créer une musique libre, une forme d'art où l'exploration et l'affirmation d'une identité individuelle et collective devinrent primordiales.

Le fait que le jazz soit noir de par ses origines et porté à l'exploration dans sa pratique conditionne aujourd'hui encore l'accueil qui lui est fait et son orientation. Les deux réactions dominantes de la société blanche à son égard témoignent d'une étrange polarité. La plupart des critiques (tous blancs dans les débuts du jazz, et qui le sont encore en majorité aujourd'hui) et des censeurs officiels rejetèrent cette musique comme primitive ou contraire à la morale et aux bonnes mœurs. Fenton T. Bott, qui était à la tête de la National Association of Masters of Dancing, déclarait en 1921 que « le gémissement des saxophones et les rythmes saccadés et syn-

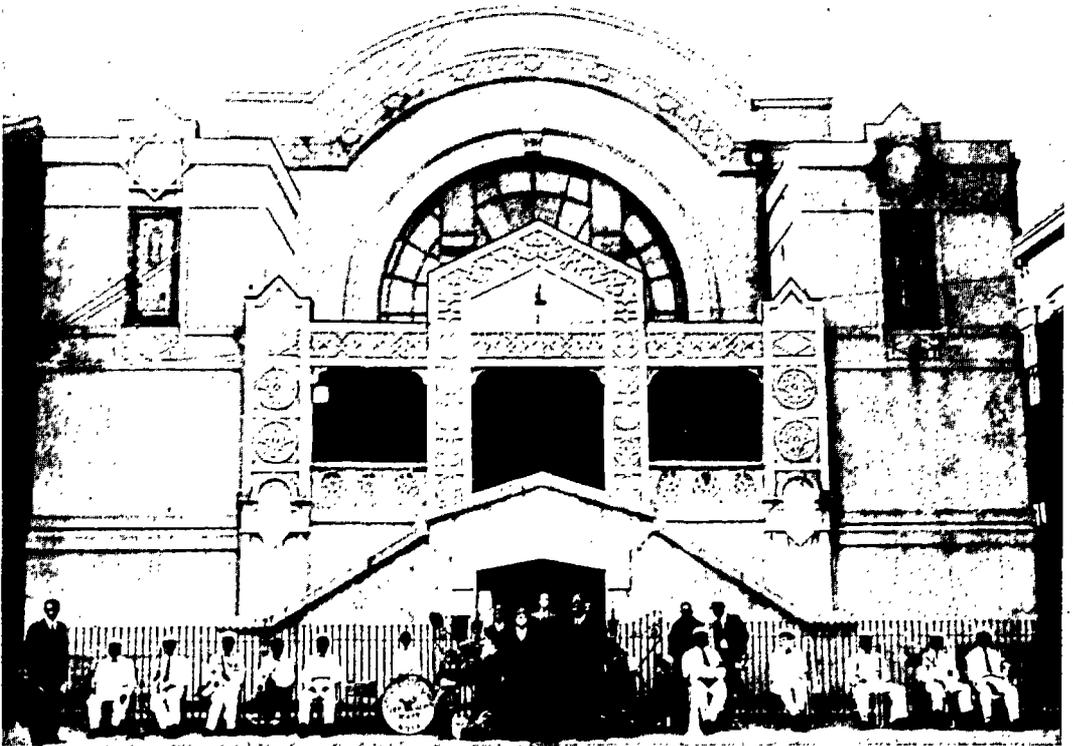
copés émis par les autres instruments sont d'une séduction purement sensuelle. Ils font appel aux instincts les plus bas et les plus violents. Tous les professeurs de danse le savent bien... Le jazz est le fondement et l'essence même de la danse lubrique¹ ». En revanche, la réaction immédiate des musiciens blancs fut d'assimiler ce qu'ils reconnaissaient comme une forme neuve d'une importance capitale. Mais leur formation ne leur permettait pas d'aller au-delà des thèmes originaux et des « voicisifs » qu'ils étaient capables d'imiter. Les premiers orchestres de *jass* (terme utilisé à l'époque au lieu de *jazz*, considéré comme grossier) composés de musiciens blancs ne réussirent à créer qu'une musique de variétés fort éloignée de la richesse d'invention dont témoignaient leurs homologues noirs. C'est néanmoins une formation blanche, l'Original Dixieland Jass Band, qui fut la première à enregistrer la musique nouvelle. Ce n'est que six ans plus tard, en 1923, que le King Oliver's Creole Jazz Band, orchestre noir cette fois, enregistra pour une grande maison de disques. Mais cette musique, tout comme les premiers disques de *blues*, fut rangée dans la catégorie « ethnique » (« race »), destinée au public noir, d'où la surprise des professionnels du disque lorsqu'ils virent affluer une clientèle blanche nombreuse.

Les musiciens blancs se mirent à fréquenter les boîtes de nuit et les dancings où se jouait cette musique, recueillant de nouvelles mélodies et des idées d'arrangement. Lorsque parurent les premiers disques de Louis Armstrong, des musiciens comme Bix Beiderbecke se mirent à les rejouer inlassablement jusqu'à en connaître les chorus par cœur. Toutefois, quelle que fût la qualité de l'exécution enregistrée (en dépit des insuffisances de la reproduction du son à l'époque), la durée d'un enregistrement sur disque ne pouvait dépasser un peu plus de trois minutes, ce qui limitait les chorus, longuement développés en public, à quelques mesures à peine. De plus, n'étaient enregistrés que les solos que les musiciens avaient choisi de jouer ce jour-là en studio. Les grands artistes modifiaient constamment

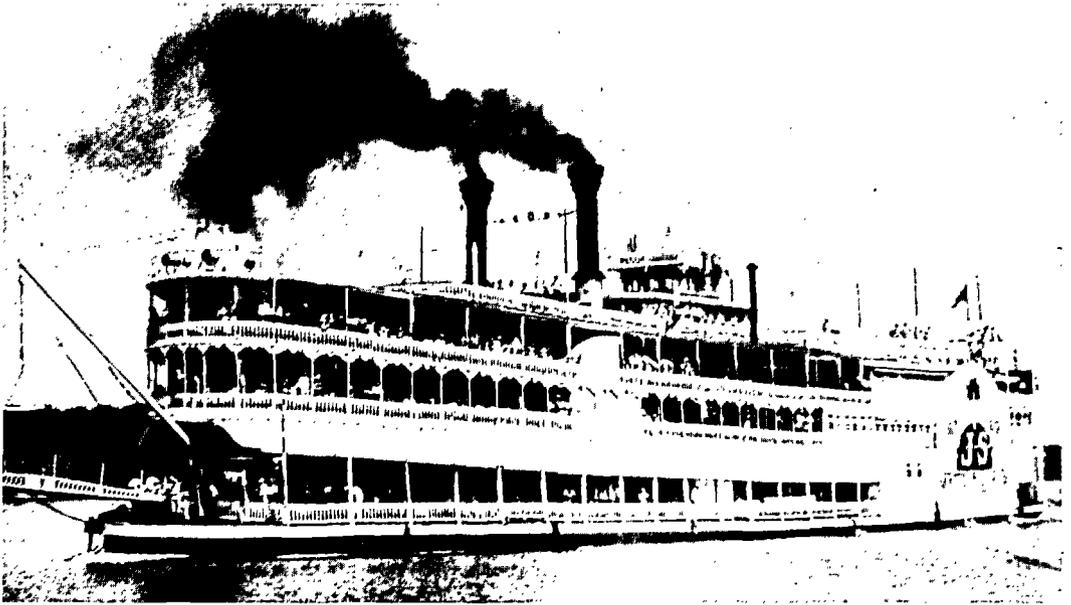
Quelques clubs des débuts du jazz à New Orleans



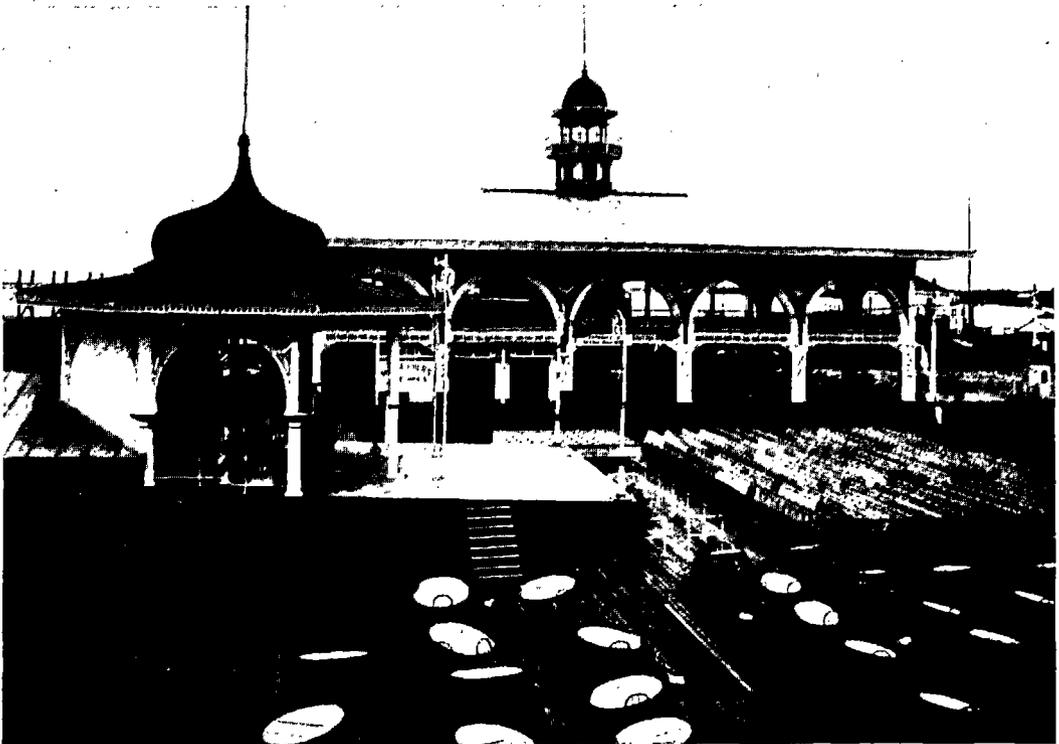
Pete LaLa's.



Elk's Club, derrière le Masonic Brass Band.



Le S/S J. S., sur le Mississippi. Frederick Way Jr.



Le kiosque à musique du quartier de West End.

(Extraits de : Al Rose et Edmond Souchon, *New Orleans jazz : A family album*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967-1978.)

leurs improvisations, souvent même d'un *set* à l'autre, lorsqu'ils se produisaient deux fois au cours de la même soirée. Des compositeurs comme Irving Berlin, George Gershwin ou Hoagie Carmichael y empruntaient certains éléments pour les inclure dans leurs propres œuvres, mais, lorsque celles-ci étaient exécutées, elles n'avaient rien de commun avec la musique jouée par les Noirs. L'échange constant entre le musicien-compositeur et la musique — son interprétation et le rapport du musicien à sa musique comme expression de sa culture, dans les *flatings* du *blues*, par exemple, qui expriment un commentaire et une réflexion plus que de simples variations chromatiques — pas plus que l'échange de leurs créations spontanées entre les musiciens ne pouvaient passer dans la musique créée par les Blancs.

Des orchestres blancs louaient les services de compositeurs et d'arrangeurs noirs, mais ces arrangements, écrits note par note pour chacune des parties de l'orchestre et pour les différents solistes, se limitaient à ce qui apparaissait sur la partition. Il est impossible d'indiquer les phrases, ou la façon d'attaquer une note, et il n'y a aucun moyen non plus d'insuffler par écrit la sensibilité nécessaire pour développer un solo. L'arrangeur-musicien noir était souvent invité à montrer comment ses partitions devaient être exécutées, pratique pour ainsi dire inconnue parmi les formations noires. Arrangements et compositions sont considérés comme des superstructures, dont l'artiste noir est libre de s'inspirer pour ses propres interprétations et développements, auxquelles il revient lorsqu'il joue avec l'orchestre et à partir desquelles celui-ci donne libre cours à ses interprétations et ses improvisations en tutti, chaque musicien puisant alors dans la partition et dans le jeu des autres. Les « classiques favoris » du jazz, comme *Honeysuckle rose*, sont les morceaux qui sont assez « ouverts » pour permettre une exploration. C'est pourquoi, dans ce sens, un concert de jazz ne saurait être reproduit, car il correspond à la somme d'expérience que les musiciens, individuellement et collectivement, mettent dans

leur musique à un moment donné. La première exécution d'un morceau accroît et modifie cette expérience, et change donc nécessairement la vision des musiciens et les différentes interprétations qu'ils en donneront ultérieurement.

« Même des types comme Bix et Hoagie Carmichael et d'autres venaient le soir écouter jouer King Oliver et Louis Armstrong. Quand il fut question que ceux-ci adhèrent au syndicat, le syndicat des musiciens de Chicago, les musiciens blancs de Chicago s'opposèrent violemment à l'admission de Noirs. Parmi eux, il devait y avoir des Carmichael et des Beiderbeck, peut-être pas eux en personne, mais sûrement des types du même genre, qui en étaient même s'ils ne l'avaient pas ouvertement. N'oublions pas que c'était l'Amérique des années vingt, pleine de sentiments hostiles envers les Noirs, latents ou déclarés, allant jusqu'au lynchage qui était monnaie courante. Surtout dans cette région, Chicago, East St. Louis, le Midwest... c'étaient des secteurs très chauds. Ce qui veut dire qu'en fin de compte, il y avait toujours cette duplicité². »

La longue séparation de fait et de droit entre musiciens blancs et noirs n'a pas seulement limité pour ces derniers les possibilités de se produire. Sans l'appui d'organisations collectives comme les syndicats, les musiciens noirs, dans l'impossibilité de négocier des rémunérations et des conditions de travail décentes, étaient à la merci des gangsters, qui engageaient des orchestres pour jouer dans les bars clandestins, et d'agences de spectacles peu scrupuleuses qui leur proposaient des tournées dans les salles qui étaient en dehors du circuit syndical pour un salaire de misère (prélevant souvent un gros pourcentage sur les sommes que les propriétaires des salles croyaient destinées aux musiciens, ou laissant les orchestres en plan lorsqu'un propriétaire refusait de les payer après un concert). A l'époque de la prohibition, c'étaient les associations de malfaiteurs qui se chargeaient de la production et de la distribution d'alcool. Les gangsters investissaient tout naturellement une partie de l'argent ainsi amassé dans des boîtes de nuit, lesquelles continuèrent,

même après l'abrogation du Volstead Act, à servir de couverture commode pour blanchir leurs gains illicites. Les gangsters savaient verser les pots-de-vin qu'il fallait pour obtenir les licences nécessaires et « convaincre » la police de fermer les yeux sur les infractions. De fait, cette pratique est alors si courante que le montant des pots-de-vin et les intervalles auxquels ils doivent être versés sont fixés à l'avance.

« Le meilleur club de jazz que j'aie connu est le Birdland des années cinquante. Il était tenu par des gangsters. Mais, pour le public... pour moi, c'était comme l'école. J'y allais tous les soirs, cela ne coûtait que 1 ou 1,25 dollar et l'on pouvait passer toute la nuit dans le "coin des pauvres". Le son était bon, et il y avait de la bonne musique tous les soirs. Il n'existe plus d'endroits comme celui-là. Ce n'est plus possible. A mon avis, la boîte n'était viable que parce qu'elle était dirigée par des gangsters, qui se livraient à toutes sortes de combines malpropres pour faire marcher leur affaire. Je crois que les gangsters ont joué un rôle très important. Quand on voit ce qui se passe, avec la police, les criminels et tout ça... il ne faut pas être un enfant de chœur pour diriger [un club]. C'est la même chose dans toutes les grandes villes : Paris, New York, Chicago, partout. C'est inévitable³. »

Si les musiciens noirs en étaient réduits à ce genre de situation et exclus des syndicats, ce n'est pas seulement à cause du racisme, c'est aussi parce que les musiciens blancs s'efforçaient de s'assurer davantage de travail en éliminant leurs rivaux. Les Noirs étaient le plus souvent empêchés d'accompagner les orchestres blancs qui enregistraient et ils passèrent des années sans pouvoir trouver de travail dans les orchestres radiophoniques. Dans les studios d'enregistrement, les cachets étaient de loin inférieurs aux tarifs considérés comme acceptables par les syndicats blancs et il en allait souvent de même dans les dancings qui appliquaient une politique « mixte ». Un orchestre blanc jouait un soir au tarif A et le soir suivant, dans la même salle, les musiciens noirs étaient payés au tarif C, bien inférieur.

Rares étaient les musiciens de jazz qui encaissaient des droits d'auteur pour leurs œuvres et les maisons de disques ne versaient presque jamais leurs droits de reproduction aux compositeurs noirs. (Bessie Smith, par exemple n'a jamais touché plus de 200 dollars pour un enregistrement, bien que beaucoup de ses disques se soient vendus à plus d'un million d'exemplaires.) Les Noirs prenaient parfois leur revanche en jouant pour le public blanc les compositions de musiciens blancs, mais transformées au point que les mélodies devenaient méconnaissables pour une oreille non avertie — y compris souvent celle du compositeur lui-même — évitant ainsi d'avoir à verser des droits d'auteur aux musiciens blancs.

Exclus des rouages du système, ou livrés à ses caprices, les musiciens de jazz formèrent une communauté solidement structurée. Ils allèrent parfois jusqu'à fonder leurs propres syndicats, qui n'exerçaient toutefois qu'un faible contrôle, sinon sur leurs propres adhérents. La plupart des orchestres blancs, payés à l'année, ont toujours constitué des formations plus ou moins fixes, mais ça n'a pas été le cas des orchestres noirs. A moins d'avoir un engagement ou d'effectuer une tournée de longue durée, ils étaient payés à chaque concert. Cette pratique a abouti à étroites alliances, les musiciens cherchant continuellement à se produire le plus souvent possible, ou créant des occasions de jouer dans de nouveaux endroits (tâche normalement laissée aux seuls soins de l'impresario dans les autres secteurs de la musique), et s'informant mutuellement des possibilités d'engagement s'offrant pour un orchestre ou un musicien. En travaillant ainsi tous ensemble, les musiciens de jazz se perfectionnent dans des styles différents au contact des formations dans lesquelles ils sont tour à tour appelés à jouer.

Changement et continuité

Non contents d'enrichir leur expérience par leurs contacts mutuels, les musiciens se sont faits les dépositaires de cette musique et ont cherché à la propager. Contrairement à l'opi-

nion très répandue selon laquelle les artistes sont tellement individualistes que la musique ne se transforme que sous l'influence de quelques artistes exceptionnels, l'évolution et l'innovation sont généralement le fait de groupes partageant la même vision. C'est ainsi que, dès la fin des années trente, les musiciens de New York se mirent à affluer très tard la nuit au Minton's Playhouse et au Monroe's Uptown House, deux clubs de jazz, où ils créèrent une musique qui allait plus tard prendre le nom de *be-bop*. Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Kenny Clarke et Max Roach étaient parmi ces jeunes pionniers qui devaient apporter de grands changements à la musique. Max Roach se souvient :

« Je me dessinais une moustache pour qu'on me laisse jouer au Minton's Playhouse au début des années quarante. Monk y travaillait lorsque j'ai commencé à fréquenter ce club... Tous ces merveilleux musiciens — et cette façon merveilleuse d'apprendre les uns des autres. Les jeunes venaient au Minton's Playhouse et pouvaient y passer toute la soirée. Nous pouvions jouer, jouer avec les musiciens. Ils nous donnaient des conseils — et puis, le simple fait d'être en leur compagnie, de les connaître sur l'estrade. Et même en dehors de l'estrade, aller manger un morceau ensemble et veiller parfois toute la nuit en allant dans d'autres boîtes ouvertes très tard pour écouter, observer et participer. Apprendre auprès de musiciens auxquels nous étions présentés par d'autres que nous connaissions. Nous les regardions jouer et pouvions leur poser des questions sur notre propre façon de jouer. Cette continuité est une école. C'est même une école très structurée. Vous savez, on se demande souvent : Que veut-on faire — institutionnaliser cet enseignement ? C'est une école sur le vieux modèle maître-apprenti. Quand je vois quelqu'un qui montre assez d'intérêt et de talent, je me sens tenu de lui transmettre tout ce que je sais et qu'il est capable d'absorber. Cela leur viendra tout naturellement, parce que c'est ainsi qu'on m'a enseigné ce que je sais. Cela se fait avec des gens exceptionnels, ceux qui ont vraiment du

talent et dont on voit bien qu'ils sont totalement dans ce qu'ils font. C'est ainsi que nous sommes formés, que Dizzy lui-même, j'en suis sûr, s'est formé et qu'il transmet ses connaissances aux autres. Ce savoir passe de main en main, arrive jusqu'à Miles [Davis], qui le transmet à son tour. Mais seulement à ceux qui se donnent à fond. On reconnaît ce genre de talent à l'intérêt et au désir que montre le musicien, et au fait qu'il sait travailler dur⁴.

Dans les années cinquante et soixante, les musiciens passèrent par le Jazz Workshop de Charles Mingus de la même façon que la génération précédente était passée par le Minton's Playhouse. Un groupe de musiciens de Chicago, l'Association for the Advancement of Creative Music, suscita de nouvelles orientations dans la conception du jazz, donnant naissance à des groupes comme l'Art Ensemble of Chicago ou Air et révélant des musiciens aussi différents qu'Anthony Braxton et Blood Ulmer.

Bien que le jazz soit par nature une musique en constante évolution, il serait simpliste de croire que les changements radicaux sont immédiatement acceptés par tous les musiciens. Même si les « révolutionnaires » sont prêts à partager leurs découvertes et leurs efforts avec les autres musiciens, il y a beaucoup d'interprètes qui refusent d'admettre la validité d'une démarche nouvelle. Kenny Clarke évoque la réaction suscitée par le *be-bop* à ses débuts :

« C'était quelque chose d'assez ésotérique au début. Seules quelques personnes comprenaient ce qui se passait. Tout le monde savait que c'était bien, mais sans pouvoir discerner de quoi il s'agissait. Or, quand on ne comprend pas quelque chose, on a tendance à ne pas l'aimer⁵. »

Vingt ans plus tard, Steve Lacy eut à subir les mêmes réticences lorsqu'il créa une musique radicalement différente :

« A l'époque où je jouais avec Cecil Taylor [en 1957], presque tous les musiciens étaient contre nous. Nous suscitons beaucoup d'hostilité... Il a fallu attendre vingt ans pour les voir tous venir à nous... Peut-être faut-il



Au Savoy, dans Harlem. Our World.

avoir détesté une chose pour pouvoir ensuite l'aimer. Face à quelque chose de fort, la première réaction est souvent de refuser, quitte à accepter plus tard. C'est un phénomène que j'ai souvent observé : le public se met soudain à apprécier ce qu'il avait d'abord rejeté⁶. »

Les critiques, coupés de l'histoire ou de la sensibilité qui fait partie de la force créatrice d'une musique, sont souvent réfractaires à ce qu'ils trouvent incompréhensible en raison de leurs propres insuffisances. Dans leur immense majorité, les critiques de jazz sont des Blancs. Cela n'a rien de très étonnant si l'on considère les structures de la société américaine. Le pourcentage relativement faible de la population noire qui acquiert un grade universitaire cherche généralement ainsi à apprendre un métier et à se faire une place au sein de la classe moyenne. Ceux qui font des études artistiques ont d'ordinaire pour but de pratiquer leur art. La plupart des Blancs qui écrivent sur la musique issue de la communauté noire sont à mille lieues de la réalité quotidienne qui influence les artistes.

Dans le *New Yorker*, dont les lecteurs appartiennent en majorité à la frange aisée de la classe moyenne blanche, Whitney Balliett écrivait peu après la mort de John Coltrane :

« Des poètes nés comme Coltrane se méprennent parfois sur l'étendue de leurs dons et, s'efforçant de les cultiver et de les ennoblir, versent dans la sensiblerie ou dans la folie. Coltrane a fait l'un et l'autre et, par une ironie du sort, ce sont ces faux pas, considérés à tort comme des reflets musicaux de notre époque fruste, qui lui ont valu le plus de succès. Le public prétendait entendre la nuit obscure du peuple noir dans la musique la plus sauvage de Coltrane, mais ce qu'il entendait réellement, c'était une voix au lyrisme héroïque singulier livrée à la merci de son propre pouvoir⁷. »

Dans le même ouvrage, W. Balliett laisse entendre que Coltrane était capable de démontrer que le « laid » pouvait être beau. Sans doute ignore-t-il que le laid peut aussi être brutal et douloureux. L'expression de la douleur par des sons aigus et rauques n'a rien de

nouveau dans la musique noire, c'est même la norme dans le *rhythm and blues*. Balliett ignorait-il l'histoire du *blues* et son rôle dans le jazz ? Ou cherchait-il à flatter ses lecteurs ? Affirmer que la musique de Coltrane était « à la merci de son propre pouvoir » trahit à la fois le paternalisme dont certains anthropologues font preuve à l'égard du « bon sauvage » et le besoin, de la part du critique, de montrer qu'il s'y connaît mieux en musique que quiconque, y compris l'artiste lui-même.

Un auteur sérieux qui se penche sur l'école new-yorkaise néoclassique de compositeurs (Steve Reich notamment) est censé connaître Paganini et Bach. Mais rares sont les critiques de jazz qui se montrent capables de porter une appréciation en faisant la synthèse des éléments qui ont précédé la musique noire moderne. La musique de Charlie Parker reposait en majeure partie sur le *blues*. Parmi les premiers critiques capables de discerner que Parker brisait les structures des accords pour y introduire des mélodies nouvelles, bien rares sont ceux qui s'aperçurent que le saxophoniste ne faisait ainsi que résumer toute une évolution antérieure de la musique.

De grands musiciens comme Parker, Monk, Mingus, et, plus tard, Davis, se sont radicalement écartés des variations jusque-là stéréotypées du *blues*. Les commentateurs, qui n'avaient qu'une vague connaissance du *blues*, alors que c'est probablement la musique essentielle de la communauté noire, furent incapables de distinguer ce que les musiciens avaient conservé dans leurs nouveaux thèmes. A la fin des années trente, lorsque apparut le *be-bop*, il y avait, aux États-Unis, une importante population noire urbaine constituant une communauté et possédant une culture encore étrangères à la plupart des critiques blancs. Ceux-ci furent stupéfaits d'en découvrir les expressions musicales. Le *blues* était encore associé à l'image de l'ouvrier aveugle des plantations, assis sur une véranda à gratter une guitare à moitié cassée en chantant le souvenir d'une femme perdue et d'une bouteille de vin. Archie Shepp dit à ce propos :

« Il est à remarquer que, tout en refusant

les stéréotypes [les musiciens de *be-bop*] eurent la sagesse d'en retenir ce que le *blues* avait de meilleur, car les très grands musiciens comme Parker étaient des joueurs de *blues* extraordinaires et comprenaient intimement cette musique. Mais disons que la différence entre le *blues* de Parker et celui de Lightnin' Hopkins est que l'un évoquait les plantations et une vie plus bucolique, tandis que l'autre dépeignait le Noir affranchi des villes, capable, d'un point de vue intellectuel, de parler objectivement de sa propre condition. C'est le cas des vieux *blues*, si l'on écoute les paroles, mais cela n'a rien d'une construction savante, c'est plutôt une question de milieu et d'expérience vécue en ce sens qu'il faut être noir [avec tout ce que cela comporte d'expérience] pour comprendre cette musique dans toutes ses ramifications. A mesure que les Noirs évoluent dans leur vie personnelle et sociale, leur culture se développe et leur art s'exprime avec davantage de virtuosité... On peut dire que Bird [Parker] était un joueur de *blues* des villes. De fait, sa musique... donnait corps à une certaine tendance qui était déjà implicitement présente dans le *swing*. Il formula des idées de *blues* qui devinrent techniquement difficiles à imiter pour les musiciens blancs. Et, sur un plan plus "sociopsychologique", je crois que cela traduisait un certain désir de la part de l'esclave noir de créer un langage qui lui soit vraiment propre⁸. »

Incapables de discerner l'évolution et le message artistique et social contenus dans l'interprétation, les critiques ont tendance à rejeter cette musique ou à la taxer de « sauvage » ou d' « incohérente » parce qu'eux-mêmes sont incapables de la saisir. Lorsqu'ils cherchent un avis faisant autorité, ils se tournent souvent vers un musicien de jazz plus âgé, consacré par le public, dont l'opinion est généralement déjà faite sur la question.

Louis Armstrong avait été l'un des musiciens les plus révolutionnaires de son temps. Dans les années vingt, il composait un jazz solidement ancré dans le *blues*, mais en inventant des *riffs* qui avaient vingt ans d'avance sur ce que jouaient les autres musiciens. Mais, vers la fin de la décennie, il se plaça sous la

direction professionnelle de Joe Glaser, qui le persuada de se tourner vers un auditoire commercialement plus avantageux, le grand public blanc moyen. C'est ainsi qu'il revint à une forme de musique plus orientée vers le *dixieland*. Armstrong devint un homme riche, jouant une musique déjà acceptée au lieu de suivre la voie dans laquelle l'avait poussé son instinct créateur. De temps à autre, avec un petit groupe de musiciens, il revenait à son interprétation originale du *blues*, mais rarement sur disque. Il n'est pas étonnant dès lors qu'en 1948 la revue de jazz *Down beat* ait fait appel à lui pour dénoncer ceux qui s'adonnaient à la nouvelle musique. Les réflexions d'Armstrong traduisent plus sa crainte de perdre l'argent, et peut-être sa propre angoisse devant le caractère commercial de sa musique, qu'une réflexion pénétrante sur le *be-bop* :

« Ils cherchent à mettre tous les autres en pièces par méchanceté, ils veulent nous griller, et tous les moyens leur sont bons, pourvu qu'ils jouent différemment de ce qui se faisait jusque-là. C'est ce qui donne tous ces accords bizarres qui ne veulent rien dire. D'abord les gens sont intrigués parce que c'est nouveau, mais ils se lassent vite parce que ça ne vaut rien, il n'y a ni mélodie à retenir, ni rythme sur lequel danser. Alors on redevient tous pauvres, il n'y a plus de travail pour personne, et voilà le résultat de cette méchanceté moderne⁹. »

Public évanescent et musiciens invisibles

Armstrong avait raison sur un point capital. Le jazz avait effectivement perdu son assise populaire, pour de multiples raisons, dont la plus simple est que les gens voulaient une musique sur laquelle ils puissent danser. Sarah Vaughan se souvient : « On essayait d'éduquer le public. On jouait des danses, mais seuls quelques couples comprenaient et dansaient dans un coin, pendant que les autres restaient là à nous regarder¹⁰. »

Le public n'arrivait pas à comprendre que

le rythme s'était déplacé de la grosse caisse aux cymbales et que le batteur avait maintenant la possibilité d'exploiter toutes les ressources de son instrument au lieu de se borner à marquer le rythme. Celui-ci était bien présent pour ceux qui pouvaient l'entendre, mais les auditeurs moins avertis ne le saisissaient pas. Pourquoi ?

La plupart des gens ne sont naturellement doués ni pour la danse ni pour la musique. Le public apprend à comprendre la musique en l'écoutant, lorsqu'elle est diffusée à la radio, à la télévision ou dans les *juke-boxes*. Aux États-Unis, la télévision et la radio sont des entreprises commerciales. Durant les années soixante, la majeure partie du public blanc américain n'avait aucune envie de voir des artistes noirs à la télévision, à moins que ceux-ci ne fussent perçus comme « sûrs » ou « inoffensifs ». Les producteurs de télévision vendent une audience aux entreprises qui financent les émissions ; or les entreprises commerciales refusaient d'assurer la production et la diffusion d'une émission si les chaînes locales n'en voulaient pas parce que des artistes noirs y tenaient des rôles « inacceptables ». Ainsi, on pouvait admettre Amos and Andy, mais pas Miles Davis.

Les musiciens refusèrent d'être traités avec condescendance et le dirent bien haut dans leur musique, perdant du même coup toute chance de conserver une image commercialement viable. Max Roach commente leur attitude en ces termes :

« Non seulement les harmonies et les mélodies étaient révolutionnaires, mais il y avait les titres de certaines chansons — des titres comme *Things to come*, *Woody'n you*, *A night in Tunisia*, qui évoque l'Afrique, *Con alma* (Avec âme). Ou ce titre de Charlie Parker, *Now is the time* (Le moment est venu). Les titres à eux seuls en disent déjà long¹¹. »

La réaction hostile des Blancs à ce qu'ils considéraient comme de la musique militante et l'association que faisait le public entre musiciens de jazz et drogue (sujet souvent plus intéressant aux yeux des journalistes que la musique elle-même) n'étaient guère pro-

pices au succès de cette nouvelle forme de musique. Celle-ci fut en majeure partie enregistrée par des maisons modestes, impuissantes à soutenir la concurrence des grandes firmes et à promouvoir sa diffusion, notamment en payant directement les animateurs chargés de présenter des disques à la radio. Aujourd'hui encore, la plupart des musiciens d'avant-garde sont obligés de faire appel aux compagnies indépendantes, dont beaucoup sont établies en Europe, ou de créer eux-mêmes des coopératives pour enregistrer aux États-Unis.

Les grandes maisons de disques s'intéressent rarement aux jeunes musiciens de jazz novateurs, préférant passer des contrats avec des artistes célèbres ayant déjà leur public. Elles privilégient généralement les valeurs sûres, les musiques faciles à étiqueter. La tendance est de lancer sur le marché la marchandise qui varie le moins. Il suffit de parcourir les rayons des disquaires pour constater que les disques sont toujours classés selon les mêmes catégories. Une musique difficile à cataloguer embarrasse le service des ventes. Les musiciens de jazz qui ont connu un certain succès commercial tout en poursuivant leur évolution personnelle ont d'ordinaire dû pour cela résister aux pressions de leur maison de disques. Celui qui ne peut pas être aisément institutionnalisé doit se frayer seul sa voie.

Les directeurs de maisons de disques font valoir que, puisque le jazz n'intéresse qu'un public restreint, il serait absurde d'investir de grosses sommes pour le promouvoir. Le résultat est facile à deviner. Une maison de disques n'hésitera pas à dépenser des centaines de milliers de dollars pour produire des vidéocassettes, imprimer des affiches, publier des annonces dans les journaux et diffuser des messages à la radio et à la télévision, ni à déployer tous les efforts nécessaires pour convaincre les journalistes de la presse et des autres médias de faire la critique du dernier enregistrement d'un groupe de rock. Elle en distribuera plus de 10 000 exemplaires gratuits pour son lancement et aidera à financer une tournée mondiale du groupe en question.



Studio We, siège de la New York Musicians Association, créé au début des années soixante-dix dans un loft, comme lieu de concerts et d'enregistrements. Thierry Trombert.

En revanche, son attaché de presse ne prendra même pas la peine de téléphoner à un journal pour informer son critique musical qu'un artiste de jazz se produit dans un club local. Les clubs de jazz, pour leur part, vu le nombre de places limité dont ils disposent et la faiblesse de leurs bénéfices, ont rarement les moyens de se payer une importante publicité dans les journaux. Les personnes informées ne le sont généralement que parce qu'elles font tout pour l'être.

A New York, il n'y a qu'une station de radio qui consacre plus de 10 % de ses programmes à la musique de jazz ; elle émet à partir d'un campus universitaire et est animée par des étudiants bénévoles. New York étant le centre du monde du jazz aux États-Unis, on imagine la situation dans le reste du pays. L'audition de formes de musique novatrices et ce qui peut par la suite leur en être enseigné, les jeunes musiciens les doivent pour une

bonne part aux efforts déployés par les musiciens au sein de leur communauté. Archie Shepp, par exemple, fit la connaissance de Lee Morgan et de Kenny Rogers, puis de deux musiciens locaux, dans un club de Philadelphie, le Jazz Workshop, l'une des rares oasis où l'on fût à l'abri de toutes les fadaïses commerciales diffusées à la radio.

« Un jour, dans ce club, j'ai engagé la conversation avec Lee, puis nous sommes allés ensemble chez moi avec Kenny. Ils m'ont demandé quels étaient mes musiciens préférés... J'ai répondu Brubek et Gets. Ils n'en revenaient pas... Mais ils ont fait comme si de rien n'était... Vous pouvez imaginer leur réaction. Ils m'ont dit : "Ah oui ?" Puis ils m'ont demandé de prendre ma trompette et de leur jouer quelque chose... Je jouais un peu à la Stan Getz... Lee faisait de gros efforts pour ne pas éclater de rire. Mais, ensuite, il a pris sa trompette et il m'a joué du

blues... Et j'ai vite laissé tomber mon style Stan Getz. Je me suis simplement mis à jouer comme je joue... Je ne connaissais aucun changement d'accords, mais je sentais le *blues*... J'ai toujours senti le *blues*. Après, les gars ont arrêté de jouer et m'ont dit : "Oui, comme ça c'est bien". Et ils ont commencé à s'intéresser à moi. C'est ainsi que j'ai été initié à la musique de jazz¹². »

Les gens qui décident de promouvoir telle ou telle musique, et donc de la faire entendre, ne connaissent pas grand-chose au jazz et ne se rendent pas compte que cette musique est pour l'essentiel marquée par les antécédents de ses compositeurs, dont beaucoup sont issus d'orchestres de *rhythm and blues*. Le jazz est cependant considéré comme « obscur » et hors de portée du public noir. Vers la fin des années soixante, Charles Mingus donnait une série de concerts en plein air organisés à New York par Jazzmobile. Lorsqu'il se produisit à Harlem, au lieu de simplifier sa musique, Mingus joua de façon aussi complexe et originale qu'il l'aurait fait devant le public blanc « sophistiqué » du bas de Manhattan. La roulotte aménagée pour sa tournée de concerts fut littéralement assaillie par des foules de jeunes Noirs. Dans une interview, Mingus devait déclarer : « Tous ces gosses qui suivaient la roulotte, avides d'en entendre davantage... Bien sûr qu'ils veulent écouter cette musique. C'est leur musique, après tout. C'est leur vie¹³. » On peut se demander quelle sorte d'avenir attend le jazz, si les possibilités de l'écouter dans la communauté dont il est issu sont limitées au point que Shepp écoutait du Stan Getz, et que même les musiciens de Mingus s'étonnaient de constater que les jeunes Noirs étaient réceptifs à sa musique.

L'un des points les plus douloureux pour les artistes noirs est la façon dont les racines du jazz ont été estompées. La contribution des musiciens noirs a été minimisée, alors même qu'on défiait des musiciens blancs d'une valeur discutable. Le fait que Bix Beiderbecke, cornettiste blanc auteur de compositions originales mais n'ayant jamais joué de longues improvisations, soit plus connu

que Roy Eldridge ou Cootie Williams ne s'explique que par le besoin qu'éprouve une culture dominante d'attribuer tous les mérites aux siens. Roy Haynes se souvient :

« Une fois qu'à Chicago je jouais avec un groupe très bien payé, le batteur, que je connaissais à peine, vint me voir après la représentation et me dit : "Roy, tu es le meilleur. Il y a des années que je t'écoute, et tu m'as vraiment beaucoup appris. Sans toi et Max, je me demande vraiment ce que je jouerais maintenant"... Mais, quelques jours plus tard, je tombe sur une revue dans laquelle ce même batteur affirme que les musiciens qui l'ont le plus influencé sont Buddy Rich et Sonny Igoe¹⁴. »

Dans *The Benny Goodman story*, les cinéastes hollywoodiens montrent le jeune clarinettiste blanc apprenant comment changer de style pour passer au jazz au cours d'une conversation de dix secondes avec le trompettiste noir Buck Clayton. Certes, il s'agit d'une absurdité dictée par un mercantilisme de bas étage, mais on ne saurait en négliger le message. Ce qui est sous-entendu dans ce portrait, c'est que les Noirs des États-Unis sont incapables de véritable création, qu'ils sont tout juste bons à fournir une idée primitive que les Blancs affinent ensuite et transforment en art.

La technique unique mise au point par Dizzy Gillespie dans le maniement des pistons de la trompette, qui lui a permis de jouer à des tempi accélérés, est considérée comme un doigté non pas « nouveau » mais « faux ». Ce genre de dénigrement décourage les musiciens potentiels et peut démoraliser un artiste dans son travail. Archie Shepp, parmi bien d'autres, en témoigne :

« Un jour, mes élèves m'ont posé des questions sur [un disque que j'avais enregistré] et j'ai été obligé de le réécouter, parce qu'à l'époque j'écoutais rarement la musique que j'avais faite. J'avais peur. Comme on me disait toujours que je ne savais pas jouer, j'avais peur d'écouter ce que je faisais, parce que je craignais que ce ne fût vrai... On fait toujours sentir aux Noirs, qu'ils soient musiciens ou non, que ce qu'ils font n'est pas



George Adams jouant dans un club parisien. En arrière-plan, un portrait de Duke Ellington, agrandissement d'un timbre tchadien. Matthieu Prier.

suffisant, que cela ne vaut pas grand-chose. Ou même, que c'est franchement détestable. Et le temps de se rendre compte de sa valeur personnelle, le don a disparu, c'est fini. Et c'est parfait, parce que c'est le système. C'est justement ce qu'on veut vous faire croire, que vous n'êtes rien du tout. Les critiques et les autres n'arrêtent pas de le répéter. Et c'est le chômage. Ils font tout pour vous faire comprendre, ou pour vous faire *croire* que votre apport est dérisoire. Jusqu'au jour où vous vous rendez compte enfin de ce qu'il valait. Mais alors, il est trop tard, parce que d'autres ont déjà pris votre place¹⁵. »

Mary Lou Williams, pianiste et compositeur, éprouve le même sentiment :

« Ce n'est pas qu'on veuille être applaudi ou acclamé pour les choses qu'on a créées. Mais, au bout d'un moment, on est vraiment écoeuré et découragé de se faire prendre tout

ce qu'on a créé et de voir que le mérite en est attribué à quelqu'un d'autre¹⁶. »

Découragés par le peu de respect qu'on leur témoigne dans leur propre pays, beaucoup de musiciens américains émigrent vers l'Europe pour un séjour prolongé ou définitif. On invoque trop souvent le racisme comme facteur déterminant de cet exode massif. Certes, les Noirs américains rencontrent souvent moins de discrimination en Europe qu'aux États-Unis, mais le racisme, hélas, est une maladie internationale qui ne touche pas seulement l'Amérique. Le fait que des musiciens blancs comme Tony Scott et Steve Lacy aient choisi de s'installer respectivement à Rome et à Paris détruit l'argument selon lequel les artistes de jazz se réfugient en Europe pour échapper à la discrimination. Certains musiciens fuient sans doute le racisme, mais d'autres obéissent à des raisons

aussi diverses qu'un échec conjugal ou le simple désir de changer d'air. Les moins célèbres recherchent souvent ainsi un circuit où la concurrence soit moins rude et où ils puissent plus facilement trouver du travail. Mais certains des plus grands artistes s'installent eux aussi en Europe. En dernier ressort, c'est le public qui constitue le facteur décisif. Sans public, un artiste est incapable de vivre de son talent.

Archie Shepp, Art Blakey, les membres de l'Art Ensemble of Chicago et d'autres qui ont choisi de rester aux États-Unis tirent souvent plus de la moitié de leurs revenus des concerts qu'ils donnent à l'étranger. Comme aux États-Unis, le jazz se joue en Europe dans les clubs ou les salles de concert des grandes villes, mais il est également très répandu dans les provinces. Les organisateurs de concerts peuvent mettre sur pied des tournées en monopolisant les centres culturels. Considéré comme une forme d'art « légitime », le jazz bénéficie de subventions plus importantes qu'aux États-Unis.

Pendant, l'octroi d'une subvention pour un concert ne remplit pas une maison de la culture du sud de la France. Les gens viendront peut-être une première fois par curiosité, mais ils ne reviendront que si la musique leur plaît. Il est possible que le public européen soit mieux préparé sur le plan musical à apprécier les constructions techniques extrêmement complexes de la musique moderne d'improvisation. Mais il est plus probable que le jazz n'est pas aussi chargé de valeur culturelle négative en Europe qu'aux États-Unis et qu'ainsi un public moins mal informé peut être disposé à prêter à la musique une oreille plus réceptive.

L'avenir du jazz en tant que forme musicale vivante repose pour une bonne part sur sa capacité de trouver un public et d'offrir aux musiciens la possibilité d'enrichir mutuellement leur inspiration. Quand le jazz a commencé à perdre son audience aux États-Unis, les musiciens se sont trouvés de nouveaux locaux pour se produire. Des orchestres sont apparus sous les combles des maisons et dans les cafés. De petits clubs se sont ouverts dans

les quartiers semi-industriels à loyer modéré. Mais leur existence fut de courte durée, en raison de difficultés financières insurmontables. Faute de bénéficier des mêmes aides de la part des collectivités locales et régionales que les centres culturels européens, ou des mêmes concours municipaux et fédéraux que les « arts classiques » aux États-Unis, le jazz est plongé dans une situation financière désastreuse. Il y a toujours des concerts et des clubs, mais pas en quantité suffisante pour faire vivre plus d'une poignée de musiciens. Les principales occasions de rencontre et d'échange entre musiciens sont les *jam-sessions* improvisées et les répétitions. La relation maître-apprenti s'est conservée jusqu'à nos jours, mais, les clubs ayant réduit leur activité, les « classes » se sont réfugiées chez les grands musiciens et ne peuvent accueillir qu'un nombre restreint d'« élèves » à la fois.

Certains des plus grands noms de la musique nouvelle enseignent dans des universités et des conservatoires. Ces institutions fournissent une tribune qui permet à un artiste de s'adresser à un grand nombre d'élèves à la fois, mais ce système a ses limites. Le contact avec un grand artiste sera sans doute d'un prix inestimable pour quelques élèves doués méritant qu'on s'occupe d'eux individuellement et capables d'assimiler le savoir qui leur est dispensé. Mais ni un artiste exceptionnel, ni une équipe d'enseignants compétents ne peuvent offrir toutes les possibilités créatrices et les occasions d'échange disponibles lorsque l'activité musicale est très intense. Un enseignement et une orientation de type classique sont pratiquement indispensables pour aborder et pratiquer une musique qui englobe des éléments aussi complexes de la composition moderne que la théorie atonale. Mais l'enseignement ne fournit que les instruments de la formation des initiés.

Ce n'est que par la pratique professionnelle que le musicien qui veut improviser peut atteindre les objectifs qu'il s'est fixés. Bien sûr, on voit apparaître de nouveaux musiciens pleins de talent à la recherche d'approches et de techniques originales, mais les concerts

sont trop dispersés géographiquement pour permettre à un jeune musicien d'élire une ville (à l'exception peut-être de New York) pour lui servir d'école vivante. Et, même à New York, il n'y a pas assez de travail pour faire vivre un nombre appréciable de jeunes musiciens.

Pour subsister, la plupart des musiciens de jazz, débutants ou expérimentés, finissent par chercher un autre emploi. Ceux qui persistent dans la carrière musicale sont le plus souvent contraints de s'adonner à des formes plus commerciales, « standard », que ce soit le *rock and roll*, la musique *funk* ou le *disco*, soit sur scène, soit en studio. Certains artistes composent et arrangent des musiques de films (généralement étrangères au jazz) ou des refrains publicitaires. Il est intéressant de noter que, parmi les jeunes musiciens de jazz les plus sollicités qui réussissent assez bien financièrement, beaucoup reviennent actuellement à un style assez proche d'une musique dont l'orientation apparaît rétrospectivement plus classique, qui rappelle le *be-bop* du début des années soixante (c'est-à-dire plus proche des conceptions d'un Miles Davis ou d'un Sonny Rollins que le *free jazz* de l'Art Ensemble of Chicago ou d'Albert Ayler), ou à un style se rapprochant de la musique *funk*. Peut-être ces tendances annoncent-elles un effort pour rendre la musique plus accessible au public. Mais il faut se demander si ces musiciens attirent ainsi un nouveau public ou s'ils ne font que se rallier davantage d'auditeurs déjà convertis, avides de voir les nouvelles vedettes se produire sur scène. Nul ne peut prétendre en tout cas que la santé économique précaire du jazz encourage les artistes à provoquer le public moyen (ce qui explique sans doute la fusion du jazz et du rock survenue dans les années soixante-dix). Aux États-Unis, les musiciens de jazz ne sont guère incités sur le plan commercial à dé-

ployer leur imagination pour aller au-devant du public profane.

Il est certain que le système éducatif ne contribue pas à préparer le public. Les enseignants ont rarement la formation nécessaire pour initier leurs élèves au jazz pour contre-carrer les effets de l'attitude générale de la société à son égard. En 1976, moins de vingt universités américaines exigeaient de leurs étudiants se destinant à l'enseignement de la musique qu'ils suivent un cours de jazz, et moins de dix d'entre elles exigeaient d'eux des compétences en la matière¹⁷. Quant aux enfants, ils ont si peu de contacts avec cette musique qu'ils dédaigneront sans doute même les musiciens les plus « accessibles ».

Les quelques orchestres et solistes consacrés réussiront probablement à survivre aux périls économiques que leur font courir une industrie du disque le plus souvent insouciant ou hostile et un public qui a une assise plus solide à l'étranger qu'aux États-Unis. Leurs successeurs verront sûrement surgir quelques nouveaux phares pour les guider. Mais, aux États-Unis, le jazz doit être considéré comme une espèce menacée. Il n'y a pas assez de travail pour faire vivre suffisamment de musiciens et leur permettre ainsi d'apporter l'énergie créatrice qui est nécessaire pour soutenir l'invention. Sans un changement radical d'attitude de la part du public, le jazz est condamné à stagner et à dépérir.

Finalement, le comble de l'ironie est sans doute le fait que le centre de création de cette musique d'improvisation est en train de se déplacer vers l'Europe, où le jazz bénéficie de subventions et d'un appui plus actif. Dans une vingtaine d'années, quand les musiciens de jazz parleront d'aller jouer de l'autre côté de l'Atlantique, c'est peut-être à l'Amérique qu'ils feront allusion.

Traduit de l'anglais

Notes

1. « Does jazz put the sin in syncopation ? », *The New York Times*, 3 juin 1921, p. 6.
2. Archie Shepp (entretien avec l'auteur, 1981).
3. Steve Lacy (entretien avec l'auteur, 1982).
4. Max Roach, cité dans Dizzy Gillespie, avec la collaboration de Al Frazer *To Be, or not... to Bop*, p. 149 (épreuve non corrigée), New York, Doubleday & Company, 1978.
5. Kenny Clarke, cité dans Gillespie et Frazer, *op. cit.*, p. 72.
6. Steve Lacy, *op. cit.*
7. Whitney Balliett, dans J.C. Thomas, *Chasin' the trane*, p. 188, New York, Doubleday & Company, 1975.
8. Archie Shepp, *op. cit.*
9. Louis Armstrong, dans un article « Bop will kill business unless it kills itself first » de la revue *Down beat*, 7 avril 1948, p. 2.
10. Sarah Vaughan, dans Gillespie et Frazer, *op. cit.*, p. 139.
11. Max Roach, *op. cit.*, p. 154.
12. Archie Shepp, dans Leroi Jones, *Black music*, p. 147-148, New York, William Morrow and Company, 1967.
13. Charles Mingus, cité dans les notes de couverture de Nat Hentoff de l'ouvrage intitulé *Charles Mingus/Passions of a man*, New York, Atlantic Recording Corporation, 1979.
14. Roy Haynes, dans Leroi Jones, *op. cit.*, p. 48.
15. Archie Shepp, *op. cit.*
16. Mary Lou Williams, dans Gillespie et Frazer, *op. cit.*, p. 108.
17. Charles Suber, « Jazz education », dans l'ouvrage de Leonard Feather et Ira Gitler, *The encyclopedia of jazz in the seventies*, p. 373, New York, Horizon Press, 1976.

La nueva canción en Amérique latine

Eduardo Carrasco Pirard

Un continent se transforme et élabore ses modes d'expression

Depuis plusieurs années, il existe en Amérique latine un intéressant mouvement de musique populaire qui, s'il n'a pas encore attiré l'attention des musicologues, a suscité un grand intérêt parmi toutes les catégories de la population et dans la plupart des pays du continent. Le mouvement étant toujours en gestation, ses caractéristiques ne sont pas encore tout à fait fixées et la richesse de ses manifestations, ainsi que les différentes tendances de son évolution, rendent difficile toute analyse exhaustive. Toutefois, en raison de l'influence qu'il exerce dans le vaste domaine de la musique latino-américaine et des conséquences qu'il entraîne sur les plans culturel et social, il est indispensable de l'étudier de plus près pour en déceler les particularités sociologiques et musicales.

Pour diverses raisons, le genre musical qu'est la chanson a connu en Amérique latine un développement sans précédent. Cette chanson a probablement traversé l'Atlantique dans quelque galion espagnol qui comptait à n'en

pas douter dans son équipage bon nombre d'Andalous venus avec leurs guitares. Mais, dès que ces derniers prirent contact avec la terre américaine, leurs mélodies acquirent un air particulier que personne n'aurait pu imaginer au pays de Christophe Colomb. La population indigène, pourtant rebelle aux Espagnols dès les premières expéditions, assimila rapidement cette musique et transforma les instruments et les rythmes à sa guise, les adaptant pour ses fêtes et ses cérémonies et contribuant par là à créer la magnifique diversité de tonalités musicales qu'on trouve du Rio Grande au cap Horn.

Pourtant, ce n'est qu'avec l'arrivée des esclaves africains que la chanson latino-américaine devait acquérir sa forme et sa coloration définitives. En effet, lorsque les Noirs arrivèrent en Amérique latine,

leurs rythmes participèrent également au véritable brassage des musiques et des chansons qu'engendre nécessairement le choc de cultures et de peuples si différents, et c'est ainsi qu'une voix s'est forgée peu à peu dont la synthèse finale devait devenir l'expression de tout un peuple. Ces trois composantes constituent et constitueront toujours les sources inépuisables de la musique en Amérique latine ; la présence plus ou moins marquée de

Eduardo Carrasco Pirard est un compositeur chilien. Il a aussi enseigné la philosophie. Actuellement, il est le directeur artistique du groupe de *nueva canción* Quilapayun. Son adresse : c/o Salou, 16-18, rue Edmond-Bonté, 91130 Ris-Orangis (France).

chacune d'elles, à laquelle il faut ajouter les influences européennes et, plus tard, nord-américaines, qui jamais ne sont absentes, donne à la chanson latino-américaine les formes typiquement métissées qu'elle revêt.

Le développement et la richesse de la chanson à travers le continent peuvent s'expliquer aussi par la place qu'occupait l'art populaire en général dans cette région du monde. En effet, ce n'est que durant le xx^e siècle que les formes d'expression artistique les plus élaborées devaient acquérir en Amérique latine une valeur certaine et qu'elles échappaient aux canons esthétiques en vigueur dans les métropoles européennes. Auparavant, l'art classique était une imitation de l'art européen et il évoluait dans les mêmes directions ; les artistes, pour la plus grande partie d'entre eux, étaient issus des milieux aisés, faisaient leurs études dans les écoles de Paris, de Londres et Madrid, et travaillaient pour les élites de leurs pays respectifs, totalement détachées de la réalité culturelle des peuples auxquels ils appartenaient. C'est pour cela que, pendant presque toute l'histoire de l'Amérique latine, ceux qui devaient forger les diverses identités culturelles nationales furent les peuples eux-mêmes qui, pour satisfaire des exigences authentiques et vitales de beauté et un impérieux besoin d'expression, devaient créer un art très primitif à l'origine, mais qui donna peu à peu son caractère propre à chaque pays. Plus tard, lorsque les artistes de formation classique exercèrent leur talent en Amérique latine et pour l'Amérique latine, ils devront revenir à cette culture primitive pour y trouver la marque définitive d'un art qui n'appartienne qu'à eux. Dans le domaine de la musique, ce processus ne s'est déclenché que récemment. Les grands musiciens latino-américains : Villalobos, Chavez, Ginastera, par exemple, sont tributaires de la musique populaire et folklorique au même titre que les grands fresquistes ou que les peintres nationalistes s'inspirèrent de la tradition esthétique indigène et populaire qui reste vivante dans l'artisanat américain. Ainsi, l'art classique apparaît comme un art populaire porté à ses limites extrêmes et c'est seulement

grâce à cette filiation qu'un art véritablement national va enfin devenir possible.

Bien qu'il ne se soit pas produit un phénomène du même type capable d'expliquer l'apparition d'une musique savante, ce fut dans la chanson populaire et folklorique que se rassemblèrent toutes les forces musicales issues des diverses composantes ethniques du continent et cette chanson constitue donc une véritable pépinière d'où surgit, et d'où continuera sans doute de surgir, la musique la plus profonde de l'Amérique latine.

La nouvelle chanson

L'expression *nueva canción* apparaît pour la première fois en Amérique latine à la fin des années soixante et elle désigne alors les mouvements propres à la chanson qui étaient déjà nés au sud du sous-continent. Cette expression devait être utilisée en Argentine, en Uruguay et au Chili, mais c'est dans ce dernier pays que son emploi se généralisa et qu'il fut consacré définitivement en 1969, à l'occasion d'un événement intitulé « Premier festival de la nouvelle chanson chilienne ». C'est cet événement qui fut le point de départ du mouvement, dont les premières manifestations populaires commençaient à apparaître. A partir de là, l'expression fut de plus en plus communément utilisée, au point de désigner aujourd'hui la plupart des autres mouvements nationaux qui, dans les années soixante-dix, se manifestaient déjà avec force dans la plupart des pays du continent. Il faut cependant préciser que certaines tendances, qu'on englobe dans ce que nous appelons la « nouvelle chanson » ont reçu, dans leurs pays d'origine, d'autres appellations même si partout on insiste sur le caractère novateur de telles manifestations. Les exemples les plus marquants sont celui de l'Argentine avec le *nuevo cancionero argentino*, de Cuba, avec la *nueva trova cubana*, et du Brésil avec la « nouvelle musique populaire brésilienne » ou NMPB. Derrière ces dénominations, et sans méconnaître toutes les différences qui peuvent découler d'expériences et de traditions natio-



Musicien des Andes du Sud, Pérou. Collection Musée de l'homme, Paris.

nales propres, on peut trouver suffisamment de préoccupations et d'orientations communes pour désigner tous les mouvements correspondants sous l'appellation plus générale de « nouvelle chanson ». Outre le Chili, les pays dans lesquels on utilise l'expression sont le Mexique, le Nicaragua, le Costa Rica, Porto Rico, le Venezuela, le Pérou, la Colombie et l'Équateur. Les expressions « chanson contestataire » ou « chanson engagée », qui connurent une certaine vogue durant les années soixante ont peu à peu été abandonnées, sans doute parce qu'elles donnaient au phénomène un sens par trop unilatéral, même si elles servent encore aujourd'hui à désigner certaines tandances du mouvement en général.

On peut dire que le nouveau mouvement musical est né à la fin des années cinquante et au début des années soixante et qu'il est apparu comme une orientation particulière donnée à la musique populaire du continent. Il faut considérer que, loin de tarir l'inspira-

tion de cette musique, il en constitue le noyau créateur, l'élément moteur et l'expression artistique la plus élaborée.

La nouvelle chanson ne crée pas elle-même l'espace social et concret dans lequel elle va évoluer, l'univers musical qui la soutient et lui donne un sens. Dans la majorité des cas, elle participe au processus général d'évolution de la musique populaire et elle se développe dans le cadre même de celle-ci. Toutefois, pour traduire la complexité de ce processus de création, nous dirons qu'elle apparaît aussi comme un nouveau genre musical, même si souvent elle utilise les canaux de diffusion qui sont ceux de la musique populaire en général (radio, télévision, théâtres, etc.). Ce qui importe, c'est qu'elle ne se limite pas à des formes d'expression traditionnelles et qu'elle cherche également en cela à se frayer une voie intermédiaire, comportant ses propres formes de diffusion et ce qu'on pourrait appeler les moyens de son existence

matérielle et sociale. Cet aspect peut être déterminant si, pour se faire connaître, elle doit utiliser non pas les moyens de diffusion habituels, mais des moyens qu'elle devra elle-même inventer.

Bien que la nouvelle chanson emprunte, ou cherche à emprunter, le circuit de la musique populaire, elle ne se confond pas avec celle-ci et elle comporte même certains éléments qui, depuis l'origine, s'opposent à un tel amalgame. Cela tient surtout à deux facteurs directement liés aux caractéristiques du développement de la chanson populaire. Ces facteurs sont, en premier lieu, les dommages dus à la nécessaire adaptation de la production artistique aux lois du marché qui transforme de plus en plus la chanson en objet de consommation, sans rapport avec la culture populaire et, en second lieu, la pénétration de la musique étrangère, nord-américaine et européenne essentiellement, qui tend à envahir totalement les moyens de diffusion locaux et à anéantir ainsi toutes les possibilités de développement de la musique populaire nationale. Ces deux facteurs vont jouer un rôle de plus en plus décisif dans la naissance des nouveaux mouvements musicaux et accentuer les différences existant entre chanson populaire en général et nouvelle chanson. Cette dernière constituera alors un moyen pour les pays de répondre aux dangers que nous venons d'évoquer.

Cela permet d'expliquer pourquoi, partout ou presque, la chanson que nous étudions est qualifiée de « nouvelle ». Si l'on analyse la situation de la chanson latino-américaine au début du siècle, on constate que, jusqu'aux années trente, il existait dans la plupart des pays, ou en tout cas dans ceux d'entre eux qui ont toujours été les plus féconds producteurs de musique populaire, une avance considérable dans le domaine de la création. C'est à cette époque que fut forgé un style de musique latino-américain qui devait être à l'origine de la musique populaire actuelle du continent : tangos en Argentine et en Uruguay, *son* à Cuba, *ranchera* au Mexique et samba au Brésil. La musique populaire latino-américaine commence à briser les barrières du

criollismo et du folklore local et à se transformer pour la première fois en un phénomène continental. Pourtant, grâce à la radiodiffusion, et alors même que tous ces mouvements se développent très fortement, les musiques européennes et nord-américaines commencent à faire sentir leur présence et à se tailler peu à peu la place privilégiée qui sera la leur dans les années cinquante et soixante.

Dans une certaine mesure, la nouvelle chanson, qui naît d'une prise de conscience du danger de la pénétration culturelle étrangère, a pour objectif de rétablir l'équilibre perdu et c'est pourquoi elle cherchera à se définir essentiellement par rapport à ce premier mouvement de musique populaire apparu en Amérique latine durant les trente premières années du siècle. L'adjectif « nouvelle » fait en fait référence à ce type de chanson antérieur, à ce passé générateur de la plus pure tradition nationale face à la musique étrangère. Bien entendu cette chanson des années vingt et trente a ensuite évolué, elle s'est développée et son inspiration s'est renouvelée sous diverses formes, mais son influence est restée circonscrite aux couches sociales les plus proches de la terre et les plus fidèles à la tradition, parmi lesquelles elle s'est propagée : les paysans, les ouvriers, les milieux populaires, etc. Au contraire, la nouvelle chanson naît parmi les classes moyennes et ses diverses tendances trouvent leurs origines dans les milieux estudiantins, chez les jeunes et parmi les universitaires qui, paradoxalement, au moment où elle apparaît, sont les plus influencés par la musique européenne et nord-américaine. C'est ainsi qu'à première vue, la nouvelle chanson se présente comme un mouvement de récupération de la musique populaire nationale qui cherche à puiser sa source dans la musique antérieure en revêtant des traits plus latino-américains, parfois avec l'intention délibérée de faire revivre les anciennes traditions de musique populaire des premières années du siècle.

Le fait que, dans certains pays, le mouvement soit issu des milieux universitaires et de la jeunesse ne lui enlève aucunement son caractère de phénomène de masse ; il en

explique simplement l'origine, car son évolution dépendra des facteurs historiques et sociaux les plus divers, qui lui donneront la forme propre qu'il aura dans chaque pays.

La nouvelle chanson a également pour objet de faire revivre une tradition : celle de la musique folklorique ou celle de la musique populaire, et ses auteurs cherchent consciemment à établir un pont et une continuité entre la chanson du passé et la nouvelle création. Ce besoin découle du puissant sentiment nationaliste qui est l'une des constantes les plus remarquables de la culture du continent latino-américain depuis plusieurs décennies. Dans certains pays, ce besoin procède d'un désir de récupérer le patrimoine folklorique déjà perdu ou sur le point de l'être. De toute évidence, il est impossible de redonner leurs places au folklore et à la tradition dans la vie quotidienne de l'homme moderne ; aussi, les mouvements de récupération du folklore visent à diffuser et à redécouvrir d'anciennes chansons et, parallèlement, le terrain étant ainsi préparé, à relancer un processus de création fidèle à ces origines. Quoi qu'il en soit, dans le mouvement de la nouvelle chanson, le neuf est construit sur les fondations du passé, qu'il ressuscite et auquel il redonne sa valeur originelle.

Il convient de faire remarquer que la nouvelle chanson ne naît pas dans tous les pays simultanément, mais qu'elle est le résultat des influences réciproques qui se sont toujours exercées en Amérique latine dans le domaine de l'art populaire. Tel est le cas de la *nueva trova* cubaine par exemple, qui fut influencée au départ par la musique venue du Sud et qui marque aujourd'hui tous les nouveaux mouvements musicaux du continent. Bien entendu, quand nous parlons d'influences, nous n'entendons pas par là la simple reproduction ou la copie d'un mouvement donné, car il s'agirait alors d'une pure imitation qui ne pourrait expliquer le caractère spontané que revêt la chanson dans chaque pays, mais plutôt un facteur qui marque une tendance ou une direction, c'est-à-dire uniquement une orientation générale. En fait, tous les mouvements de la nouvelle chanson latino-

américaine, s'ils sont apparus à des époques différentes et successivement, correspondent toujours à des élans nationaux, malgré l'aspect latino-américain qu'ils ont en commun. C'est cet aspect qui rend précisément possible l'assimilation des expériences venues d'autres pays : s'il n'y avait pas une force préexistante qui explique pourquoi l'apparition et l'origine de ces mouvements répondent à une dynamique propre, de tels enseignements ne pourraient être tirés.

La nouvelle chanson dans le cône Sud

On pourrait affirmer que les premières manifestations du phénomène de la nouvelle chanson latino-américaine apparaissent dans les pays de l'extrême sud : Argentine, Uruguay et Chili, à la fin des années cinquante. L'Argentine avait déjà connu un grand mouvement de musique populaire durant les années trente, lorsque le tango, né dans les faubourgs de Buenos Aires, s'était propagé et répandu dans toute l'Amérique latine. Le nouveau mouvement, dont on note les premiers symptômes pendant les années cinquante, eut pour point de départ une expérience nouvelle.

La simple énumération de quelques événements importants de l'histoire de l'Amérique latine entre les années cinquante et soixante-dix suffit à donner immédiatement une idée du climat mouvementé de cette époque de luttes, de victoires et de défaites. Ainsi, en 1955, le massacre de la place de Mai à Buenos Aires annonce, avec quelques mois d'avance seulement, la chute de Perón ; en 1959, le gouvernement de Batista tombe et la révolution cubaine triomphe ; en 1964, la fin du gouvernement de Joao Goulard ouvre au Brésil une période difficile qui durera quinze ans. En 1964 également, c'est l'arrivée au pouvoir de la démocratie chrétienne au Chili ; en 1965, les États-Unis d'Amérique interviennent à Saint-Domingue (en République dominicaine) et des mouvements de guérilla apparaissent au Pérou, en Colombie et en Bolivie ;

en 1967, Che Guevara meurt en Bolivie ; en 1968, des actions de guérilla se développent au Venezuela et en Amérique centrale et le massacre de Tlatelolco se produit au Mexique ; en 1970, le triomphe de l'Unité populaire au Chili marque le début des trois années du gouvernement Allende ; en 1971, le gouvernement dictatorial de Banzer accède au pouvoir en Bolivie tandis que se produisent, en 1973, la chute du gouvernement de l'Unité populaire au Chili et le coup d'État militaire en Uruguay.

C'est pendant cette époque de violentes contradictions et de dures confrontations sociales et politiques, dont il portera l'empreinte, que naît le mouvement de la nouvelle chanson latino-américaine.

En Argentine, les péronistes accèdent au pouvoir à la fin de la seconde guerre mondiale et, grâce aux relations commerciales que les gouvernements précédents avaient nouées avec les pays en guerre, l'Argentine bénéficia, durant le règne de Perón, de conditions économiques qu'elle n'avait jamais connues auparavant et qui en firent l'État latino-américain le plus prospère de l'époque. De pays d'élevage et d'agriculture qu'elle était, l'Argentine devint un pays en développement doté d'une industrie plus puissante que celle des autres nations sœurs latino-américaines. Cette évolution modifia totalement l'aspect du pays et accéléra en particulier le phénomène de migration vers Buenos Aires des populations paysannes et provinciales désignées alors sous le qualificatif péjoratif de *cabecitas negras* (petites têtes noires), à cause de leurs origines indigènes, qui vinrent dans les villes avec leurs coutumes et leurs traditions et, parmi celles-ci, cela va de soi, l'habitude de chanter et de jouer de la guitare. Leur musique gagna peu à peu les milieux populaires du pays, grâce aussi aux sentiments nationalistes et populistes qu'exaltait le péronisme.

Sous le gouvernement de Perón, le folklore prit une place importante dans les médias, essentiellement à cause d'une loi datant de cette époque, qui protégeait la culture populaire et qui imposait aux stations de radio d'émettre au moins 50 % de musique

nationale. Cette règle ne fut jamais respectée au pied de la lettre, mais elle contribua à affirmer le mouvement naissant qui gagnait chaque jour plus la faveur du public et devait devenir le principal centre d'intérêt du pays sur le plan musical durant les années cinquante et au début des années soixante.

Pendant la période péroniste, c'est-à-dire jusqu'au milieu des années cinquante, la musique folklorique qui se répandit resta plutôt traditionnelle et sans grand caractère novateur et elle n'enleva rien de son importance au tango qui, jusqu'à cette époque, n'avait pas été très concurrencé par les autres courants de la musique populaire. Le principal représentant de cette première époque de réhabilitation du folklore fut Antonio Tormo, chanteur de San Juan, issu de l'un des groupes les plus célèbres de l'époque.

Au contraire, pendant la seconde moitié des années cinquante et au début des années soixante, un grand changement se produisit avec l'apparition dans le monde musical d'un nombre considérable de solistes et d'ensembles de *cabecitas negras*, qui devaient rompre avec le purisme et créer une musique d'un type nouveau. Les groupes les plus importants furent les Chalchalersos et, plus tard, les Fronterizos, qui restèrent longtemps les deux chefs de file du mouvement. Les compositeurs les plus marquants de cette époque furent : Falú, Dávalos, Perdiguero, Horacio Guaraní et, le plus grand de tous, Atahualpa Yupanqui, qu'on doit considérer comme l'un des principaux précurseurs du mouvement de la nouvelle chanson latino-américaine.

Atahualpa Yupanqui, avec sa technique instrumentale très pure, devait non seulement jeter les bases d'un nouveau mode de composition et d'interprétation, mais également découvrir une nouvelle manière de faire renaître le chant populaire du continent, en réussissant à allier les innovations réalisées par les guitaristes européens en matière d'interprétation avec les ressorts expressifs et émotifs de l'âme indigène et à susciter un grand travail de diffusion fondé sur une étude approfondie des sources d'inspiration. Son œuvre est à la fois



Atahualpa Yupanqui (Argentine). Le chant du monde-Yan.

culturelle, populaire et folklorique, ses chansons réunissant tous les courants d'inspiration de la musique latino-américaine. Ses études de violon et de guitare lui fournirent les armes dont il avait besoin pour entreprendre sa brillante carrière. Durant les années cinquante, l'œuvre d'Atahualpa était déjà largement connue en Argentine et dans tous les pays latino-américains. Ses chansons traduisent tout le travail de recherche qu'il réalisa en étudiant le folklore de son pays et l'on y retrouve à la fois la pureté des origines les plus anciennes et les plus traditionnelles et le pouvoir de création propre d'un des artistes de sa génération à l'inspiration poétique la plus profonde. C'est surtout le groupe d'artistes qui apparaît à la fin des années cinquante et qu'on désigne sous l'appellation de *nuevo cancionero argentino*, qui se révélera être l'héritier d'Atahualpa en créant une chanson au contenu très dense, profondément enracinée dans la tradition folklorique et novatrice par sa forme et son expression.

Le nuevo cancionero argentino apparaît déjà comme un mouvement en tant que tel en 1958, date à laquelle fut publié un « manifeste » écrit par le poète Armando Tejada Gómez, l'un de ceux qui avaient lancé le mouvement. On trouve en exergue de ce manifeste la célèbre phrase du Martín Fierro de José Hernández : « Habituez-vous à chanter avec toute votre âme. » Les premiers disciples du mouvement furent, outre l'auteur du manifeste, le compositeur Oscar Matus, la chanteuse Mercedes Sosa, Tito Francia, Manuel Tejón et d'autres. La force de cette tendance apparue à l'intérieur du mouvement de redécouverte du folklore argentin devait être démontrée en 1965, par le triomphe sans précédent réservé à la plus grande interprète de la musique argentine : Mercedes Sosa. La chanson argentine s'est avérée l'une des plus variées du continent et il serait vain de nommer ici tous les artistes qui ont donné vie à ce puissant mouvement. De précieuses contributions devaient y être apportées sur le

plan instrumental et les compositions d'Atahualpa Yupanqui et de Eduardo Falú pour guitare seule en sont un exemple. Les mêmes observations valent pour Jaime Torres avec le *charango*, sorte de petite guitare, et pour Uña Ramos avec la *queña* et les autres flûtes indiennes. En ce qui concerne l'interprétation des chansons et leur création, il faut également souligner l'importance des œuvres des auteurs-interprètes que sont Horacio Guarani, César Isella et José Larralde.

Le *nuevo cancionero argentino* ne devait pas seulement entraîner un renouveau dans le domaine des idées : les formes et les thèmes furent eux aussi largement rajeunis. Aux paroles imagées des premiers temps firent place de beaux poèmes inspirés par la réalité quotidienne et l'existence du peuple argentin. Les auteurs de mélodies prirent leurs distances par rapport aux rythmes traditionnels et allèrent à la rencontre du public, qui ressentait la nécessité d'un renouvellement de l'inspiration traditionnelle. Des ensembles et des solistes innombrables apparurent qui introduisirent de nouvelles harmonies et de nouveaux styles dans l'interprétation et dans les arrangements. Les principaux groupes qui virent alors le jour furent : Los Trovadores, Los Andariegos, Los Huanca-Hua, Los Nocheros de Anta, Los Rupay, Los Tucutucu, Los Cantores del Alba, Las Voces Blancas et El Quinteto Tiempo. En ce qui concerne les compositeurs et les poètes, les plus importants furent, outre ceux déjà nommés : Cuchi Leguizamón, Manuel Castilla, Ariel Petrocchi, Daniel Toro, Hamlet Lima Quintana et Iván Cosentino. S'il est vrai que les thèmes devenaient toujours plus généraux et plus enracinés, pourrait-on dire, dans la réalité sociale argentine, la langue, elle, devint plus recherchée et plus dépouillée, à la fois plus proche de la production poétique des villes et plus éloignée des formes d'expression paysannes et indigènes. Cette évolution est sans conteste due au fait que certains poètes de Buenos Aires se rallièrent au mouvement et collaborèrent avec les compositeurs de musique folklorique.

Avec la chute du second gouvernement

péroniste en 1976 et le début de la période actuelle de gouvernements militaires, le mouvement de la chanson argentine fut plongé dans une situation très grave. D'une part, ses possibilités de diffusion furent restreintes, par suite d'une politique de sélection des émissions de radio et de télévision (politique qui n'a jamais été très claire, d'où la difficulté de déterminer la responsabilité des autorités sur ce point). D'autre part, les artistes les plus connus commencèrent à se sentir personnellement menacés par des groupes non officiels partisans de la violence, qui lancèrent une véritable campagne de boycott des concerts, allant jusqu'à menacer les assistants en plaçant des explosifs dans plusieurs théâtres. Cette situation obligea certains artistes à quitter le pays et ceux qui restèrent virent leurs possibilités de travail réduites. A de telles circonstances, qui mettent en péril l'existence même du mouvement de la chanson argentine, s'ajoutent de grandes difficultés dues à l'absence de tout appui officiel et aux problèmes qui découlent des diverses pénuries apparues sur le plan économique. Malgré tout, le mouvement, qui a fait montre de son extraordinaire capacité de rayonnement, reste vivant et continue de rechercher de nouveaux modes d'expression artistique.

Le mouvement argentin devait susciter un intérêt considérable pour la recherche en matière de folklore et un grand développement des connaissances générales à ce sujet et créer ainsi les conditions d'une renaissance de la créativité dans le domaine de la musique nationale. Cette première étape d'un retour aux sources eut également des conséquences très bénéfiques pour les mouvements naissants des pays voisins : Uruguay et Chili en particulier. Bien entendu, durant toutes ces années, la chanson argentine ne s'est pas limitée au *nuevo cancionero* pas plus qu'elle n'a cessé d'exister avec ce phénomène. Dans le même temps, le tango, par exemple, a connu une grande période de renouveau avec les œuvres d'excellents musiciens comme Astor Piazzola et d'autres, qui ont suscité quantité d'émules. Par rapport à cette vague de renouveau, la musique populaire commer-



Violeta Parra (Chili) : ses enfants, Isabel et Angel, ont suivi son exemple. Le chant du monde.

ciala ne s'est pas développée non plus de façon totalement autonome et elle s'est lancée à la conquête du marché latino-américain avec un certain succès, sinon avec des résultats toujours intéressants sur le plan artistique.

Au Chili, la chanson a connu également un grand essor, la nouvelle chanson chilienne est devenue un des mouvements les plus puissants du continent et celui qui a laissé le plus de traces dans les autres pays. En effet, le travail des chercheurs et de ceux qui ont fait connaître le folklore, point de départ du

mouvement, a commencé bien avant les années soixante, époque à laquelle se sont manifestés les premiers signes d'une nouvelle chanson.

Parmi les pionniers de cette découverte, il faut citer Margot Loyola, Violeta Parra, ainsi qu'Hector Pavez et son épouse, Gabriela Pizarro, qui, s'ils n'ont pas adopté des méthodes de recherche classique, sont parvenus ensemble à réunir une masse considérable de chansons, de poèmes, de légendes et de danses, retrouvés dans les campagnes et dans

les régions du Chili où vivent des Indiens. Ces recherches, réalisées avec des moyens très réduits et au prix de grandes difficultés, sont le fruit d'un véritable amour de la tradition artistique populaire. L'entreprise apparaît comme l'un des éléments les plus importants et les plus significatifs des mouvements de la nouvelle chanson qui, pour leur majorité, sont nés de la découverte, dans les campagnes et dans les endroits les plus reculés, de l'œuvre des premiers poètes et chanteurs populaires.

Ces recherches n'ont pas toujours été bien comprises ni bien considérées par les services qui étudient le folklore et qui ont vu parfois dans cette vulgarisation des chansons folkloriques le risque d'une déformation de la réalité indigène. Selon nous, l'expérience a prouvé que, si le risque d'une dénaturaison était réel, le travail des propagateurs a été très positif puisqu'il a permis non seulement de mieux connaître les sources et les racines des traditions populaires, mais en outre de mieux faire prendre conscience de la nécessité de défendre les cultures autochtones et qu'il a suscité une nouvelle attitude face au problème de la sauvegarde de ces valeurs, tout en répondant aux impératifs culturels du moment.

L'une des premières à se lancer dans cette entreprise fut Violeta Parra. Après avoir parcouru les campagnes et montagnes du Chili pour s'imprégner de la sagesse de l'art populaire, elle créa ses propres chansons qui, au fil des années, se répandirent à travers tout le continent. Son œuvre est l'une de celles qui ont suscité le plus d'adeptes et l'on doit y voir une des sources les plus fécondes du chant chilien. Ses créations sont multiples et variées depuis la *décima* et les autres formes de versification populaire jusqu'aux objets en céramique, en passant par la peinture et les tapis brodés. Voyageuse infatigable, elle parcourut avec ses créations de nombreux pays d'Europe et d'Amérique latine sans rencontrer tout de suite l'accueil et le succès qui devaient être réservés à son œuvre quelques années après sa mort. Ses premières chansons datent des années cinquante, mais elles ont été précédées par un vaste travail de recherche et par des années de contact direct avec

les sources du chant populaire de son pays. Ses chansons et ses poèmes ont façonné l'esprit national au point d'être aujourd'hui une véritable synthèse du Chili, de sa terre et de son peuple.

L'essor de la chanson chilienne se produit précisément à une époque où se développent les luttes populaires. Le théâtre et la chanson furent présents dès les premières luttes des travailleurs chiliens et il n'est donc pas étonnant que la seconde soit devenue peu à peu l'un des facteurs culturels les plus représentatifs de l'action sociale et politique des années soixante, et qu'elle ait fini par devenir le véritable symbole de ce qui se passait dans le pays. La nouvelle chanson chilienne devint ainsi progressivement l'expression artistique populaire par excellence et elle finit par jouir d'une influence considérable comme aucun mouvement n'y était parvenu avant elle. S'étant mêlée à la vie des Chiliens dans un contexte social caractérisé par de durs conflits, elle devait atteindre un haut degré de politisation, tout particulièrement durant les années du gouvernement d'Unité populaire. En dépit de tous les excès qu'on peut constater à cette époque, le mouvement de la chanson chilienne acquit alors une grande maturité et, surtout, il parvint à s'organiser comme il ne l'avait jamais fait jusque-là dans les autres pays. Très hostile dès l'origine aux moyens habituels de diffusion de la chanson populaire, le mouvement dut s'appuyer essentiellement sur les organisations de travailleurs, de paysans et d'étudiants qui, à travers leurs propres structures culturelles, réussirent à l'imposer. Les grands moyens de communication lui firent ensuite une large place pendant la période du gouvernement d'Unité populaire.

Outre Violeta Parra, les artistes à l'origine du mouvement furent, en plus de ceux déjà nommés, les enfants de Violeta : Angel et Isabel, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón et les groupes Quilapayún et Intiillimani. Bien entendu, cette liste est loin d'être limitative et, au tout début du mouvement, les nouvelles initiatives apparues en matière de création devaient foisonner dans



Vinicius de Moraes, poète brésilien. Phonogram/Claude Delonne.

les milieux artistiques populaires. Hélas, le mouvement chilien possède aussi un martyr en la personne de Víctor Jara, l'un des plus fidèles disciples de Violeta Parra, qui, après avoir poursuivi son travail de compilateur et de chanteur du monde de la terre, devait subir les conséquences ultimes de son engagement d'artiste, en mourant assassiné le 15 septembre 1973. L'œuvre de Víctor Jara, qui fut homme de théâtre et directeur de plusieurs groupes représentatifs de la nouvelle musique, fournit les meilleurs exemples de ce qu'on a appelé le « chant révolutionnaire » ou le « chant engagé » ; il serait toutefois injuste, vu l'immense variété de ses thèmes et de ses tonalités émotives, de réduire son œuvre à cet aspect des choses. Fin guitariste, excellent poète et compositeur, il a laissé un

héritage très riche grâce aux rapports très authentiques qui l'unissaient à son peuple.

La chanson chilienne, tout comme la chanson argentine et la chanson uruguayenne, est étroitement liée au folklore, qui fut, en tout cas dans les débuts, sa principale source d'inspiration musicale et thématique. Pourtant, il est indéniable que l'une des principales conséquences de l'élan créateur qui a marqué la chanson chilienne a été de rapprocher les modes d'expression populaires de formes plus raffinées, sans pour autant que la nouvelle chanson cesse d'être largement diffusée. Cette tendance à la création d'une musique académique non élitiste déboucha sur l'apparition, à la fin des années soixante, d'un genre nouveau, qui devait continuer d'imprimer au mouvement une de ses principales directions.

Les œuvres, constituées simplement au départ de recueils ou d'ensemble de chansons, commencèrent très vite à prendre des formes à la musique classique et c'est ainsi que des cantates, des oratorios et des messes furent introduites dans le répertoire le plus courant des musiques populaires. Le premier exemple très réussi de cette forme de création est la *Cantata de Santa Maria de Iquique* du compositeur Luis Advis. Les principaux créateurs de ce type d'œuvres, à mi-chemin entre la musique académique et la musique populaire, sont, outre Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Cirilo Vila et, dans les dernières années, Juan Orrego Salas.

Durant les années soixante, la chanson chilienne parvint à se détacher du formalisme et du folklore, qui caractérisaient les œuvres des artistes les plus influencés par le mouvement né de l'autre côté des Andes.

Ainsi, la première vague de créations, désignée sous le nom de « néo-folklore » au Chili, et qui coïncida avec la victoire, sur le plan politique, de la démocratie chrétienne, fut dépassée. La nouvelle chanson chilienne devait déjà donner naissance, avant les années soixante-dix, à des œuvres d'une très grande qualité artistique et ses promoteurs, bien que boudés par les organes d'information, acquirent leur popularité en participant aux milliers de manifestations artistiques organisées par les syndicats, comités de quartier, associations de mères, clubs sportifs, etc. Reflet fidèle des événements historiques que vivait alors le pays, la chanson s'appuya sur le groupe social qui se frayait un chemin vers le pouvoir et qui, en retour, voyait en elle un stimulant et un instrument de lutte. Ce rapport direct entre la chanson et le combat social sera l'une des causes de la dure répression dont la première fera l'objet durant les premières années du gouvernement militaire, au cours desquelles son existence même, en tant que mouvement culturel, fut menacée.

De ce fait, le mouvement connut une sorte de récession qui, fort heureusement, ne dura pas. D'une part, les artistes qui, au moment du changement de gouvernement, se trouvaient à l'étranger, et ceux qui quittèrent

le pays, se mirent eux-mêmes à composer des œuvres pour pouvoir continuer leur œuvre de création dans les différents pays d'accueil ; d'autre part, ceux qui purent continuer à travailler au Chili découvrirent rapidement le moyen de s'adapter à la nouvelle situation et parvinrent à susciter, à partir de 1975, une véritable renaissance de la nouvelle chanson (appelée alors *nuevo canto*). On assista ainsi à une véritable scission de la chanson en deux groupes composés de la chanson de l'exil et de la chanson de l'intérieur. Bien que l'une et l'autre soient caractérisées par un grand esprit d'unité qui se renforce avec le temps, leurs situations sont très différentes. La chanson de l'intérieur reste menacée non plus directement, mais en raison de l'absence de toute aide officielle ou institutionnelle qui livre la création nationale à la concurrence déloyale de la musique étrangère. A l'inverse, la chanson populaire chilienne de l'extérieur a connu un succès sans précédent, devenant même l'un des principaux facteurs de diffusion de la musique latino-américaine durant ces dernières années.

Si, dans divers pays, les mouvements de la nouvelle chanson se sont imposés avec une force écrasante, y compris dans les organes de diffusion les moins bien disposés à son égard, grâce à de nouvelles formules apparues dans le même temps, la nouvelle chanson a pu bénéficier d'une large diffusion sans faire pour autant les concessions qu'impose la commercialisation de l'art populaire. Une sorte de troisième voie est ainsi née avec ses propres canaux de diffusion qui, s'ils n'ont pas totalement remplacé les autres, ont permis de concevoir en des termes nouveaux les rapports de l'artiste avec son public. Il s'agit désormais de parvenir à un dialogue beaucoup plus authentique en cherchant à créer un lien plus profond et à rétablir l'ordre véritable des priorités esthétiques, que ne respecte pas la musique commerciale. Cette voie intermédiaire entre la musique folklorique et la musique populaire donne à la nouvelle chanson un intérêt particulier puisque celle-ci doit réajuster ses objectifs en fonction de deux forces qui, dans le monde actuel, paraissent



Carlos Puebla (Cuba). Ocarina-Producto Centroamericano hecho en Nicaragua, por Sonido Industrial.

contradictorios : à savoir la vraie culture populaire, d'une part, et le mercantilisme et la technicité, d'autre part.

La chanson et la politique, ou la chanson et l'histoire

Les mouvements nés dans le cône Sud ont commencé très vite à influencer les mouvements qui commençaient à apparaître plus au nord et c'est ainsi que se sont dessinées peu à peu les caractéristiques propres d'une nouvelle chanson équatorienne, d'une nouvelle chanson vénézuélienne, d'une nouvelle chanson péruvienne, d'une nouvelle chanson mexicaine, d'une nouvelle *trova* cubaine, etc. Dans tous ces pays ou presque, les premières ébauches d'un renouveau de la chanson sont plus ou moins contemporaines des mouvements

déjà cités, ce qui prouve que l'influence de ces derniers n'a fait qu'enrichir les élans propres des mouvements nationaux naissants. Toutefois, dans la plupart des pays, ce qui prédomine c'est le courant plus ouvert de la musique qu'on pourrait qualifier de « continentalisée » et qui traduit un désir de ne pas se laisser enfermer dans les limites d'un folklore purement national, mais d'accueillir les chansons représentatives des mouvements les plus puissants ou des pays dans lesquels l'inspiration créatrice est la plus forte.

Le fait que ces mouvements aient, dans certains cas, une connotation résolument politique ne doit pas nous étonner, car on retrouve cette situation dans presque tous les domaines de la culture latino-américaine à la même époque. On ne peut mettre l'art en marge de la réalité dont il est issu et si cette dernière est caractérisée par les conflits et les luttes que vivent les différents secteurs de la

société, il est fort probable que l'art, et l'art populaire en particulier, en portera la marque. Ce qui est tout à fait incorrect, et qui dénote une absence de discernement, c'est de considérer cette filiation d'ordre politique ou social non pas comme une manifestation naturelle et nécessaire, mais comme le résultat de l'initiative consciente et machiavélique de groupes ou de partis engagés dans le conflit.

La nouvelle chanson s'imprègne du monde dont elle émane et elle naît donc avec tous les stigmates de la lutte pour l'émancipation sociale et économique de l'Amérique latine ; elle porte également en elle ses espérances, ses doutes et ses victoires et c'est pourquoi il n'est pas nécessaire de lui montrer la voie qu'elle doit suivre. Son engagement est spontané et elle n'entre dans l'histoire des peuples que dans la mesure où elle assume la mission que ceux-ci lui confient. Parfois elle se fait pamphlétaire et elle restera seulement comme le témoin de l'époque qui l'a fait naître ; parfois elle est une simple répétition de chants venus du passé ; parfois encore elle atteint à l'universalité en contribuant à l'éclosion de l'âme latino-américaine et elle survivra alors, à la manière de tout art véritable, comme une part de la conscience incréée de la race. Aussi ne peut-on ni la réduire à sa dimension politique ni se désintéresser des problèmes qu'elle pose en se contentant d'adopter une attitude d'indifférence ou de refus, comme si elle se réduisait uniquement à une forme de subjectivité ou de sectarisme.

Cette relation chanson-réalité ne date pas d'aujourd'hui, car la chanson latino-américaine a, depuis ses origines, joué un rôle identique, en particulier pendant les périodes où les peuples du continent ont dû mobiliser toute leur énergie et toutes leurs ressources pour avancer sur la voie du progrès : ainsi lors des combats pour l'indépendance, à l'occasion des luttes et des révolutions libérales du siècle dernier et durant celles de ce siècle. Il n'est pas d'événement important de l'histoire des peuples d'Amérique latine qui n'ait été relaté dans une chanson. La nouvelle chanson est consciente de ses liens avec l'histoire et elle assume la responsabilité qui en découle de

multiples façons, en tirant en particulier les réponses qu'elle apporte non pas de consignes bien établies, mais d'expériences concrètes. L'intérêt de la nouvelle chanson ne réside pas seulement dans le fait qu'elle soit engagée, mais dans la façon dont cet engagement mobilise ou, au contraire, suscite l'hostilité. Dans certains pays, l'urgence est uniquement d'ordre culturel et les mouvements de la nouvelle chanson participent donc de la tendance générale à la redécouverte des valeurs de la culture populaire, à l'étude et à la diffusion du folklore, à la remise à l'honneur d'anciennes traditions perdues, à la recherche des racines nationales, etc. Dans d'autres pays, en raison de circonstances historiques particulières, elle procède directement de la lutte concrète menée pour réaliser certains objectifs sociaux et politiques, la liberté, l'indépendance, la démocratie, l'amélioration des conditions de vie du peuple, la justice sociale, etc. Toutefois, dans tous les pays, on retrouve certains aspects de ces deux types de motivation, qui finissent par s'équilibrer plus ou moins en fonction de la réalité et de l'époque.

La chanson peut être « politique » de deux manières bien différentes. Tout d'abord, au sens le plus général du terme, lorsqu'elle se confond avec la lutte contingente, avec le combat mené par les partis ou les classes pour s'emparer du pouvoir politique ou économique, avec les aspects quotidiens et concrets de ce combat, avec une vision journalistique, pourrait-on dire, de l'histoire. En second lieu, au sens le plus absolu, lorsqu'on considère la politique comme la grande perspective historique que se donnent les peuples, comme ce qui ressort du domaine du hasard, mais qui ne se confond pas avec lui, ce qui se construit derrière les faits concrets et qui transcende l'événement, l'œuvre construite pendant les années de sacrifices et de découvertes et qu'on définit par le mot de culture, l'histoire considérée avec du recul comme la grande voie où cheminent les peuples.

Dans ces deux sens, on peut dire que la nouvelle chanson a été ou est politique. Parfois, elle procède du domaine de la contingence et de la conjoncture ; parfois, elle reste

simplement fidèle à sa mission culturelle, mais elle n'est jamais neutre et c'est pourquoi elle appartient déjà à l'histoire de la culture latino-américaine. Pour avoir une vision objective de sa valeur, il importe de considérer ces deux aspects, de les différencier ou de les associer si besoin est, mais en évitant surtout de les confondre ou de réduire l'explication à un seul d'entre eux.

La « nueva trova » cubaine

Cuba s'est toujours distinguée en matière de musique populaire et voici déjà plusieurs siècles que le monde connaît les mélodies et les rythmes de l'île. Les *habaneras* ont même donné naissance à certaines compositions classiques en Europe et, au xx^e siècle, la rumba, le mambo et le cha-cha-cha ont eu une place à part parmi les danses qui sont parvenues à s'imposer dans le monde entier. Il n'est donc pas surprenant que le mouvement de la nouvelle musique cubaine, dit de la *nueva trova*, soit aujourd'hui l'un des plus puissants du continent et qu'il ait influencé toute la chanson en langue espagnole.

La *nueva trova* est le résultat actuel de toute la tradition de la musique populaire cubaine, qui a acquis son caractère propre au début du xvii^e siècle et qui a traversé les époques avant d'envahir le monde en 1930. Au siècle passé, les chansons des trouvères ou des groupes traduisaient tout un courant composé d'influences venues directement d'Espagne et qui, pour diverses raisons, n'assimila pas immédiatement la composante africaine de l'île, laquelle n'apparaît qu'au xx^e siècle dans la musique populaire cubaine, imprimant alors à celle-ci sa forme définitive.

La *trova* des premières années du siècle est le signe précurseur évident de la naissance au monde artistique des créateurs du nouveau mouvement. Les grands artistes de la première époque, qui vont tracer la voie qu'empruntera plus tard la chanson cubaine, sont : Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón, Rosendo Ruiz et, dans un deuxième temps, ce qu'on appellera la *trova sonera*,

avec Ignacio Pineiro et Miguel Matamoros et son fameux trio, qui seront à l'origine de la vogue que la musique cubaine connaîtra pour la première fois sur le continent.

Durant la première période, les chansons de la *trova* resteront très proches du *contrapunto o punto campesino* qui les précède immédiatement dans la chronologie des musiques folkloriques, sans qu'il y ait pour autant de filiation entre elles. Ces chansons auront essentiellement pour thèmes la patrie et l'amour et elles seront interprétées par de petits ensembles composés d'un soliste, qui chante, tandis que les autres membres du groupe l'accompagnent par de petits chœurs ou avec des instruments typiques : le *tres*, la guitare, les *maracas* et d'autres instruments à percussion. Les grandes chansons de cette époque seront surtout remarquables par leurs textes dont le romantisme exacerbé correspond à la tradition de la poésie populaire latino-américaine du début du siècle, très influencée par le romantisme classique du siècle précédent. Quoi qu'il en soit, ces textes, par leur valeur poétique, révolutionneront la chanson populaire de ces années-là.

Plus tard, ce sont les diverses formes de la musique proprement dite qui seront touchées par le mouvement. On assiste alors à la deuxième phase de la *trova*. Celle-ci connaîtra une diffusion beaucoup plus large que lors de la période précédente, grâce à la radio qui apparaît durant les années trente. L'ensemble le plus important de cette époque sera le trio Matamoros, qui fixe la structure et la forme de la musique, laquelle constituera à son tour un facteur essentiel dans la détermination du caractère national de la musique cubaine.

Autre mouvement important de la musique cubaine qui se propagera largement à travers le continent : celui connu sous le nom de *feeling*. Ce mouvement correspond aux créations apparues dans les années quarante et qui, tout en restant fidèles à la tradition romantique de la musique antérieure, sont désormais fortement influencées par la musique nord-américaine, et par le *blues* en particulier, qu'on retrouve notamment dans les harmonies des boléros créés par les grands

musiciens cubains que sont José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Tania Castellanos et d'autres. A travers les chansons de ces derniers, le *feeling* aura une influence directe sur la *nueva trova*. Mais, entre ces deux mouvements, se produira l'événement le plus important de toute l'histoire de Cuba et la cause première de la naissance de la *nueva trova* : la révolution de 1959.

Nous avons déjà souligné l'importance de cet événement dans l'histoire culturelle de l'Amérique latine. Indépendamment des conséquences politiques et du bouleversement social qu'elle provoqua sur tout le continent avec l'apparition, dans les autres pays, de mouvements de guérilla, la radicalisation de certains processus, la contagion idéologique subie par les organisations d'étudiants et d'ouvriers et l'adoption par les États-Unis d'une attitude beaucoup plus agressive à l'égard du reste du continent, la révolution cubaine pèsera d'un très grand poids dans le domaine culturel, car elle suscitera l'éveil d'un sentiment de solidarité latino-américain inconnu depuis la période de l'indépendance. Ce vent d'inspiration « bolivariiste » souffla sur toute l'Amérique latine et marqua surtout les milieux intellectuels et artistiques, replaçant ainsi dans un cadre nouveau la culture, que beaucoup commencèrent à envisager dans une perspective véritablement unitaire. Pour la première fois dans l'histoire littéraire, par exemple, on se mit à parler d'une littérature latino-américaine, définie comme telle par les auteurs eux-mêmes. Auparavant, les mouvements nationalistes (le *criollismo* en particulier) avaient du sentiment national une conception beaucoup plus étroite et s'affirmaient à travers toutes les formes de régionalisme, qu'ils plaçaient au-dessus des idées « continentales ». Désormais, l'ordre des valeurs était totalement inversé et ces dernières apparurent au premier plan. Le phénomène fut d'autre part favorisé par le développement considérable des moyens de communication, qui peuvent aujourd'hui faire d'un succès de librairie un raz de marée littéraire à l'échelle de tous les pays hispanophones. Il est donc naturel que, durant toute cette période, l'es-

prit nouveau se soit exprimé, en particulier chez les écrivains, sous une forme organisée, grâce à la création de la Casa de las Américas, initiative révolutionnaire dont l'objet fut de canaliser cet élan de latino-américanisme.

Dans le domaine de la chanson, on assiste à un phénomène à peu près identique, avec un certain décalage toutefois, dû au caractère plus limité du mouvement à cette époque. A la fin des années soixante, les premiers signes de cet esprit nouveau commencèrent cependant à apparaître et, aujourd'hui, la nouvelle chanson correspond, à des degrés plus ou moins grands, à ce sentiment récent d'une unité culturelle latino-américaine.

La *nueva trova* est née, elle aussi, de cette prise de conscience, même si elle est le fait d'une génération déjà installée dans le processus révolutionnaire. Elle est en outre influencée, dans une certaine mesure, par la musique du Sud, dont l'île commence à percevoir les échos vers le milieu des années soixante.

Les deux artistes qui sont à l'origine de ce mouvement sont les auteurs-interprètes Silvio Rodríguez et Palo Milanés, apparus tous deux au cours de la seconde moitié des années soixante. La musique qui établit la liaison la plus évidente entre leurs créations et la musique plus traditionnelle est celle d'un artiste venu de la *trova sonera* et dont l'œuvre deviendra le symbole le plus caractéristique, sur le plan musical, de la révolution cubaine : Carlos Puebla. Ce poète populaire a réalisé, avec son ensemble, Los Tradicionales, une véritable chronique de la révolution cubaine et des événements historico-politiques les plus marquants survenus au cours des dernières années sur le continent. Son œuvre annonce non seulement toute la musique cubaine actuelle, mais aussi tout un courant de la nouvelle chanson appelée *canción contingente* (chanson de circonstance) et qu'on doit considérer comme sa tendance la plus engagée politiquement. Ce mouvement correspond à l'ancienne tradition de la musique des jongleurs ancrée dans l'âme des Latino-Américains, dont elle a accompagné toute l'histoire. L'œuvre de Carlos Puebla n'est pas que poli-



Le berimbau, instrument de musique brésilien. Marie-Paule Nègre/Rush.

tique, elle frappe également par la pureté de ses vers, proches des réalités du peuple, et grâce auxquels il retrace, avec un art inégalé, les événements les plus marquants de l'histoire de son pays en même temps qu'il dépeint des personnages et des coutumes populaires. Cette œuvre est l'une des plus prolifiques qui soit et elle revêt toujours les formes les plus traditionnelles de la musique cubaine : *son*, *guaracha*, *guajira*, ce qui explique que le peuple l'ait tout de suite adoptée. Son ensemble instrumental correspond parfaitement à l'ancienne tradition des groupes de *son* et il a conservé au cours de sa longue existence les sonorités très pures de l'ancienne musique havanaise. L'importance de Puebla dans l'histoire de la nouvelle chanson ne peut se comparer qu'à celle d'Atahualpa Yupanqui ou de Violeta Parra, avec lesquels il partage la gloire d'avoir été un précurseur.

La *nueva trova* reste fidèle à la tradition de l'ancienne puisque ses sujets de prédilection sont la patrie et l'amour. Elle chante aussi les louanges de la révolution et de ses héros et elle se fait souvent accusatrice. Apparue à une époque historique, elle plonge surtout ses racines dans le lyrisme et donne naissance à un magnifique amalgame de sonorités et de sentiments, comme si elle voulait puiser dans ces oppositions sa force intime. Ses paroles, qui ont pu, à l'origine, en raison de l'accumulation des images qu'elles véhiculaient, paraître pesantes, ont finalement atteint à une précision et à une pureté qui lui ont donné toute sa valeur poétique.

Officiellement, le mouvement est né en 1972 bien que, comme nous l'avons déjà dit, les œuvres des précurseurs soient apparues bien avant. Outre ceux déjà nommés, deux autres auteurs-interprètes ont eu une grande importance au début du mouvement ; il s'agit de Noel Nicola et de Vicente Feliú. Pour en terminer avec la question, il faut ajouter que, à travers les créations de certains de ses représentants les plus remarquables, la *nueva trova* reflète certaines influences de la musique nord-américaine (Bob Dylan, Barbara Dane et Harry Belafonte), sans perdre pour autant son caractère authentiquement cubain.

La *nueva trova* a fait l'objet d'un travail de recherche instrumentale grâce au Groupe d'expérimentation acoustique de l'Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), dans lequel a été créé un laboratoire de recherche acoustique. Grâce à ce laboratoire, des contacts très fructueux ont pu s'établir entre les musiciens populaires et les musiciens classiques et cela a donné naissance à une musique savante moderne, qui a profondément marqué les modes de composition de certains auteurs et la manière dont leurs chansons ont été adaptées. L'ICAIC restera longtemps encore un lieu de rencontre et une pépinière de nouveaux interprètes et de nouveaux auteurs, comme il l'a été pour Eduardo Ramos et Sara González, ses produits les plus remarquables, formés à l'école du grand guitariste et compositeur cubain, Leo Brower.

La *nueva trova*, est le mouvement de la chanson latino-américaine qui s'est développé de la façon la plus organisée et il apparaît aujourd'hui comme une véritable organisation de masse pour la jeunesse avec des représentants dans toutes les provinces et dans tous les secteurs importants du pays où il existe des associations de jeunes. Depuis sa création officielle, en 1972, ses adhérents se réunissent tous les ans ou tous les deux ans pour débattre de leurs problèmes communs et élire leurs représentants auprès de l'organe directeur du mouvement, la Dirección Ejecutiva del Movimiento de la Nueva Trova Cubana. Le mouvement regroupe actuellement près de 2 000 jeunes, qui sont admis au vu de leurs mérites artistiques et personnels, après examen de leurs œuvres au niveau régional par les membres actifs de l'organisation. Les cellules de base sont appelées « détachements de la *trova* » et ils peuvent être constitués d'ensembles ou de solistes. A intervalles réguliers, ces « détachements » se réunissent pour discuter des nouvelles créations et des problèmes internes, artistiques ou politiques qu'ils rencontrent. Comme on le voit, la *nueva trova* a ses statuts, ses structures d'organisation et ses méthodes de travail et elle fonctionne en tous points d'une façon très organisée.

Les mécanismes de diffusion de la *trova*

se sont modifiés au fur et à mesure de son évolution et elle est aujourd'hui le type de chanson le plus écouté par la jeunesse de l'île. Les chanteurs se produisent dans les centres culturels, dans les jardins publics et dans les endroits tels que le Café Cantante du Théâtre national de La Havane, la place de la Cathédrale, le parc de la Jeunesse et dans la calle Heredia à Santiago de Cuba, par exemple, qui sont autant de lieux où les jeunes se réunissent souvent. Des programmes spéciaux de télévision et de radio sont également réservés à la *trova*, qui est devenue l'une des musiques les plus enregistrées de l'île.

Au cours des dernières années, le mouvement a vu naître une nouvelle génération d'artistes et il se dessine aujourd'hui un processus de rénovation des styles musicaux et des formes poétiques et une tendance au renouvellement des thèmes qui deviennent à la fois plus généraux et plus concrets et qui dépeignent de façon plus réaliste et sous des dehors moins épiques la société cubaine actuelle. Les représentants les plus connus de cette nouvelle tendance sont, entre autres, Santiago Feliú, Donato, Nabel López et Marta Campos.

La popularité de la *nueva trova* dans presque tous les pays du continent a largement contribué à favoriser l'intégration générale de la musique populaire. La *nueva trova* est en cela l'héritière des influences que la musique cubaine a toujours eues sur celle des autres pays et elle apparaît comme l'un des résultats les plus heureux du renouveau que connaît la culture populaire en Amérique latine.

La nouvelle musique populaire brésilienne

La musique brésilienne, tout comme la musique cubaine, est une de celles qui rencontre le plus de succès aujourd'hui. Depuis le début du siècle, époque à laquelle ont commencé à se répandre en Europe les rythmes du carnaval brésilien, son influence n'a cessé de croître, jusqu'aux années soixante, où,

avec l'apparition de la *bossa nova*, elle est devenue l'une des principales composantes de la musique populaire internationale.

Le mouvement de la nouvelle chanson brésilienne, comme ceux des autres pays du continent, naît à la fin des années cinquante et au début des années soixante. Bien qu'il n'y ait pas entre le premier et les seconds une filiation directe, le phénomène brésilien, de par ses caractéristiques premières, correspond en gros à ce que nous avons appelé la nouvelle chanson.

Durant la période de gestation du phénomène, qui correspond aux années précédant l'arrivée au pouvoir du gouvernement militaire en 1964, et aux années pendant lesquelles celui-ci est resté en place, le Brésil a vécu dans un isolement grandissant par rapport aux autres pays latino-américains qui étaient alors en proie à des luttes et à des oppositions graves. Du fait de cette situation, le Brésil connaîtra une évolution quelque peu différente de celle du reste de l'Amérique latine, car, bien que ses milieux intellectuels et artistiques aient toujours constitué un facteur d'intégration, la culture populaire brésilienne n'a pu s'ouvrir aux influences extérieures faute d'informations et de relations effectives.

A des époques antérieures, la musique du Brésil avait beaucoup marqué les autres pays d'Amérique. La *baión* et la *samba*, inséparables des festivités du carnaval, se propagèrent avec une grande rapidité durant les années soixante et ils exercèrent un tel attrait dans un pays comme le Venezuela que des écoles de *samba*, conçues sur le modèle de celles de Rio et disposant de professeurs brésiliens, s'installèrent à Caracas. Cette influence cessa durant les années du gouvernement militaire, ce qui rendit tout échange impossible.

A la vérité, le Brésil a toujours constitué une réalité un peu à part, la richesse considérable et la diversité de ses manifestations culturelles l'ayant naturellement conduit à un certain isolement par rapport aux autres pays d'Amérique latine. Certains sont même allés jusqu'à mettre en doute son appartenance à l'entité culturelle formée par les pays d'ori-

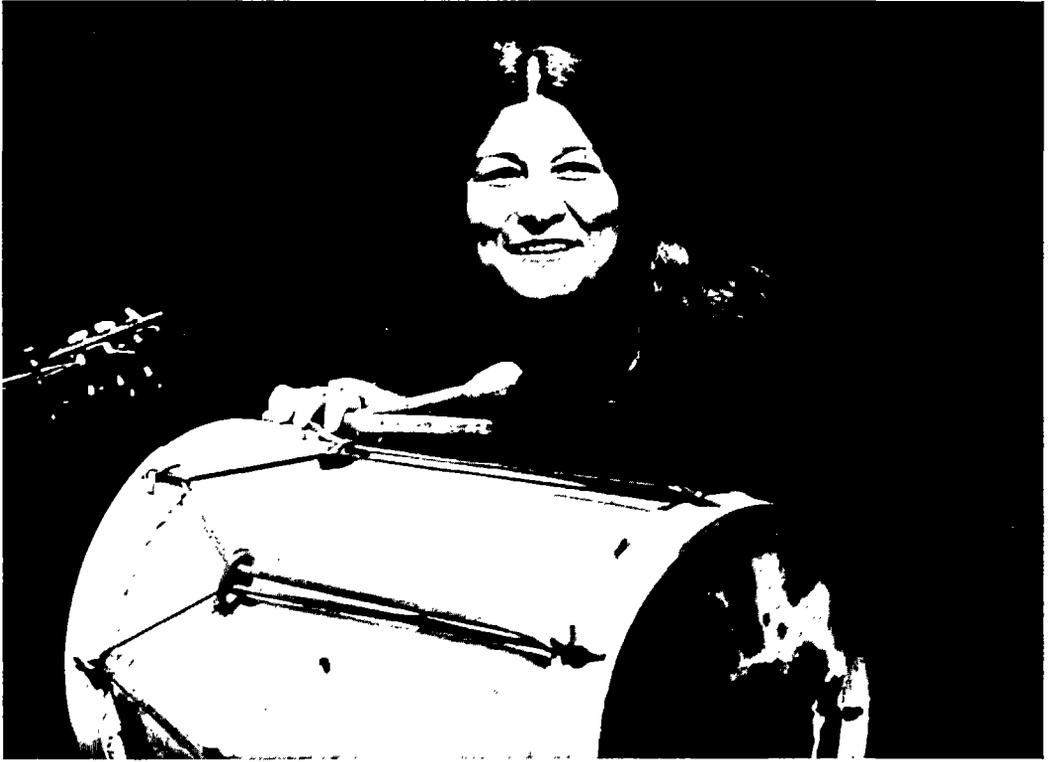
gine espagnole. Bien que nous ne puissions ici faire définitivement la lumière sur ce point, il est curieux de constater qu'il existe une correspondance entre le mouvement de la chanson populaire brésilienne et les autres mouvements auxquels nous avons fait référence, ce qui nous inciterait à penser que cette unité culturelle existe bel et bien.

Bien entendu, la nouvelle chanson revêt au Brésil un caractère très particulier. En premier lieu parce qu'elle participe de la musique populaire commerciale et qu'à ce titre elle gagne du terrain et tend à s'imposer de manière irréversible. Elle ne crée pas ses propres circuits de diffusion, comme cela se passe dans d'autres pays, mais elle utilise et s'approprie les canaux existants, en dépit de toutes les difficultés que lui impose la situation dans laquelle elle naît. En second lieu, parce que, tout en se distinguant de la musique commerciale à proprement parler, elle lui dispute les faveurs du public sur son propre terrain, contribuant ainsi à élever le niveau de la musique populaire sans cesser pour autant d'être un phénomène de masse. Pour cela, elle assimile en les réinventant les aspects de la musique étrangère qui peuvent l'enrichir et, sans rien perdre de son caractère typique, elle se transforme en un produit musical qui remporte un grand succès à travers le monde entier. Dans le même temps, elle se politise, mais sans revêtir certaines formes séditeuses comme le fait parfois la chanson, ce qui lui permet de participer à la lutte populaire sans se marginaliser. En outre, elle ne tire pas son origine du folklore, mais des fondements de la musique populaire brésilienne, elle-même très influencée par les courants de la musique moderne et par le jazz en particulier. Tout au long de sa trajectoire, elle maintient toujours le contact avec les jeunes, les intellectuels et les classes moyennes. Elle illustre bien les possibilités de développement offertes d'un mouvement qui se veut culturel, en l'occurrence, par son enracinement dans les traditions nationales et par la qualité esthétique de sa musique et de ses textes.

Le monde de la chanson populaire brésilienne est d'une richesse inépuisable, dont il

nous serait difficile de donner une idée en quelques pages. Ses origines remontent au xviii^e siècle, durant lequel on commence à voir apparaître au Brésil une musique qui se différencie clairement de tout ce qui vient d'Europe. Cela est à tel point vrai que, lorsqu'elle est écoutée pour la première fois au Portugal, elle scandalise les auditeurs par la sensualité de ses rythmes et par l'audace de ses textes. Ces premières chansons brési-liennes sont les fameuses *modinhas*, qui marqueront de leur empreinte toute l'histoire de la musique populaire du pays au xix^e siècle pour atteindre le point culminant de leur développement à l'époque romantique et devenir l'une des expressions les plus pures de la musique populaire du continent grâce à la contribution des poètes classiques. Ces *modinhas* constituent en quelque sorte les premières chansons à texte. Parallèlement, se développent les rythmes propres aux Noirs et aux Métis; conçus pour la danse et qui donnent naissance au *lundu*, sorte de synthèse entre les *baucadas* et les *fandangos* espagnols. A la fin du siècle, naît le *maxixe*, sorte de polka brésilienne stylisée par les ensembles de *choros* et qui constitue la première expression musicale d'essence exclusivement populaire. Le *maxixe* s'intégrera avec beaucoup de succès à la musique de carnaval et fera la conquête de Paris au début du siècle. A côté du *maxixe*, la musique instrumentale la plus remarquable est le *choros* qui doit son nom au ton mélancolique des sons perpétuellement modulés qui sont tirés de la flûte, de la clarinette et de quelques autres instruments à cordes. Le *choros* découle lui aussi de la polka. Cette musique, langoureuse et profonde trouvera sa forme d'expression classique dans la musique immortelle de Villalobos.

A partir de la fin du xix^e siècle, la musique de carnaval prendra une place grandissante dans la musique populaire brésilienne et cette évolution débouchera sur l'événement populaire le plus important du mouvement, qui est la naissance de la *samba* et de la *marcha*. La première, apparue en 1916, dominera rapidement toutes les autres musiques de



La chanteuse argentine Mercedes Sosa, avec une *bomba legüero*, dérivée d'un tambour militaire servant à porter très loin le son. Phonogram/Claude Delonne.

fête et de danse et finira par devenir la musique brésilienne la plus typique. Les principaux musiciens dont le nom ne peut être séparé de la création de la *samba* sont Sinho, le « roi de la *samba* », Careca, Caninha, Donga, Pixinguinha, etc. Jusqu'à l'apparition de la *bossa nova*, la *samba* sera le véritable symbole musical du Brésil dans le monde entier.

Le courant de renouveau qui traverse la musique populaire brésilienne à partir des années cinquante a une direction opposée à celle de la musique de carnaval. Le Brésil se développe à un rythme très différent et ses villes principales, Rio de Janeiro et São Paulo, connaissent un développement spectaculaire. La jeunesse, bien mieux informée qu'auparavant, cherche un moyen d'expression qui lui soit totalement propre ; le nombre des étudiants a augmenté considérablement et les

classes moyennes commencent à peser d'un très grand poids dans la vie sociale et économique du pays. Ouverts aux nouvelles tendances de la musique européenne ou américaine, les jeunes musiciens commencent à être très influencés par le jazz et les milieux intellectuels s'éveillent au sentiment d'unité latino-américain que suscite la révolution cubaine et qui ne laisse pas d'avoir un impact important sur la situation grave que connaît le Brésil à cette époque. Ces données complexes expliquent l'apparition d'une chanson à texte très différente de la chanson conçue seulement pour la danse et à laquelle se limitait, jusque-là, la création populaire. Les milieux étudiants recherchant un moyen d'expression bien à eux, c'est des jeunes musiciens que viendront les premières initiatives créatrices. Et c'est ainsi qu'apparaît la *bossa nova*.

La *bossa nova* naît à Rio de Janeiro, dans

le quartier de Copacabana où vivent la moyenne bourgeoisie et les classes aisées, qui ont cherché à inventer une musique différente de la musique sans texte, ponctuée par des instruments à percussion, et de la musique purement romantique et sentimentale issue de la tradition romantique latino-américaine dont le boléro et le tango sont de parfaits exemples. *Bossa* veut dire balancement, mais cette notion traduit moins une nouvelle tendance chorégraphique que les rythmes syncopés qui caractérisent les accompagnements à la guitare, l'instrument le plus typique de la *bossa nova*. La *bossa nova* est une musique simple qui utilise parfois la voix comme instrument, qui est jouée par de petits ensembles et dont le contenu est intimiste, le texte ayant parfois autant d'importance que la musique et le rythme ; c'est aussi une réaction contre l'aspect exalté de la musique de carnaval. La *bossa nova* date de 1956 et les grands noms qui y sont associés sont ceux de : Nara Leao, au domicile de laquelle, dit-on, est né le nouveau rythme, João Gilberto, qui est donné pour son inventeur et son meilleur représentant, Antonio Carlos Jobim et d'autres. Tous ces musiciens sont très marqués par les différents courants du jazz de l'époque, le *be-bop* et le *blues* surtout, d'où le succès immédiat que la *bossa nova* eut aux États-Unis. L'une des principales caractéristiques de la *bossa nova* sera d'avoir accueilli la poésie classique et d'avoir ainsi permis à de grands poètes brésiliens de devenir paroliers et de participer au mouvement. C'est le cas de Vinicius de Moraes, qui deviendra le plus réputé d'entre eux. Autre personnalité importante de cette première époque : le compositeur et guitariste Baden Powell.

Les étudiants brésiliens furent les premiers à adhérer à cette musique. Au départ, la *bossa nova* apparaissait comme une forme d'expression assez élitiste, que l'on jouait dans les cabarets à la mode pour une jeunesse élégante et intellectuelle. Ce n'est qu'après 1961, et grâce au triomphe qu'elle remporta aux États-Unis, qu'elle commença à acquérir une notoriété dans le pays et dans le reste du monde. L'un des courants de cette époque

devait connaître un grand succès : celui représenté par Sergio Mendes.

La création de la *bossa nova* remonte aux années qui précédèrent immédiatement le coup d'État de 1964. Cette période fut marquée par des conflits syndicaux et par une agitation estudiantine qui ne tardèrent pas à influencer sur le contenu des textes de la nouvelle musique. Aux textes intimistes de la première période succédèrent des textes qui reflétaient des préoccupations sociales et donnaient une image quelque peu idéalisée et paternaliste des Noirs, des *favelas* et des ouvriers des faubourgs. D'autres chansons traduisent un engagement plus profond, comme *Les funérailles du paysan*, de Chico Buarque de Hollanda ; toutefois, on ne peut jamais qualifier ces œuvres de « politique ».

Jusqu'en 1964, le mouvement ne fut pas très fort. Les seuls artistes réellement populaires dans le pays étaient Nara Leao et Elis Regina, déjà capables de mobiliser les foules à cette époque.

Le mouvement n'étant pas encore assez solide pour se développer de lui-même, il cherche à s'appuyer sur le théâtre chanté qui, à ce moment-là, est beaucoup plus influent et de nombreux compositeurs se mettent alors à écrire la musique de pièces à coloration sociale. Des œuvres voient ainsi le jour, qui auront une grande répercussion à la fois sur les plans musical et théâtral comme *Libertad*, *libertad*, *Opinião* et d'autres. Peu à peu, la censure en viendra à exiger la suppression de certaines paroles et les créateurs devront recourir à d'innombrables subterfuges pour échapper à son contrôle.

À partir de 1965 et 1966 se produira un événement d'une grande portée pour la chanson brésilienne. Les grandes chaînes de télévision Tupi et Record de São Paulo, qui voulaient accroître leur audience parmi les jeunes, commencèrent à organiser de grands festivals de la chanson qui devinrent bientôt de véritables concours nationaux auxquels participaient les meilleurs représentants de la chanson brésilienne et qui firent connaître les œuvres de toute une nouvelle génération d'auteurs-interprètes comme Chico Buarque,

Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil ainsi que Maria Bethania et Gal Costa, tous deux de Bahia, et d'autres. Ces festivals remplirent largement leur mission car, grâce à eux, la jeunesse se sentit en peu de temps concernée par le mouvement. Pendant six mois, les thèmes étaient proposés à la radio et, comme c'est le cas pour le football ou d'autres manifestations de masse, le concours qui suivait monopolisait sans peine l'attention dans tout le pays. La jeunesse n'ayant pas d'autres possibilités de se mobiliser, la chanson devint le moyen d'expression qui traduisait le mieux leurs inquiétudes. De très belles chansons furent créées à cette époque, qui constituent peut-être l'un des moments les plus riches de l'histoire musicale populaire du Brésil. Les festivals avaient lieu au cinéma Paramount de São Paulo qui accueillait les milliers de jeunes venus applaudir leurs musiciens favoris. Les concours devaient obtenir un tel succès qu'ils furent ensuite organisés dans des stades. A la même époque, la *bossa nova* connut une large diffusion grâce à un programme de radio d'Elis Regina, qui devint l'un des plus écoutés du Brésil. Le phénomène fut peu à peu connu dans toute sa diversité et finit par se transformer en un mouvement de masse.

Bien qu'il n'y ait jamais eu au Brésil de musique politique proprement dite, les autorités s'inquiétèrent de plus en plus de l'orientation prise par le mouvement. On peut considérer que les seules chansons qui se rapprochent de la chanson engagée sont celles de Geraldo Vandré, dont le principal mérite réside dans l'originalité et la beauté des textes qu'il a composés. Sa musique, issue des traditions du Nordeste, s'imposa très fortement dans les festivals de l'époque et finit par avoir une telle valeur symbolique que l'auteur fut expulsé du pays en 1969.

En 1966 et 1967, apparut un mouvement opposé à celui de la *bossa nova* et influencé par le phénomène *hippie*, qui commençait à naître au Brésil. Cette tendance, qui voyait dans la *bossa nova* une musique conformiste, non contestataire et étroitement liée à la bourgeoisie nationale, est ce qu'on a appelé le *tropicalismo*. Elle connut un grand essor en

dépit de la nouvelle vague de répression qui s'abattit en 1968 et qui mit pratiquement fin au développement du théâtre engagé, dont les représentants les plus notables ont été réduits au silence ou expulsés du pays. A partir de cette époque, la chanson brésilienne restera divisée en trois tendances : la *bossa nova*, le *tropicalismo*, et une troisième, la plus traditionnelle, dont le représentant le plus remarquable est le chanteur Roberto Carlos, qui se rattache à la tendance romantique populaire très ancrée dans la tradition du pays. Ce mouvement a été désigné sous l'appellation de « jeune garde ».

En 1968, fut promulguée la Loi fondamentale n° 5, qui légalisait la censure et dont la conséquence, déplorable pour la culture populaire, fut d'obliger un grand nombre de personnes à quitter le pays. A Brasilia, un organisme dépendant du Ministère de la communication sociale examinait le contenu de l'ensemble des œuvres de théâtre, des chansons et, plus généralement, des œuvres artistiques destinées à être présentées au public. En réalité, cette censure ne répondait pas à des règles précises et laissait passer parfois dans la chanson ce qu'elle interdisait au théâtre et au cinéma, mais elle avait un rôle dévastateur, car elle remettait entre les mains de fonctionnaires pas toujours expérimentés le sort de la culture populaire nationale.

L'histoire personnelle de nombreux artistes montre bien dans quelle situation de crise et de violence se trouvait le pays. Chico Buarque devait se rendre si souvent dans des commissariats pour répondre à des interrogatoires qu'il préféra finalement partir pour l'Italie, où il résida quelque temps. Caetano Veloso et Gilberto Gil furent incarcérés puis contraints de s'exiler à Londres. Edu Lobo s'en alla étudier la musique aux États-Unis et Vandré partit vivre au Chili, puis en France. Pendant les années 1969 à 1972, le Brésil connut un véritable vide culturel que l'industrie du disque et les médias mirent à profit pour inonder le Brésil de musique nord-américaine. Cette tentative resta toutefois sans grands effets, malgré les efforts entrepris pour organiser de grands festivals de la chan-

son internationale destinés à remplacer les festivals de musique nationale de la période précédente. Ce n'est qu'à partir de 1971, lorsque les premiers artistes commencent à rentrer d'exil, qu'on assiste au début du renouveau de la musique populaire nationale. L'un des premiers à regagner le Brésil sera Chico Buarque, qui, avec son disque *Construc-tion* redonne une voix à cette jeunesse réduite au silence depuis plus de trois ans. Plus tard, avec le retour de Caetano Veloso et Gilberto Gil, on retrouve la situation de l'époque du festival, mais la chanson revêt désormais, dans les textes de Chico Buarque surtout, un aspect résolument critique.

Un phénomène très positif devait se produire pendant la période de vide culturel : ce fut la réhabilitation des anciens chanteurs dont l'œuvre était en fait à l'origine du mouvement de la musique poétique et dont les mérites, jusque-là, n'avaient pas été reconnus. Tel fut le cas de Dorival Caymmi, grand poète populaire de Bahia, qui, avec ses chants de pêcheurs et de paysans, composés à partir de thèmes folkloriques, devint l'un des pères de la nouvelle musique brésilienne.

La réhabilitation de l'un des plus importants musiciens de l'époque des festivals, qui revêtait désormais un caractère national, montra que le peuple brésilien continuait de réclamer une musique qui lui soit propre et c'est ainsi que certaines initiatives visant à faire revivre le folklore eurent, elles aussi, un énorme succès. On peut citer, à ce titre, le rôle de Marcus Pereira qui, en entreprenant d'éditer de la musique de Nordeste, devait rapidement contribuer à faire à celle-ci un des plus gros succès de la musique brésilienne. Le Quinteto Violado, de Recife, devait plus tard exploiter la même veine.

L'année 1972 vit la naissance d'une nouvelle génération de musiciens, constituée de jeunes très influencés par la musique anglo-saxonne des années soixante, celle de groupes comme les Beatles en particulier, et par la musique du Nordeste. Il s'agit de musiciens marqués par la censure et chez lesquels les paroles ont perdu de leur importance. Avec eux, la voix cessera de servir le texte ; elle

sera un simple ornement sonore et la musique deviendra indiscutablement l'élément essentiel de la chanson. Les représentants les plus remarquables de cette tendance sont Milton Nascimento, Gismonti et Hermeto Pascual, qui iront chercher beaucoup plus loin que leurs prédécesseurs les racines du folklore et qui recréeront une musique avec des instruments électroniques. L'influence du jazz, toujours présent dans la nouvelle musique brésilienne grâce aux Noirs, restera elle aussi très forte.

En 1974, on voit apparaître diverses chansons contestataires composées pour des spectacles musicaux et grâce auxquelles se rétablissent les liens qui existaient entre le théâtre chanté et la chanson. Les créations les plus marquantes sont *Un cri soudain s'est tu* de Vinicius de Moraes et *Calabar*, de Chico Buarque. Cette dernière fut interdite le jour de son lancement, bien qu'elle eût satisfait à toutes les exigences de la censure. Sous l'influence de Chico Buarque, les chansons de musiciens plus jeunes, comme par exemple, Gonzaguinha, Luis Melodía et Melchor se firent plus critiques.

En dépit de toutes les limitations imposées par la censure, la nouvelle musique connut un succès sans précédent, réussissant toujours à forcer la résistance de la radio et de la télévision. L'un des moyens d'éviter la censure fut d'organiser, durant les années 1976, 1977 et 1978, de grands récitals dans les universités et autres lieux fréquentés par les jeunes. Ainsi naquit ce qu'on appela le projet Pixinguinha qui consistait à donner le même soir des récitals dans sept villes importantes, et qui présentait en outre l'avantage de favoriser la décentralisation.

La chanson brésilienne apparaît comme l'une des expressions les plus réussies de la musique populaire du continent latino-américain et elle vit aujourd'hui sa période d'intégration, s'ouvrant aux expériences des autres pays d'Amérique latine et commençant à participer pleinement au mouvement unitaire de la musique populaire du continent. Sa force de pénétration sur le marché international de la musique populaire n'a pas faibli et



Pochette de disque (groupe Illapu), par Guillermo Durán. EMI Odeon Chilena S.A., Santiago (Chili).

le mouvement est même marqué par les influences qu'exercent l'une sur l'autre les musiques brésilienne et nord-américaine. Un grand courant du jazz contemporain s'inspire directement de la *bossa nova* et il est désormais monnaie courante que les grands chanteurs ou groupes de musique populaire du monde entier interprètent de la musique brésilienne. Cet intérêt ne se limite pas à la musique que le Brésil a produite durant les années soixante et soixante-dix et, à des degrés plus ou moins grands, l'évolution actuelle de la musique actuelle est suivie avec attention.

En esbossant très brièvement l'histoire des mouvements les plus notables de la nouvelle chanson dans les pays évoqués, nous sommes parvenus à certaines conclusions sur lesquelles nous n'insisterons jamais assez. Bien que nous

n'ayons fait que tracer les lignes générales d'un développement qui est en fait beaucoup plus complexe et que nous n'ayons pas évoqué le cas de certains pays importants, nous pouvons tirer des enseignements des caractéristiques générales que nous avons étudiées.

La première conclusion qui s'impose est que la nouvelle chanson latino-américaine constitue un phénomène vivant, en pleine évolution et dont l'histoire continue de se faire. Ce mouvement en plein devenir se manifeste dans tous les pays en adoptant des formes d'expression nationales qui correspondent aux traditions locales et en s'adaptant aux conditions historiques dans lesquelles il apparaît.

La seconde conclusion que l'on peut tirer est que le mouvement revêt un caractère continental et qu'il apparaît comme l'une des rares formes d'expression artistique à avoir

connu une expansion si vaste. Les artistes qui en font partie en sont conscients puisqu'ils cherchent à établir des relations et à échanger des expériences, au point de créer parfois des œuvres en collaboration.

La nouvelle chanson se situe entre la musique populaire et la musique folklorique, se rapprochant plus ou moins de l'une ou de l'autre selon les circonstances nationales. Ses formes d'expression sont plus proches de celles de la musique populaire, car elle s'adresse au grand public et elle a recours aux moyens de diffusion traditionnels quand elle le peut. Mais, de par ses objectifs nationalistes, elle est aussi liée au folklore, dont elle est parfois un important facteur de diffusion. Dans les pays où le phénomène n'existe pas, on retrouve tout de même ce désir de s'appuyer sur la tradition musicale populaire.

La nouvelle chanson s'oppose au courant plus anonyme de la musique commerciale et, bien qu'elle s'adresse à un public identique et, dans certains cas, à un public international, elle cherche à s'enraciner et à ne pas perdre ses liens profonds avec la culture nationale. A ce titre, elle constitue en quelque sorte une réaction contre le mouvement de pénétration culturelle conscient ou pas qui se manifeste dans la musique et qui est dû aux degrés inégaux de développement des industries concernées par ce type d'art populaire. Bien entendu, cette opposition ne revêt pas un

aspect organisé et on la décèle seulement à la forme que prend la création. Dans le cas de l'Amérique latine, le plus grand danger vient de la place démesurée faite, dans les médias, à la musique d'origine anglo-saxonne.

Par la variété de la production qui s'y rattache, la nouvelle chanson englobe toutes les formes de la musique populaire et elle ne peut être définie par ses seuls aspects formels. Elle est tour à tour musique de danse, chanson à texte, musique proche des œuvres classiques, chanson de circonstance, danse de carnaval, chanson intimiste, musique purement instrumentale (jazz), etc. Elle reprend donc toutes les traditions de la musique latino-américaine et invente de nouveaux modes d'évolution.

Dans les pays où elle reste proche du folklore, elle suscite des recherches considérables, contribuant ainsi à la redécouverte des racines de la culture populaire américaine. Elle constitue par conséquent un facteur très important dans la détermination de l'identité culturelle et dans l'éveil de la conscience populaire. Elle est en quelque sorte la position avancée d'un système de défense des valeurs authentiques et elle tend non seulement à protéger les redécouvertes auxquelles elle a déjà contribué, mais à les utiliser pour enrichir les créations à venir.

Traduit de l'espagnol

Bibliographie

- ALCALDE, Alfonso. *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.
- CABRAL, Sergio. *ABC do Sergio Cabral. Um desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1979.
- CLOUZET, Jean. *La nouvelle chanson chilienne*. Paris, Seghers, 1975.
- LINARES, Maria Teresa. *La música popular*. La Havane, Instituto del Libro, 1970.
- LUNA, Felix. *Atahualpa Yupanqui*. Madrid, Ediciones Júcar, 1974.
- MANNS, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid, Ediciones Júcar, 1977.
- MELLAC, Régine. *Chants libres d'Amérique latine*. Paris, Éditions du Cerf, 1974.
- PETTIT DE MURA, Ulyses. *Atahualpa Yupanqui. Antología*. Barcelone, Organización Editorial Novaro S.A., 1973.
- PIÑA, Juan Andrés. *Violeta Parra, 21 son los dolores*. Santiago (Chili), Ed. Aconcagua, 1976.
- PLAZA, Galvarino. *Víctor Jara*. Madrid, Ediciones Júcar, 1976.
- RAMOS TINHORÃO, José. *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis, Editora Vózes Ltda., 1978.
- TEJADA GÓMEZ, Armando. *Horacio Guarany*. Madrid, Ediciones Júcar, 1975.

Discographie

- MATUS, Ada y Osa. *Hombre canta*. Paris, Le chant du monde, LDX 74499.
- SOSA, Mercedes. *Cantata Sudamericana*. Paris, Philips, 6347080.
- . *Chants de ma terre et de mon peuple*. Paris, Philips, 6347193.
- YUPANQUI, Atahualpa. *Basta ya*. Paris, Le chant du monde, LDX 74457.
- . *Campo abierto*. Paris, EMI-Odeon 06080.
- . *Duerme negrito*. Paris, Le chant du monde, LDX 44394.
- . *Soy libre, soy bueno*. Paris, Le chant du monde, LDX 74371.
- VIGLIETTI, Daniel. *Canciones para mi América*. Paris, Le chant du monde, LDX 74362.
- PARRA, Violeta. *Le Chili de Violeta Parra*. Paris, Arion, ARN 34222.
- . *Presente, ausente*. Paris, Le chant du monde, LDX 74572-73.
- JARA, Víctor. *El derecho de vivir en paz*. Paris, Dicap, 2C 06281541.
- PARRA, Isabel. *Isabel Parra canta a Violeta Parra*. Paris, Dicap, 2C 06492677.
- PARRA, Angel. *Angel Parra de Chile*. Paris, Le chant du monde, LDX 74611.
- QUILAPAYÚN. *Darle al otoño...* Paris, EMI, 2C 07072248.
- . *Santa Maria de Iquique*. Paris, EMI, 2C 06814578.
- INTILLIMANI. *Canto de pueblos andinos*. Zodiaco, VPA 8227.
- . *Palimpsesto*. Rome, EMI, 3C 64522.
- DE MORAËS, Vinicius. *A arte de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro, Phonogram, 6470580-81.
- BUARQUE, Chico. Rio de Janeiro, Philips 6349398.
- . *Grandes sucesos de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, PDU, PCO-M 6084.
- VANDRÉ, Geraldo. São Paulo, SOM-Maior, 3032001.
- Colección « Nova história da música popular Brasileira » (plus de quarante titres). São Paulo, Abril Cultural.
- ISELLA, César. *Juanito Laguna*. Buenos Aires, Philips 6347288.
- Carlos Puebla y sus tradicionales*. La Havane, Egrem, LDA 3410.
- RAMOS, Una. Paris, Le chant du monde, LDX 74609.
- Quinteto Tiempo*. Buenos Aires, Odeon, 3335.
- AMAURY. La Havane, Egrem, ID 3580.
- La canción, un arma de la revolución*. La Havane, Egrem, LDA 3464.
- RODRIGUEZ, Silvio. *Días y flores*. La Havane, Egrem.
- . *Te doy una canción*. Madrid, Areito, Movie Play, 170759-8.
- MANGUARÉ. *Razones para cantar*. Helsinki, Nueva Trova, CULP8.
- Pablo Milanès*. Paris, Le chant du monde.

Évolution de la structure sociale de la musique en Inde

O. P. Joshi

A ses débuts, la musique indienne faisait partie intégrante de la vie socio-religieuse, selon les préceptes énoncés dans les Écritures. Elle avait sa place dans la vie sacrée, où elle servait à des fins rituelles et à l'expression de la dévotion aux dieux. Dans le domaine profane, le Kamasutra¹ affirme que la musique est le premier des soixante-quatre arts que doit apprendre toute personne de haut lignage pour sa satisfaction esthétique et son plaisir. Le fait que la musique indienne ait été liée aux phénomènes sacrés et profanes a influé sur ses différents styles comme sur sa structure sociale. Musique sacrée et musique profane coexistent dans divers styles classiques, folkloriques et populaires. La musique indienne, sous sa forme contemporaine, a emprunté beaucoup de tendances et d'instruments nouveaux, notamment à l'Occident, tandis qu'elle est à son tour exportée sous ses formes tant classiques que folkloriques et traditionnelles. Ces contacts féconds avec la musique harmonique et populaire a donné à la musique mélodique indienne une nouvelle impulsion et lui a ouvert des horizons en la libérant de ses formes traditionnellement fermées. Nous examinerons dans cet article les changements radicaux qui en ont résulté pour les phénomènes musicaux.

Musique classique

Dans les premiers temps védiques, la musique religieuse n'était fondée que sur une seule note, *udatta* (son aigu), qui s'est bientôt muée en deux notes, la note aiguë et l'*anadatta* (le degré inférieur). La musique s'est ensuite enrichie de l'adjonction d'une troisième note, *svarita* ou « note qu'on fait résonner », qui

est devenue le point de départ de l'octave complète, l'échelle heptatonique du Samveda², dont la récitation en mouvement descendant ressemblait en gros au mode grec phrygien. Le concept du *rag* (mélodie) a définitivement pris corps à l'époque de Matanga³ (v^e siècle). Au xv^e siècle, la musique indienne avait atteint un certain degré d'uniformité. Il existe actuellement deux

O. P. Joshi est professeur de sociologie au MLV Government College, Bhillwara, 311001 (Inde). Il a fait des enquêtes parmi des artistes en Inde et en Tchécoslovaquie et il a publié *Painted folklore and folklore painters of India* (1976) et *The artist in Indian society* (1981). Il prépare actuellement un ouvrage sur la culture de masse.

systèmes musicaux qui sont analogues dans leurs grandes lignes, le système hindustani (au nord) et le système carnatique (au sud). Ils partagent certains traits fondamentaux, mais présentent des variantes dialectales.

La musique indienne est essentiellement mélodique : les sons se succèdent pour exprimer un état affectif à l'intérieur d'une unité esthétique. La mélodie est désignée sous le nom de *rag*, ou modulation du son sur un

certain rythme pour susciter une émotion ou une humeur propre à chaque *rag* et à chaque moment donné. Lorsqu'ils chantent, les artistes développent ce *rag* fondamental en se livrant à des improvisations et à des fioritures.

Les formes fermées de la musique indienne désignées par les termes de *dhruvapa* ou de *dhruvad* sont définies dans les textes anciens comme des chants de louange à la gloire des dieux et des rois. Peu à peu, les rois l'ont emporté et les dieux ont été glorifiés dans le style *desi* (« régional ») (Mukerjee, 1948, p. 150). Des contacts avec la musique arabo-persane est né un style, désigné sous le nom de *kheyal* (idée ou imagination). C'est un style plus libre, plus imaginatif, plus élaboré aussi et plus romantique, les compositions étant très ornementales, d'une légèreté aérienne et d'une grande délicatesse. Parmi les autres styles importants, on peut citer le *thumari* et le *tappa* au nord et le *tilana* au sud. Le *thumari* est né en réaction contre le *dhruvad* et le *kheyal*, qui étaient devenus des exercices de virtuosité vocale. Le *thumari* crée une atmosphère romantique, décrit la joie de l'union, les souffrances de la séparation, les espoirs incertains et la nostalgie. Sous sa forme raffinée, le *tappa*, chant des chameliers du Nord-Ouest, a acquis une place dans la tradition classique. Le *tarana*, fondé sur des syllabes dépourvues de sens qui épousent la courbe rythmique du *rag*, est exécuté à une cadence rapide. Le *gatal*, enfin, style persan de musique folklorique, connaît depuis quelque temps une grande faveur en raison de la beauté de ses paroles et de son mode spectaculaire de présentation. Les concerts de *gatal* attirent désormais une foule fidèle.

Contacts avec l'Occident

La musique classique indienne est entrée en contact avec l'Occident grâce aux tournées des virtuoses indiens en Europe. Dans les années vingt, Udai Shankar, peintre devenu musicien et frère aîné de Ravi Shankar, a fait connaître les instruments indiens, notam-

ment les petits tambours (*tabla*) grâce à ses représentations chorégraphiques sur des scènes occidentales. Sa troupe comprenait des musiciens qui jouaient du *sarod*, du *tabla* et du *sitar*. Cette époque a marqué un grand progrès pour la convergence de la musique mélodique et de la musique harmonique. Des musiciens occidentaux comme Georges Enesco, Yehudi Menuhin et Andres Segovia sont entrés en contact avec la musique et les musiciens indiens, tandis que ces derniers entendaient de grands maîtres tels que Toscanini, Paderewski, Casals, Heifetz, Kreisler, et rapportaient de leurs voyages à l'étranger de nombreux disques occidentaux.

La première réaction des auditoires européens à la musique indienne est de la trouver monotone et grinçante : elle se poursuit sans fin et n'est pas agréable à écouter. Elle leur semble répétitive et il est difficile de dire quand elle commence et quand elle finit. Mais les contacts avec la musique indienne se sont multipliés au fur et à mesure que de plus en plus d'artistes effectuaient des tournées dans les pays occidentaux. Des musiciens indiens ont participé aux festivals du Commonwealth, aux célébrations de l'Unesco, au festival de Bath et à d'autres manifestations internationales. L'exécution de duos par Yehudi Menuhin et Ravi Shankar lors du concert donné à l'Organisation des Nations Unies à l'occasion de la Journée des droits de l'homme est devenue le symbole de la rencontre de la musique orientale et occidentale. Les concerts de musique indienne et le face à face des musiciens indiens avec le public les ont encouragés à apprendre à connaître le goût de leurs auditoires. La vogue de la musique indienne a atteint les États-Unis d'Amérique dans les années soixante. Le public américain s'y est peu à peu intéressé et un certain nombre de jeunes gens et de jeunes femmes enthousiastes se sont même rendus en Inde pour essayer d'apprendre la musique et la danse ; mais c'est là un travail de longue haleine, de sorte que la plupart d'entre eux sont retournés avant de pouvoir en acquérir une maîtrise suffisante.

Il y a actuellement quelques professeurs



Deux *dholis* (joueurs de tambour) d'un village du Pendjab. SNA.

de danse et de musique indiennes qui ont créé des petites écoles dans des villes américaines et européennes.

La popularité de la musique et des instruments indiens a atteint un nouveau zénith lorsque les Beatles ont adopté le *sitar* et certains styles indiens. George Harrison a spécialement appris le *sitar* pour le groupe des Beatles, mais l'enthousiasme suscité par la musique indienne en Occident est peu à peu retombé à son niveau original. Ravi Shankar (1968, p. 93) écrit : « Beaucoup pensent aujourd'hui que la musique indienne exerce une très grande influence sur la musique *pop*, mais je crois personnellement qu'on ne trouve dans la musique *pop* que le son du *sitar*, et non la véritable musique indienne. » Dans les années soixante, les jeunes et les hippies, en Occident tout autant qu'en Inde, en sont venus à considérer la musique indienne, de

même que la marijuana et le yoga, comme les symboles d'une culture propre à la jeunesse. Beaucoup de nouveaux gourous, *swami* (ascètes) et *bhagwan* (dieux), ont également contribué à la diffusion de la musique indienne, parallèlement à l'intérêt suscité par l'artisanat et l'art indiens.

Bien que la musique indienne ait été influencée par la musique occidentale au niveau populaire, elle a été conservée et a revêtu sous ses formes les plus pures au cours des siècles. La nouvelle génération de musiciens indiens cultivés a appris à mieux la connaître et a apporté à son style une certaine recherche conforme aux tendances modernes, tout en gardant la maîtrise de la musique traditionnelle. Cette génération est consciente de l'évolution de la musique dans le monde et de l'enthousiasme occidental pour la musique indienne, mais elle a empêché cette dernière

de se métisser rapidement en adoptant inconsidérément n'importe quelle tendance. Citons quelques noms parmi ceux qui ont gardé la tradition vivante dans leur art et qui ont en outre popularisé la musique classique : Mallikarjun Mansur, Hirabai Badodekar, le pandit Jasraj, Kisor Amonkar, Kumar Gandharva, Bhimsen Joshi et les frères Dagar, parmi les chanteurs connus, et Ali Akbar Khan, Vilayat Khan, Ahmed Ali Khan et Bismillah Khan, parmi les instrumentalistes renommés.

Les musiciens indiens ont adopté certains instruments occidentaux ; le violon, en particulier, est devenu un élément indispensable de la musique carnatique et en fait désormais partie intégrante. Sous la domination britannique, les cours princières autochtones ont disparu ou se sont désintégréées, si bien que les manifestations musicales qui avaient autrefois lieu dans les cours des Zamindars et des nobles ainsi que dans les demeures des princes-marchands et de certains personnages opulents sont devenues des souvenirs du passé. L'apparition dans les villes d'une nouvelle bourgeoisie cultivée a renforcé ce regain d'intérêt pour la musique classique. Des associations pour le développement de la musique ont été fondées et le pandit Bhatikhande ainsi que Paluskar ont créé quelques écoles de musique dans les années trente. La moyenne bourgeoisie de cadres diplômés, de fonctionnaires, de juristes, d'enseignants, de médecins, d'ingénieurs, de jeunes industriels et de riches négociants a commencé à se préoccuper du renouveau de la musique traditionnelle. Si elle connaissait la musique et la danse, une jeune fille de la bourgeoisie avait plus de chances d'épouser un homme appartenant à une classe supérieure.

La musique folklorique

La musique folklorique continue à fleurir, sans être troublée par les changements politiques, étant donné qu'elle a la faveur des masses plutôt que des élites. Les musiciens folkloriques bénéficient du soutien des castes, des diverses communautés, des établissements religieux et du grand public.

La musique classique indienne est née à la fois de la musique folklorique et de la musique religieuse et s'est développée sous sa forme traditionnelle pour répondre aux intérêts des classes supérieures. La musique folklorique, elle, est restée en contact permanent avec la musique classique et populaire en ne cessant de lui emprunter et de lui prêter certains de ses éléments. Les poètes lyriques et les compositeurs de musique folklorique sont en général anonymes, les mélodies sont faciles et elles sont accompagnées par des instruments simples : instruments à vent, grandes et petites flûtes, tambours facilement transportables, espèces variées de clochettes, de gongs, de petites cymbales, etc.

La musique folklorique est étroitement liée à la vie sociale quotidienne, le sens étant plus important que la forme. Divers thèmes sont traités : louanges à la gloire de la nature, saisons, semailles, moissons, naissances, mariages, etc., chantés à la fois par les hommes et par les femmes. Les chants d'amour expriment le bonheur d'être unis, le chagrin d'être séparés, l'espoir et l'attente. Voici les paroles d'un chant d'amour de l'Assam :

Je serai un cygne et je nagerai sur ton étang ;

Je serai un pigeon et je me poserai sur ton toit ;

Je serai la transpiration et je coulerai sur ton corps ;

Je serai une mouche et je baisera ta joue⁴.

De nombreux chants folkloriques ont été enregistrés comme musique d'accompagnement de films, ce qui leur a assuré une très grande popularité. Une belle dame envoie un message par l'intermédiaire d'oiseaux et obtient des renseignements sur l'arrivée de son amoureux grâce à une corneille ; parures qu'on réclame, griefs contre les beaux-parents, amour pour son mari... tels sont quelques-uns des thèmes des chants folkloriques.

Les récits épiques folkloriques sont chantés par des artistes traditionnels. Au Rajasthan, un groupe de deux musiciens itinérants les chante en dansant et en s'accompagnant d'instruments à cordes, devant une toile de



Deux musiciens traditionnels du Sikkim. SNA.

fond peinte en couleurs vives et représentant des épisodes du récit épique. Le chanteur folklorique est un personnage protéen caractéristique des formes culturelles mineures⁵.

Les hymnes chantés en groupe, connus sous le nom de *bhajan*, sont populaires dans tout le pays, y compris dans les grandes villes, comme forme de dévotion. Ils sont exécutés dans les temples, au coin des rues, dans des maisons privées, et dans des salles de concert. Milton Singer (1975, p. 174) fait état d'une centaine de groupes de ce type rien que dans la ville de Madras. Les familles aisées et les chorales gardent toujours quelques instruments pour la musique religieuse. Un groupe *bhajan* comporte cinq à quinze hommes. Les femmes qui assistent à une séance peuvent également se joindre aux chants, mais elles ne font presque jamais partie du groupe.

Musique populaire

En Inde, la musique populaire est synonyme de musique de film. Élément d'une culture de masse, c'est ce type de musique qui est écouté et chanté par le plus grand nombre de personnes, notamment par les jeunes. On la joue dans les *juke-boxes*, à la radio et sur cassettes. Les grands succès se succèdent dans la faveur du public, grâce à la publicité et à la popularité des films. Malgré les barrières dialectales, les chants de films hindi sont très en vogue dans tout le pays, ce qui est dû soit aux émotions qu'ils suscitent, soit à la qualité de la voix, soit à la mélodie. La musique de film, qui plaît autant dans les villes que dans les campagnes, est devenue une industrie importante qui emploie compositeurs, directeurs musicaux, chanteurs et accompagnateurs. La première chanson, enregistrée en Inde en

1902, était interprétée par Gaura Jan à Bombay ; le premier film sonore, *Alam Ara*, dont la principale caractéristique résidait dans sa musique, est sorti le 4 mars 1931 à Bombay. Les chansons des films précédents étaient interprétées dans un style théâtral par les actrices et les acteurs eux-mêmes, le préenregistrement n'ayant été introduit qu'en 1933. Dans les années trente, on estimait que les chansons étaient la raison d'être d'un film. Le film *Shiri Farhad*, une histoire d'amour, comportait 42 chansons. Autour des années cinquante, les chansons classiques légères ont commencé à s'imposer dans les films, car la deuxième guerre mondiale, en multipliant les contacts avec l'Ouest, avait contribué à faire connaître de nouveaux instruments et les styles occidentaux de musique. Cependant, jusqu'en 1948, les styles classiques et folkloriques ont dominé la scène musicale. Après 1960, la musique de film indienne s'est développée très rapidement et a adopté de nombreux traits occidentaux. Dans les années quarante, il suffisait de deux instrumentalistes pour enregistrer une musique de film ; par la suite, leur nombre a dépassé la centaine. Récemment, 200 instrumentalistes ont servi d'accompagnateurs lors de l'enregistrement d'un chœur destiné au film *Chela Babu*. La musique *pop*, avec le *hard rock* et le *soft rock*, s'est imposée dans les films. La musique de film est devenue une catégorie à part, qu'il reste à étudier systématiquement.

Malgré la popularité de la musique de film, il n'existe pas d'écoles reconnues pour l'enseigner. La musique *disco* fait actuellement fureur. Des disques des chansons *disco* de Biddu et Nazia Hassan se sont vendues à 100 000 exemplaires dès le premier jour, battant ainsi un record. La musique de film est sous la coupe de directeurs musicaux qui ont une connaissance suffisamment pratique des goûts populaires et de l'orchestre pour travailler dans les conditions spéciales de rapidité et d'autorité qu'exige ce type d'exécution musicale. Les metteurs en scène de films expérimentaux invitent quelquefois les musiciens de tradition classique, mais il n'existe pas un public nombreux pour ce genre de musique. Il

n'est pas facile pour un musicien de pénétrer dans le monde fermé de la musique de film, très protégé par ceux qui en font partie.

Les musiciens

La structure sociale de la musique indienne est en forme de pyramide, avec, au sommet, quelques maîtres de réputation bien établie. Ces derniers, très demandés pour les concerts nationaux, sont parfois aussi invités à l'étranger. Ils sont dans une situation économique aisée et se font connaître grâce aux concerts, à All India Radio, aux disques, aux films et aux journaux. Viennent ensuite les musiciens qui commencent à se faire un nom et qui, grâce aux encouragements et au soutien de leurs amis et maîtres, essaient de s'assurer une place dans le monde de la musique grâce à leurs concerts. En troisième lieu, il y a les musiciens qui n'ont ni le désir ni l'occasion de devenir célèbres, et qui se contentent d'une renommée locale. Les accompagnateurs, les jeunes étudiants, les orchestres d'hôtel, etc., se situent à la base de cette pyramide.

La musique classique indienne est essentiellement une musique de soliste. C'est celui-ci qui règle l'accompagnement, détermine le mouvement, la cadence, le début et la fin de l'exécution d'un concert.

La profession musicale, qui est héréditaire, est dominée par des familles musulmanes dans le nord de l'Inde et par des hindous des castes supérieures, d'ordinaire des brahmanes, dans le sud de l'Inde et au Bengale⁶.

Les diverses lignées des maîtres musiciens ont donné naissance aux *ghanara*⁷, styles musicaux distincts fondés au début sur trois types de relation : l'ascendance, l'érudition et le lien de parenté. Les virtuoses hindous, qui ne sont pas d'ordinaire des musiciens à titre héréditaire, sont les brahmanes et on les appelle *Panditji* : sage ou gourou.

La structure sociale de la musique est déterminée par le succès ou l'échec, la renommée ou l'amateurisme, la créativité ou l'ab-

sence de créativité de l'artiste. La division rigide de la société qu'impose le système des castes, où certaines règles régissent les rapports humains et les comportements de chaque individu à toutes les étapes de sa vie, depuis la naissance jusqu'à la mort, a influé sur la musique. Il existe en effet un certain nombre de castes professionnelles spécialisées dans la musique. Chaque village et chaque famille (*Jajman* - mécènes) possèdent leur joueur de tambour et leur joueur de pipeau, qui sont à leur service à l'occasion de festivités villageoises, de rituels familiaux et des cérémonies. Les amuseurs publics, les chanteurs-mendians et les accompagnateurs de danseuses viennent par exemple des castes suivantes : *dholi*, *sargara*, *mirasi*, *kanjar*, *dom*, *fakir*, *daphali* et *pirana*. Les musiciens itinérants, qui vont jouer d'une communauté à l'autre, sont une tradition toujours vivante en Inde.

Toutes les castes protègent leurs bardes-musiciens, désignés sous le nom de *bhot*, et qui chantent les louanges de leurs mécènes. Au Rajasthan, même les *dholi* (joueurs de tambour) — caste de chanteurs au service d'autres castes — ont également au-dessous d'eux une caste de chanteurs à leur service, connue sous le nom de *dhanmanga*. De même, les *damami* chantent pour les *rajput*, et les *phadali* chantent pour les bouchers-*kunjra*. Certaines des castes telles que la caste *langa* — caste musulmane du désert occidental du Rajasthan — dont les membres se livrent à l'agriculture et sont des musiciens occasionnels — ont récemment choisi la musique comme profession en raison de leur popularité dans les agglomérations urbaines (Lalas, 1962, p. 77).

Dans la hiérarchie sociale de la musique, les chanteurs occupent un rang plus élevé que les instrumentalistes, tandis que les accompagnateurs sont au bas de l'échelle. Les joueurs de *sarangi* et de *tabla*, désignés par les termes de *sarangia* et *tablia*, sont avant tout des accompagnateurs, traditionnellement associés aux danseuses, aux chanteuses et aux bordels, d'où le stigmate qui s'attache à eux.

Recrutement, formation et professionnalisme

Les musiciens se recrutent parmi divers groupes sociaux : castes héréditaires de musiciens, hindous et musulmans, familles de musiciens et familles descendant par lignage maternel des courtisanes. Ils proviennent des castes supérieures tout autant que des castes inférieures, des brahmanes et des intouchables. Beaucoup de maîtres contemporains ont tout d'abord appris la musique auprès de parents et se sont adressés plus tard à des virtuoses célèbres pour se perfectionner. De nos jours, les écoles, les instituts et les universités dispensent une formation musicale générale, mais ce n'est encore qu'en établissant une relation de maître à élève (*guru-shishya*) qu'on peut acquérir une formation plus poussée. Les meilleurs musiciens attirent les meilleurs élèves. L'apprentissage est fondé sur l'imitation : l'élève apprend, dans un premier temps, les principes fondamentaux du chant et de la pratique d'un instrument en écoutant le maître le plus attentivement possible. Il se définit par la personnalité de son maître qui, à son tour, se définit par celle de son propre maître, formant ainsi une chaîne de relations grâce à laquelle l'héritage se transmet de maître à élève.

Le maître transmet toute une culture au disciple pour le préparer à entrer dans la vie musicale. Selon la remarque de Neuman (1980, p. 50), « il transmet deux éléments qu'aucun autre système d'instruction ne pourrait lui communiquer : un ensemble de connaissances secrètes et ésotériques et la manière de vivre d'un musicien ». En théorie, un disciple ne verse jamais d'honoraires à son maître, mais lui offre des cadeaux en nature et en espèces à l'occasion d'anniversaires, de festivals ou de certains rituels.

Ces dernières années, de nombreux adolescents des classes moyennes et supérieures ont commencé à apprendre la musique et la danse à titre de passe-temps dans de nouvelles écoles spécialisées. Ils adoptent vite la musique populaire et atteignent le statut de



Orchestre conduisant une procession de mariage. Vandana Studio, Bhilwara.

college singer, qu'on pourrait traduire par « chanteur débutant ». Les vrais musiciens estiment que ces élèves cherchent à réussir rapidement, ne prennent pas la musique au sérieux et sont trop attirés par la musique et les instruments occidentaux ; néanmoins, ce phénomène a contribué à grossir considérablement le public qui s'intéresse à la musique.

Il est difficile de pénétrer avec succès dans le cercle fermé des musiciens indiens. Premièrement, le jeune artiste doit recevoir l'approbation de son gourou et des musiciens de son école ; dans ce cas, il fait ses débuts officiels et il a alors besoin de l'assistance d'accompagnateurs, de l'aide d'amis et des encouragements des connaisseurs. Pour réus-

sir financièrement dans le monde de la musique, il faut souvent des années.

Les musiciens gagnent leur vie de diverses manières. Les universités, les instituts et les écoles en recrutent beaucoup comme professeurs de musique. Les musiciens renommés et ceux qui commencent à se faire un nom peuvent tenter leur chance à Bombay, la cité cinématographique, pour essayer de parvenir à la grande célébrité. All India Radio emploie près de 10 000 musiciens, soit à titre permanent, soit à titre occasionnel, dans ses différentes stations. Certains jouent dans des orchestres, donnent des concerts, sont compositeurs ou travaillent pour leur propre compte. Les musiciens folkloriques sont patronnés par



Un Pandit, accompagné de son joueur de *tabla* donne une leçon de musique vocale à sa jeune disciple, dans une école de musique, sous le portrait de Sarswati, la déesse des beaux-arts et du savoir. Murli Manohar.

les temples, les villages et diverses castes selon le système traditionnel *jajmani*⁸. Les hôtels modernes et divers établissements, notamment des firmes commerciales, invitent les musiciens populaires et en font également venir de l'étranger. Dans les grandes villes, de multiples associations organisent ou patronnent des manifestations musicales. Le succès rencontré par des artistes éminents lors de leurs tournées à l'étranger encourage beaucoup d'autres musiciens à organiser eux-mêmes des tournées en Europe et en Amérique. Le fait d'être « revenu de l'étranger » est devenu un symbole notoire de prestige et de succès. Néanmoins, quelques douzaines de musiciens seulement parviennent à subsister

uniquement en exerçant leur art, tandis que des milliers d'autres doivent chercher un autre gagne-pain.

La musique est récemment devenue une profession très prisée par les femmes. Au début du xx^e siècle, les chanteuses professionnelles portaient encore la marque infamante qui s'attachait aux amuseurs publics et aux prostituées ; mais la pratique du préenregistrement dans les films et le renouveau musical en tant qu'élément de nationalisme ont offert aux femmes une occasion respectable de pénétrer à nouveau dans le monde de la musique. Beaucoup de grandes chanteuses et instrumentalistes se sont rendues célèbres depuis trente ou quarante ans. L'Unesco a

récemment honoré la reine de la chanson S. M. Subbulakshmi, et Lata Mangeshkar a battu un record en interprétant plus de 30 000 chansons au cours des trente dernières années de sa carrière cinématographique. Il est courant d'entendre des groupes de chanteuses dans des festivités, mais les hommes dominent comme accompagnateurs. Dans les humbles classes laborieuses, le chant est l'une des principales distractions qui vient rompre la monotonie du dur labeur quotidien. Une femme peut éventuellement enseigner la musique et la danse et avoir des disciples, mais elle ne peut jamais atteindre le statut de gourou.

Fanfares et orchestres

Les fanfares introduites par les Britanniques sont devenues très populaires pour les festivités familiales et sociales. Dans une ville d'un million d'habitants, on peut trouver entre 50 et 100 fanfares au service de la municipalité ainsi que des localités et villages environnants. Le chef d'orchestre possède un bureau ou une maison qui fait office de bureau, où il garde des instruments musicaux qui lui appartiennent ainsi que les costumes des exécutants qui marchent en tête du cortège. A part lui, les autres membres de ces orchestres populaires sont des musiciens occasionnels qu'il recrute sur contrat. Ce sont souvent des ruraux qui ont émigré dans les zones urbaines et qui travaillent éventuellement en usine. Les orchestres de cuivres offrent des emplois à un grand nombre de personnes qui appartiennent aux castes traditionnelles de musiciens.

Le prestige d'une fanfare dépend du nombre d'instrumentistes, de la qualité des costumes et de celle des airs à la mode. Il n'est pas rare de voir les chanteurs de ces orchestres juchés sur une caravane équipée d'un microphone. Souvent de jeunes garçons, et parfois aussi des jeunes filles, jouent de la musique *disco* en suivant ces fanfares en cortège, ce qui suscite les critiques des anciennes générations. Les orchestres de cuivres sont des symboles de réussite et rehaussent le prestige des familles qui les engagent. Comme

on ne s'attend à aucune créativité de leur part, ils se situent en dehors du domaine de la musique artistique.

Un bon musicien indien se sert d'un minimum d'instruments pour accompagner une mélodie et il estime que s'il peut exécuter un *rag* avec un seul instrument, toute orchestration plus recherchée est inutile. Cependant, étant donné la variété croissante des modes de vie et l'évolution de plus en plus dynamique de la musique, un nouvel orchestre a été créé à All India Radio dans les années cinquante, orchestre pour lequel Walter Kaulfman a composé six *rags* faisant appel à des instruments indiens ainsi qu'à des instruments occidentaux. Ce premier orchestre radiophonique, composé de 28 musiciens et comportant des instruments à cordes et des instruments à percussion, a été fondé en 1952 par Ravi Shankar et T. K. Jaya Ram Ayyar, qui ont eu le courage de tenter l'expérience avec des musiciens traditionalistes et qui ont porté l'orchestre à un niveau très élevé de qualité. Bien que les concerts de cet orchestre soient régulièrement inscrits au programme de la radio, seule la musique orchestrale de film est vraiment populaire dans le grand public.

Divers types de public

La musique indienne a réussi à maintenir ses traditions tout au cours de sa longue histoire et a dépassé ses frontières culturelles d'origine. Autrefois, la plupart des importantes manifestations musicales étaient organisées sous l'égide de mécènes privés, mais, depuis l'avènement de l'ère des *mass media*, la musique attire un nouveau public populaire pour lequel sont donnés des concerts « profanes ». Autrefois, le musicien exerçait théoriquement une activité sacrée et s'adressait à Dieu; maintenant, il s'adresse aux autres gens, au public. La musique est devenue une profession de plein droit : la popularité dont jouissent les musiciens auprès des masses les a fait sortir de leur isolement aristocratique pour les faire pénétrer dans le monde fébrile de la concurrence.



Un célèbre maestro développe un *rag* avec un *alap*, pendant qu'il chante un *dhrupad*. Les instruments d'accompagnement sont, de gauche à droite : *tabla*, *pakhawaj*, *tanpur* et *sarangi*. SNA.

Le public est hétérogène par son caractère et ses goûts. Pour un grand concert organisé dans une salle publique, un théâtre ou sous des *pandal*⁹, et dont l'entrée est payante, le public peut se composer de connaisseurs, d'admirateurs des artistes, de parents des organisateurs, d'étudiants en musique, d'autres musiciens et de néophytes en matière de culture musicale. De leur côté, les musiciens arrivent désormais à comprendre la nature de leur public et à adapter leur jeu à ses goûts. Les connaisseurs occupent les rangées de devant, assis sur des chaises ou des tapis, le reste étant assis derrière eux. Les concerts commencent d'ordinaire à 21 heures; à 23 heures, la plupart des profanes quittent la salle. Le contact s'établit alors entre les connaisseurs et les exécutants, de sorte que ces derniers peuvent faire la preuve de leur virtuosité jusqu'au petit matin, si la salle manifeste suffisamment d'enthousiasme.

Les petites réunions dans des maisons privées, connues sous le nom de *mehafil*,

s'adressent à un autre type de public, exclusivement composé de connaisseurs et constitué en partie ou en totalité par des musiciens et leurs amis. Ces réunions présentent un grand intérêt artistique pour les exécutants, car elles les aident à établir leur réputation parmi les amateurs de musique.

Quant à la musique populaire, son public, plus actif, plus énergique et plus nombreux, est composé de jeunes de la nouvelle génération. Leur comportement et leur manière de manifester leur appréciation sont parfois désordonnés, ce qui suscite des troubles.

L'industrie de la musique et le grand public

Quatre éléments importants ont récemment influencé la musique indienne : la diffusion des électrophones et des magnétophones, le cinéma, la radio-télévision et la création d'aca-

démies musicales. Ils ont sauvé de l'ombre maint musicien obscur. La radio a éveillé de l'intérêt pour la musique parmi les femmes et les enfants et a favorisé le développement du sens critique. A partir des années trente, les stations radiophoniques ont offert aux musiciens l'occasion d'entrer en contact avec les masses; la révolution du transistor a encore plus élargi l'audience de la radio. En 1979, on dénombrait en Inde près de 25 millions de postes et 84 stations radiophoniques. All India Radio a diffusé cette année-là 139 380 heures de musique, soit 38 % du nombre total d'heures d'antenne, se décomposant ainsi : 34,3 % pour la musique classique, 22,1 % pour la musique légère, 17,3 % pour la musique de film, 12,4 % pour la musique sacrée, 9,5 % pour la musique folklorique et 4,4 % pour la musique occidentale. Le tableau ci-après indique la ventilation de la production de disques.

Les musiciens sont fiers quand ils peuvent se dire « artistes radiophoniques ». L'expansion de la télévision, encore circonscrite à quelques grandes villes, va probablement beaucoup encourager les activités des musiciens et satisfaire les besoins musicaux des masses.

L'industrie cinématographique indienne, actuellement la deuxième du monde, a accru les débouchés offerts aux musiciens tout en favorisant la spécialisation et la division du travail. Le nombre de films produits par l'Inde est passé de 219 en 1951 à 714 en 1979. Les films indiens sont exportés dans 90 pays. Selon une estimation, près de 30 000 artistes sont engagés dans l'industrie cinématographique et radiophonique. Une seule société d'enregistrement monopolise la production et sort en moyenne près de 300 disques à micro-sillons par an. L'enregistrement de disques commerciaux rehausse le prestige des musiciens, car seuls ceux qui ont réussi y parviennent. Dans toutes les agglomérations urbaines, certains magasins vendent des disques et des cassettes qui seront ensuite écoutés dans les foyers et il existe également une demande accrue pour les disques de musique indienne dans les pays occidentaux, notamment pour les disques de musique instrumentale.

Le gouvernement central et les gouvernements des États ont créé des académies de musique, de chorégraphie et d'art dramatique pour encourager les artistes, les associations musicales et la recherche concernant les arts du spectacle. Les prix et les bourses accordés à des virtuoses éminents assurent leur consécration, mais les crédits alloués aux académies sont plutôt maigres. Il convient de consolider ces institutions en leur fournissant une aide suffisante et en créant dans les districts des établissements qui leur soient rattachés.

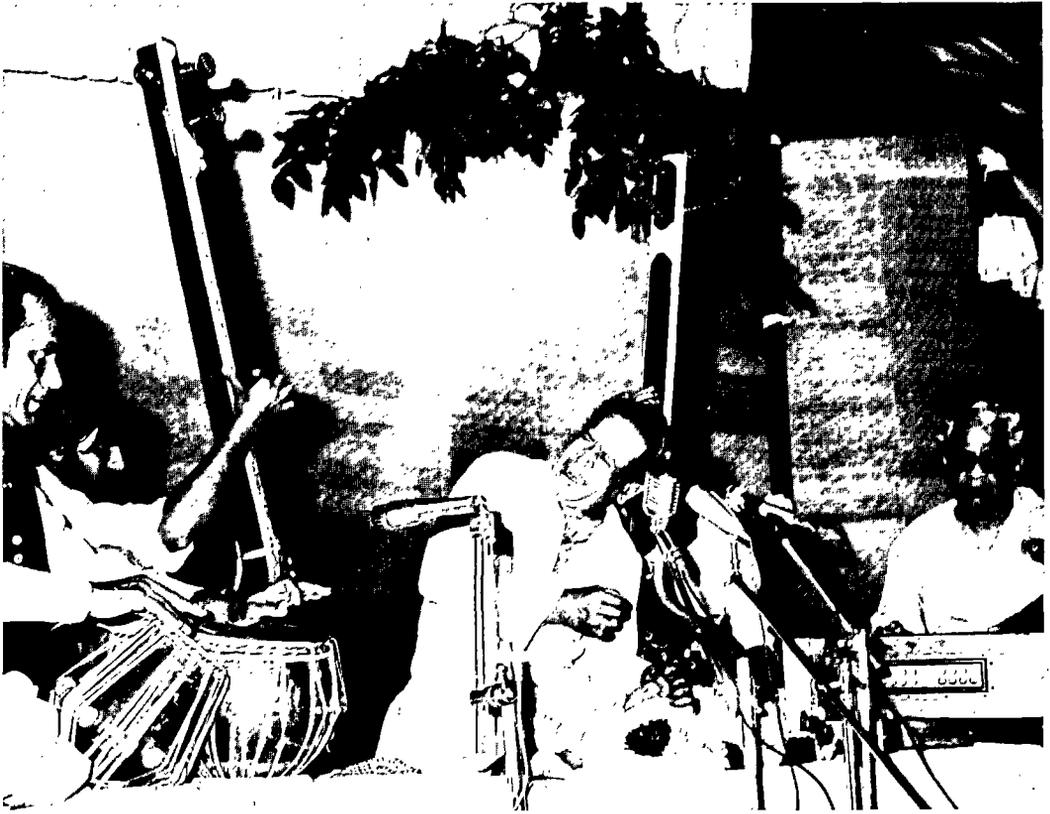
Production des disques de musique en Inde en 1979

Type de musique	Nombre d'enregistrements produits
Chansons de film	794
Mélodies de film	14
Chants sacrés	169
Chants folkloriques	56
Classique	
Musique vocale	18
Musique instrumentale	13
Compositions populaires	83
Musique occidentale	—
Divers	68
Total	1 215

Études sociologiques

Seules quelques études sociologiques sur la musique indienne ont été effectuées à ce jour. D. P. Mukerjee, l'éminent sociologue qui est également un expert musical et artistique, a été le premier à analyser le monde musical indien dans son article « Sociology of modern Indian music » (1974). Il a relevé deux tendances, l'une en faveur du retour aux formes anciennes, l'autre en faveur de l'innovation créatrice, dues à l'incidence des forces économiques sur les traditions indiennes.

L'anthropologue néerlandais Wim Van Der Meer (1980, p. 191) a étudié la musique classique de l'Inde du Nord. Il a noté que, malgré l'engouement qui commence à se mani-



Pandit Bhim Sen Joshi, l'un des plus éminents vocalistes indiens. SNA.

fester pour les exercices de virtuosité, les techniques brillantes et les innovations, notamment en matière de *rags*, la tradition fondamentale des *rags* subsiste, et les compromis occidentaux n'ont jamais été acceptés dans la musique artistique.

B. C. Deva (1973) soutient que les réactions des auditeurs, qu'ils aient ou non une formation musicale, sont très proches des humeurs traditionnellement attribuées aux *rags*.

Une étude intéressante de l'anthropologue Daniel M. Neuman (1980, p. 235) porte sur les rapports qui existent entre une population et sa musique. Après avoir analysé la structure culturelle, l'organisation sociale et les stratégies d'adaptation des musiciens, il constate une véritable mutation du système

social dans lequel s'inscrit la tradition musicale — mutation qui se manifeste par les nouveaux rôles professionnels et artistiques, les innovations pédagogiques et l'assouplissement des normes de recrutement et la diversification des auditeurs et des mécènes, ainsi que par l'évolution de l'identité sociale des musiciens et des rapports entre musiciens. Il conclut que si ces changements peuvent sembler radicaux, ils sont en fait, vus de l'intérieur, le prolongement logique de la structure culturelle de la civilisation indienne.

Quelques revues consacrées à la musique sont publiées dans diverses langues régionales, avec parfois des numéros spéciaux sur la musique classique, la musique folklorique ou la musique de film. *Sangeet* (Musique), publié en hindi par Hathras, est l'un des

mensuels du nord de l'Inde, qui est régulièrement bien accueilli par le public. Certaines des académies musicales publient également des revues, mais leur audience est limitée. En général, toutes les grandes revues incluent chaque année quelques articles sur la musique.

Un champ très large s'offre aux recherches sociologiques sur les phénomènes musicaux indiens, notamment sur la musique de

film, la musique folklorique moderne, la musique artistique, leurs créateurs et exécutants, et sur les publics correspondants. Une étude approfondie sur la structure musicale de Bombay, qui est le creuset et le centre de diffusion de toute la musique indienne, pourrait donner des résultats intéressants.

Traduit de l'anglais

Notes

1. Kamasutra, traité systématique sur l'art d'aimer, écrit par Vatsayan aux alentours du VII^e siècle.
2. Samveda (1000-600 av. J.-C.), un des quatre vedas traitant de la philosophie et des rituels hindous.
3. Matanga a écrit au V^e siècle son traité sur la musique régionale, intitulé *Brihaddeshi*. Cet ouvrage est consacré à la musique et à la danse régionales, qui diffèrent d'une région à l'autre et sont exécutées selon l'humeur de leurs habitants ; ce qui charme le cœur est dénommé *desi* (profane).
4. Ce chant est extrait de la collection de D. Satyarthi, intitulée « Meet my people », p. 5, Hyderabad, Chetna Publishers, 1951.
5. Étude de O. P. Joshi sur les chanteurs épiques folkloriques dans *Painted folklore and folklore painters of India*, Delhi, Concept Publishing Co.
6. Neuman, dans son étude sur les musiciens de Delhi, a établi que, sur 75 musiciens, il y avait 43 membres de castes musulmanes, 30 hindous, 1 sikh et 1 chrétien. Sur les musiciens musulmans, 74,4 % appartiennent à la caste mirasi ; 50 % des musiciens hindous sont des brahmanes. Parmi les chanteurs et les joueurs d'instruments à cordes pincées, les brahmanes sont en majorité, alors que les joueurs de tambour et les joueurs d'instruments à archet appartiennent à la caste musulmane mirasi. Parmi les musulmans, les castes kalawant et mirasi dominent la scène musicale, les kalawant se spécialisant dans la musique vocale et les mirasi dans la musique instrumentale.
7. Il y a actuellement quatre grandes écoles de *kheyal*, le style populaire désigné sous le nom de *gharana* (qui signifie littéralement : maison ou famille), à savoir, Gwalior, Agra, Jaipur-Atroli et Kirana.
8. Par *jajmani*, on entend la relation qui existe traditionnellement entre un mécène et les castes à son service. Le droit de servir une famille est considéré comme un droit transmissible et divisible.
9. *Pandal* est le terme qui désigne une tente de toile aux couleurs brillantes où les auditeurs ne peuvent s'asseoir que sur le sol.

Références

- DANIÉLOU, Alain. 1974. *Situation de la musique et des musiciens dans les pays d'Orient*. Florence, Publication du Conseil international de la musique, Léo S. Olschki.
- DESHPANDE, Vaman Rao H. 1973. *Indian music traditions : An aesthetic study of the Gharanas in Hindustani music*. Bombay, Popular Prakashan.
- DEVA, B. Chaitanya, 1973. *An introduction to Indian music*. New Delhi, Publications Division.
- IMAM, Hakim Mohammad Karam. 1959a. Effects of ragas and mannerism in singing. Traduit par Govind Vidyarthi.
- . 1959b. *Bulletin*, Sangeet Natak Akademi.
- JOSHI, O. P. 1976. *Painted folklore and folklore painters of India*, p. 31, Delhi, Concept Publishing Co.
- LALAS, Sitaram. *Sangeet*, vol. de janvier 1962. Hathras, Sangeet Karyalay (hindi).
- MARIAM, Alan P. 1964, 1975. *Anthropology of music*. Evanston, Ill., North Eastern University Press.
- MARRIOTT, M. 1955. *Village India*, p. 21, 56. Chicago, Chicago University.
- MEER, Van Der W. 1980. *Hindustani music in the 20th Century*. New Delhi, Allied Publishers.
- MUKERJEE, C. P. 1948. *Sociology of Indian culture*. Jaipur, Rawat Publications.
- NEUMAN, Daniel M. 1980. *The life of music in North India*. New Delhi, Manohar Publishers.
- POPLEY, Herbert. 1971. *The music of India*. 4^e éd. New York, Oxford University Press.
- SATYARTHI, D. 1951. *Meet my people*. Hyderabad, Chetna Publishers.
- SHANKAR, Ravi. 1968. *My music, my life*. New Delhi, Vikas Publications.
- SINGER, Milton. 1975. The great tradition in a metropolitan center : Madras. *Traditional India*. Jaipur, Rawat Publications.
- . 1980. *Indian Reference Annual*. New Delhi, Publication Division, Government of India.

Aspects relationnels de la musique dans les sociétés africaines

J. H. Kwabena Nketia

On reconnaît de plus en plus que les structures formelles de la musique ne sont pas dictées seulement par les fonctions primaires de la musique en tant que mode de communication, mais aussi par la manière dont la musique est aujourd'hui considérée dans chaque société par rapport aux valeurs artistiques, philosophiques et sociales qu'elle cultive et par la vie musicale dans laquelle elle se manifeste. Là où la musique est uniquement

considérée comme une source de plaisir esthétique, on met l'accent sur sa dimension artistique ou l'on s'efforce d'explorer la poésie et les matériaux sonores pour eux-mêmes, tout en élargissant sans cesse la gamme de valeurs artistiques qu'elle renferme. Mais là où la conception de la musique est surtout philosophique, on peut être amené à cultiver une musique surtout contem-

plative mettant l'accent sur les significations symboliques ou sur l'utilisation sélective de matériaux sonores propres à exciter des émotions spirituelles appropriées, à créer la communion avec le cosmos ou à mettre en rapport avec le surnaturel. Par contre, lorsqu'on s'attache surtout aux dimensions sociales ou aux interactions que la musique permet d'établir, on tend à mettre l'accent sur des structures qui facilitent le choix et l'interprétation de

rôles, favorisent la communication et suscitent des réactions immédiates.

La documentation ethnographique relative à la musique africaine démontre que ces conceptions de la musique existent toutes trois à des degrés divers dans beaucoup de sociétés africaines¹. Mais on semble y mettre particulièrement l'accent sur la dimension sociale et tout spécialement sur les aspects relationnels de l'organisation et de l'utilisation

de la musique. C'est pourquoi, comme dans d'autres cultures qui soulignent la dimension sociale, les coutumes relatives à la pratique de la musique l'intègrent dans différentes sphères de la vie privée et de la vie sociale organisée.

Dans la vie domestique, par exemple, le pilage et le broyage du millet s'accompagnent de certains chants et il y a également des berceuses

grâce auxquelles les mères communiquent non seulement avec leurs bébés, mais aussi avec d'autres personnes de leur milieu lorsqu'elles s'y livrent à des réflexions sur leur propre mariage ou sur leurs relations avec les membres de leur famille et d'autres personnes. De même, la vie économique encourage la création de musiques qui accompagnent les activités de certains groupes professionnels (commerçants, bergers, oiseleurs,

J. H. Kwabena Nketia, ancien directeur de l'Institut d'études africaines à l'Université du Ghana, est actuellement professeur de musique à l'Université de Californie à Los Angeles. Il est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages sur la musique et la culture africaines, notamment de *Funeral dirges of Akan people*, *Drumming in Akan communities of Ghana*, *Music dance and drama*, *African music in Ghana* et *The music of Africa*.

pêcheurs, chasseurs, associations artisanales et groupes coopératifs) ou la réalisation de projets communautaires comme le défrichage de sentiers de brousse, la construction de ponts ou le lancement de pirogues. Le besoin de créer un sentiment d'appartenance à un groupe social qui renforce la cohésion même de ce groupe encourage la formation de clubs de musique et de danse pour jeunes ou pour adultes qui se spécialisent dans des types de musique récréative, les chants étant par ailleurs incorporés dans des jeux et des récits².

De même, la vie religieuse appelle une musique spéciale pour les dieux ou une musique correspondant aux différentes pratiques du culte, ainsi qu'une musique pour les séances et rituels magiques dont le but est d'assurer le bien-être mental et spirituel de certains. La musique joue ici un rôle thérapeutique soit en tant que telle, soit en tant que prolongement d'actes symboliques ayant pour but de faciliter l'auto-expression. Dans certaines sociétés zambiennes, l'une des manières de guérir une personne qui semble atteinte de maladie mentale ou possédée par un esprit est de lui faire chanter autant de chants que possible pendant que des spécialistes essaieront de déceler dans ses chants la source de sa maladie. Si le chant ne conduit pas à un état de quiétude, on recourt aux rituels appropriés et l'on intensifie l'activité musicale. Cette procédure est également appliquée dans une certaine mesure pour établir l'ordre de succession des musiciens royaux (*ingombas*) lorsqu'il apparaît clairement que la maladie d'une personne peut être attribuée à un musicien défunt³.

Le renforcement des liens qui unissent les différentes parties du corps social s'obtient notamment par la musique et la danse. On compose des types spéciaux de chants et de messages tambourinés au travers desquels des individus et des groupes pourront exprimer leur identité, tandis que l'institution de la dignité de chef de tribu encourage le recrutement et la formation de musiciens royaux et la composition de chants historiques qui légitiment la position des dirigeants, ou de chants héroïques, qui exaltent les idéaux de la société.

Les activités auxquelles participe l'ensemble de la communauté peuvent s'accompagner de musique : c'est en particulier le cas de celles qui sont organisées pour résoudre des crises telles que le déclenchement d'une guerre et les fêtes destinées à exprimer des sentiments communautaires.

On pourrait, en citant des exemples empruntés à différentes sociétés, multiplier à l'infini ce catalogue de manifestations musicales et d'événements de la vie sociale sans beaucoup ajouter au tableau général de la vie musicale et au rôle qui est donné de préférence à la musique pour atteindre des buts sociaux ou pour répondre aux besoins d'individus et de groupes, car on a déjà constaté de ce qui précède que, bien que la musique soit très prisée par les sociétés africaines, elle n'y est pas uniquement une activité de loisir. Elle est présente en effet dans tous les domaines de la vie communautaire où se nouent des relations entre individus dans lesquelles ceux-ci doivent soit jouer, soit affirmer, soit redéfinir leurs rôles, comme elle se manifeste aussi dans toutes les occasions où l'on encourage l'établissement de relations spontanées. C'est pour quoi la musique peut être présente dans les foyers, dans les lieux de culte ou dans les endroits publics comme un coin de rue, les terres d'une ferme, le palais d'un chef, une place de marché ou une piste de danse, c'est-à-dire, partout où se nouent des relations sociales soit entre mère et enfant, soit entre enfants ou autres groupes de personnes de même rang, soit entre membres d'une association, soit encore au sein de la communauté tout entière.

Relations entre le musicien et son auditoire

Comme d'autres cultures, les sociétés africaines traditionnelles connaissent la pratique privée ou même solitaire de la musique, surtout avec des instruments strictement personnels comme le *mbira* (piano à main) dont un musicien jouera souvent en marchant sur



Joueurs de tambours royaux, lors d'une procession. Kwasi Andoh.

un sentier isolé, la flûte (dont jouent les bergers), les instruments à cordes comme l'arc musical, le luth à cordes pincées, la cithare et la lyre, dont on peut jouer dans sa maison ou sur ses terres. Toutefois, en raison de la place importante que ces cultures accordent au rôle relationnel de la musique, on a tendance à préférer les concerts en public, qu'ils soient donnés par des individus ou par des groupes, car les musiciens sont toujours très désireux non seulement de partager leur musique avec d'autres (comme c'est le cas dans d'autres cultures), mais aussi d'entrer par la musique en relation avec les membres de leur communauté. C'est pourquoi les clubs ou les associations de danse ou de musique organisent toujours leurs représentations aux endroits où ils peuvent attirer un public nombreux, car on peut juger du succès d'un spectacle, notamment, par le nombre des spectateurs et l'étendue des relations auxquelles il aura donné naissance.

De même, un groupe religieux qui célèbre en privé des cérémonies rituelles accompagnées de musique peut lui aussi organiser des spectacles publics de danse et de musique pour que d'autres puissent y assister. Dans certaines sociétés, en effet, les danses et la musique religieuses sont très prisées pour leurs qualités expressives et dramatiques. Les associations de guerriers par exemple et les groupements professionnels tels que les groupements de chasseurs peuvent eux aussi monter des spectacles publics chaque fois qu'ils célèbrent leur fête annuelle ou organisent des activités spéciales. En outre, dans certaines sociétés, la musique royale elle-même n'est pas uniquement conçue pour être exécutée en privé pour le seul plaisir du roi ou de sa cour : c'est aussi une musique qui sera jouée devant l'ensemble de la communauté afin qu'elle s'y associe à l'occasion de certaines solennités. Si certaines danses ou certaines figures de danse peuvent être réservées au roi, les membres de

sa cour ainsi que d'autres personnes ont le droit de se joindre à d'autres danses ; mais il est vrai que ne profitent de cette possibilité que ceux qui connaissent les figures, les coutumes et le protocole qui y sont associés. Par exemple, chez les Achanti du Ghana, les gens du peuple assez hardis pour danser au son des tambours royaux doivent toujours faire preuve de la courtoisie que les tambourinaires attendent d'eux, aussi bien dans leur comportement et dans leur tenue vestimentaire qu'en ce qui concerne le cadeau dont ils les gratifient. La tradition exige que, par respect pour le roi, tous les gens du peuple dansent pieds nus et les épaules découvertes. Seuls le roi et les nobles gardent leurs sandales et portent leurs habits de façon normale lorsqu'ils dansent⁴.

Dans tous les concerts publics, on peut donc observer différents niveaux de participation à la musique. Parmi ceux qui sont directement chargés de la célébration, il y en a toujours un petit nombre qui est responsable de la musique proprement dite. Ce petit noyau (qui est souvent un ensemble musical) est toujours celui qui est le plus actif et le plus absorbé par la musique. Les relations des membres de ce groupe aussi bien entre eux qu'avec l'auditoire, telles qu'elles s'expriment dans la musique pendant l'exécution du concert, paraissent toujours intenses ou animées, sauf lorsque la coutume interdit des mouvements subtils pour exprimer l'intensité des sentiments. Quelle que soit la forme qu'elle prenne, cette animation ou cette intensité sont toujours ouvertement communiquées à l'auditoire.

Autour de ce petit ensemble, il y a ceux dont la participation et les réactions sont moins actives, mais qui s'intéressent à ce qui se passe. Ce sont par exemple les membres du groupe dont le rôle se limite à reprendre le refrain ou à honorer l'événement de leur présence parce que ce sont les anciens ou les protecteurs du groupe.

Le troisième groupe est constitué par l'auditoire, c'est-à-dire par ceux qui ne prennent pas une part active à la manifestation, mais qui y assistent les uns par curiosité ou

parce qu'ils s'intéressent au groupe d'exécutants ou à sa musique, les autres parce que ce sont des parents, des voisins ou des membres de la communauté. Ils écoutent et regardent d'une manière généralement assez détendue et libre. Ils peuvent de temps à autre se laisser distraire par quelque chose d'autre. Il leur arrive aussi de converser ou de se livrer à des activités sans rapport avec la représentation elle-même. Ce groupe, qui peut être très important (quelquefois beaucoup plus nombreux que celui des musiciens), n'est pas toujours aussi proche de l'endroit où se fait la musique que les autres. Il peut entendre les instruments très sonores comme les tambours, mais ceux qui sont loin des musiciens n'entendent pas toujours les chants de façon distincte. De même, si l'on utilise des instruments au son feutré, il peut arriver que les spectateurs n'entendent pas distinctement la mélodie tant qu'elle n'est pas reprise par les chanteurs ou les danseurs. Ces difficultés font que le choix du mode de présentation est souvent très important en musique. Une mauvaise audition des détails de la musique provoque un relâchement de l'attention auquel peut remédier l'attrait d'un spectacle de danse. C'est pourquoi les relations entre musiciens et spectateurs au cours des concerts se nouent non seulement grâce à la musique, mais aussi grâce aux figures des danseurs et aux attitudes gestuelles ou stylisées des musiciens. Lorsque le concert atteint un certain degré d'animation, ceux qui ne peuvent pas voir les danses commencent instinctivement à se rapprocher en avançant vers les musiciens, diminuant ainsi l'espace réservé aux danseurs. C'est ce qui explique que certains groupes de musiciens chargent spécialement des gens d'observer le public et de le faire reculer en cas de besoin.

Chaque groupe ayant tendance à se spécialiser dans un nombre limité de formes musicales (le plus souvent une ou deux), ceux qui assistent à leurs concerts savent en général exactement ce qu'ils vont entendre. Comme beaucoup connaissent déjà bien cette musique, leur satisfaction ne tient pas seulement à l'expérience musicale qu'ils sont venus re-



La cithare en arc. Kwasi Andoh.

trouver, mais aussi aux relations qu'elle fait naître. Pendant que la musique joue, ils peuvent à tout moment manifester les émotions que leur procurent la musique et le spectacle. Dans certaines sociétés, les spectateurs qui sont contents le montrent en allant rejoindre le groupe des musiciens, un danseur ou le chef tambourinaire pour leur offrir un cadeau. Ils peuvent aussi s'identifier au groupe de musiciens en entrant à certains moments sur la piste de danse et montrer le plaisir que leur procure la musique en se joignant aux danseurs.

La présence d'un public et son comportement étant importants pour l'animation d'un concert, le choix spontané des morceaux, la gamme des improvisations textuelles et d'autres éléments du concert, les musiciens accueillent avec plaisir (et recherchent même parfois) ce qui constitue un encouragement à leur créativité ou à leur intensité d'expression. Il arrive qu'on parle, longtemps après, d'un

concert et de ce qui a pu s'y produire de remarquable, car les relations entre les musiciens et l'auditoire ne reposent pas seulement sur des rapports sociaux, des valeurs et des croyances communes, mais aussi sur des connaissances et des critères communs qui sont actualisés ou redéfinis à l'occasion de concerts grâce à des types bien établis de communication musicale et aux modes de présentation étudiés ci-dessous.

Modes de communication et relations

La communication musicale au sens large a été définie comme étant « les effets produits par la musique sur un ou plusieurs sens d'un récepteur ou groupe de récepteurs donné⁵. Ces effets peuvent résulter de l'un ou de plusieurs des trois éléments suivants : a) les

matériaux sonores et les structures dans lesquelles ils s'insèrent; b) les textes mis en musique; c) les danses au travers desquelles s'expriment les structures musicales fondamentales.

Comme dans de nombreuses cultures, les résonances corporelles sont exploitées par la musique africaine. Outre la voix (qui ne sert pas seulement à chanter, mais aussi à imiter le son d'instruments comme celui des tambours), on utilise pour la percussion les battements de mains et les piétinements. Il arrive même que les musiciens s'attachent des colliers de grelots ou des crécelles aux jambes et aux chevilles. De même, dans quelques sociétés africaines, certains jeux d'enfants consistent à produire des séries de sons en battant des mains et en se frappant diverses parties du corps, comme les cuisses. Les adultes font claquer leurs doigts ou le pouce et le majeur en guise de castagnettes pour accompagner les chants et produisent d'autres sons en mettant leurs mains en cornet et en soufflant dedans. Dans la pratique de certains instruments ordinaires comme les tuyaux sonores en gourde, il est prévu de les frapper contre certaines parties du corps (les paumes tendues, les coudes, les cuisses) et pour jouer de certains tambours, on frappe la membrane non seulement avec les mains, mais aussi avec les talons.

Toutes ces pratiques tiennent au fait que la percussion occupe une grande place dans la culture musicale de nombreuses sociétés africaines. Pratiquement tous les sons qui peuvent être structurés en un rythme organisé sont utilisés pendant le travail ou les loisirs à des fins musicales, lorsque l'Africain ressent le besoin d'établir des relations, d'organiser l'effort de détourner l'attention et de relâcher la tension. La femme battant le sol d'une maison qui vient d'être construite peut transformer les sons qu'elle produit en structures musicales en imprimant un rythme régulier à ses coups. Dans certaines sociétés, les femmes vont avec leur pilon et leur millet dans un endroit central du village où elles peuvent le piler de concert avec d'autres femmes tout en chantant pour se divertir. Dans des situations de travail, les tranchants des haches, les

houes, les coutelas, les rames, etc., sont traités eux aussi comme des sortes d'instruments de musique.

Ces percussions peuvent également être produites par des instruments spécialement conçus pour cela, notamment des crécelles qui sont de divers types comme les hochets, les maracas, les crécelles tendues avec des pontets et les sistres, et diverses sortes d'idiophones dont on joue en les grattant, en les frappant du pied ou de la main ou en les secouant tels que les grelots simples et doubles, les baguettes de percussion ou *wood blocks*, les tambours de bois à fente, les tambours sur poterie, les gourdes qu'on frappe de petites baguettes, le tambour à eau (qui est fait d'unealebasse retournée qu'on place dans un récipient plein d'eau et qu'on frappe d'une baguette ou du plat de la main) et diverses autres sortes de tambours à membrane de parchemin.

Outre ces instruments, les sociétés africaines utilisent une large gamme d'instruments à percussion au son préalablement fixé ou « mélodiques », tels que la *mbira* (*sansa* ou piano à main) et le xylophone, des trompes en défenses d'éléphant, des cornes d'animaux et des conques ou des trompettes faites d'une seule pièce de bois ou de plusieurs morceaux de gourde ou de métal, des flûtes et des sifflets en bois ou en matériaux naturellement creux comme les bambous ou des cornets faits en gourde ou en corne d'animal. Il existe des instruments indigènes idioglottes en tige de millet et, dans quelques sociétés, plusieurs espèces d'instruments à anche double d'origine arabe, et diverses variétés d'instruments à cordes tels que les arcs musicaux (notamment l'arc-en-terre, l'arc-en-bouche et l'arc à résonateur), des cithares de divers types (comme la cithare à corde unique, la cithare « en radeau », la cithare en bémol, la cithare de table et la cithare sur cuvette). Parmi les autres instruments à corde qu'on trouve en Afrique, il y a le luth à archet et à cordes pincées, la harpe-luth, la harpe arquée et la lyre. On attache des crécelles et des bruiteurs à un grand nombre de ces instruments à son déterminé ou quelquefois au poignet du musi-

cient, et les techniques employées pour en jouer font largement appel aux percussions⁶.

L'importance accordée à la percussion tient non seulement à la conscience de l'effet qu'elle produit sur l'auditeur, mais aussi à la valeur qu'on attache à des sons de cette nature. Ce sont en effet les instruments à percussion, dont le son est le plus proche de celui de la parole humaine, qui restent le premier mode de communication orale. On y ajoute donc des crécelles et des bruiteurs pour que ces sons puissent « parler » avec plus de force ou de manière plus distincte, comme le disent certains musiciens traditionnels. En fait, dans quelques sociétés on donne à ces instruments de percussion le nom d'instruments « parlants ». C'est pourquoi, sur le plan symbolique, la percussion représente la « force vitale » du verbe et une source particulière d'« énergie » musicale. Tous ceux qui ont assisté à des concerts dans une société africaine traditionnelle n'ont pas manqué de remarquer la différence qualitative qui existe entre un chant sans accompagnement et le même chant avec accompagnement de battements de mains, d'idiophones ou de tambours. Le niveau énergétique de la musique se règle en utilisant ou en supprimant les instruments de percussion et en intensifiant ou diminuant la percussion. L'énergie dégagée par les tambours peut être plus ou moins grande selon le nombre d'idiophones (grelots et crécelles) utilisés en accompagnement, le nombre de tambours d'appui ou quelquefois avec ou sans l'intervention de plusieurs tambours graves.

Outre leur puissance énergétique (qui est à mettre en rapport avec l'intensité des relations), certains instruments de musique sont choisis et utilisés pour leur pouvoir évocateur ou affectif, ou leur capacité à stimuler ou à renforcer l'intensité dramatique. Les cornes, les trompettes et, quelquefois, les sifflets sont souvent traités de cette manière. Ils peuvent servir à signaler la présence d'un dieu ou d'un esprit, celle des ancêtres ou même d'un grand chef. Dans certaines sociétés, les grelots et les crécelles utilisés de façon intermittente servent précisément à cette fin.

Certains instruments sont spécialement utilisés parce qu'ils peuvent retenir toute l'attention ou renforcer la réflexion, stimuler la méditation et la contemplation, enflammer l'imagination ou susciter une joie vivifiante. Le violon à archet à une corde joue ce rôle dans quelques sociétés d'Afrique de l'Ouest, comme celles des Dagomba et des Haoussa. Chez ces derniers, il sert à provoquer les trances dans le culte bori⁷. De même, chez les Konkomba le joueur de luth se retire pour jouer de son instrument lorsqu'il souhaite communier avec son dieu, tandis que chez les Chona, la musique de la *mbira* est à bien des égards une musique faite pour la méditation. Comme le fait remarquer Berliner : « Le joueur de *mbira* qui baigne dans l'atmosphère de la musique, qui subit l'emprise de son caractère répétitif et cyclique et qui est captivé par ses subtiles variations peut entrer dans un état second. Plusieurs musiciens ont raconté que jouer de la *mbira* provoquait chez eux le "rêve" ou l'"assoupissement"; d'autres ont dit que cette musique leur donnait la "paix intérieure" et le "calme" et les libérait de "toute crainte". Mais il arrive aussi que cet instrument ait un effet vivifiant. Ceux qui en jouent sourient et rient bruyamment de plaisir⁸. »

Certains instruments sont quelquefois choisis à cause de leur symbolisme ou de leurs connotations référentielles. Ainsi, chez les Baoulé de Côte-d'Ivoire, le *rhombe* représente la voix du dieu Goli. Dans le culte poro au Libéria, la corne représente l'une des divinités qui porte le nom de « grand démon ». Chez les Achanti, un tambour à friction imitant le feulement du léopard symbolise la puissance et la majesté d'un grand chef.

Les instruments ne sont pas seulement utilisés en fonction de la valeur sémiologique de leur son, mais aussi en fonction de leur valeur structurelle et de leur capacité de communication à d'autres niveaux lorsqu'ils se substituent à la voix humaine. Les instruments à sons déterminés peuvent servir à remplacer le chant humain, c'est-à-dire qu'ils peuvent reproduire des chants, des mélodies



Ensemble de trompes en défenses d'éléphant. Kwasi Andoh.

ou des passages mélodiques. Certains instruments à percussion et à sons déterminés servent à remplacer la parole et à communiquer des messages verbaux en imitant les intonations et rythmes des textes qu'ils accompagnent. Ces instruments qui remplacent la parole sont couramment utilisés dans certaines sociétés africaines à la fois pour leur valeur propre et pour leur puissance de communication musicale⁹. Ce sont surtout eux qui sont à l'origine des relations que permet d'établir la musique.

Au nombre des fonctions remplies par les instruments sur le plan structurel, il y a aussi les rôles qu'ils jouent dans des ensembles et que les musiciens transforment en relations réciproques. Certains instruments comme les grelots ou certains types de tambour servent à bien faire apparaître les structures musicales utilisées, à fixer un cycle ou intervalle temporel précis à l'intérieur duquel les musiciens

peuvent facilement repérer leurs entrées par rapport à d'autres ou à exprimer les divisions régulières d'une séquence¹⁰. Certains instruments ont le premier rôle, d'autres sont chargés de répondre dans les cas où la musique repose sur le jeu alterné des phrases jouées par les principaux instruments et par d'autres instruments de l'ensemble, tandis que d'autres ont simplement pour fonction d'assurer la continuité de la musique en jouant des parties qu'ils répètent sans arrêt pendant toute la durée du morceau.

Les effets relationnels produits par la musique instrumentale et vocale sur les musiciens et l'auditoire tiennent à divers éléments qui vont des matériaux sonores eux-mêmes à certains procédés techniques que nous ne pouvons pas examiner ici — des procédés comme la modalité (l'organisation qui détermine les tons des terminaisons des phrases musicales ou cadences, ainsi que les tons qui



Joueurs de tambour. Jim Rosellini.

doivent être soulignés pour donner un caractère particulier à un chant ou à un morceau instrumental), la ligne mélodique (le choix des rapports de continuité ou de direction qui existent du point de vue de la hauteur entre les sons d'une mélodie et qui modifient ou renforcent les inflexions de la parole que traduit la mélodie), les changements de registre (le processus qui fait que la tonalité de la musique est calquée sur celle de la parole) et l'unité harmonique (c'est-à-dire la combinaison de plusieurs parties)¹¹.

Il existe également plusieurs procédés rythmiques qui ont un puissant effet sur les musiciens et l'auditoire. On ne peut les évoquer ici qu'en passant ; il s'agit par exemple du contraste entre le rythme libre et le rythme contrôlé, l'impulsion qui peut être donnée par des battements de mains par exemple, l'alternance de motifs rythmiques contrastés, le décalage des entrées, les contretemps ou

phrases accentuant les temps faibles, les rythmes croisés et la stratification des rythmes dans la musique polyphonique¹².

Outre ce qui précède, certaines sociétés mettent au point des codes spéciaux sous la forme de sons ou de structures déterminés auxquels est donnée une fonction sémiologique, comme le yodle et la voix de fausset qui, dans certaines cultures, exprime l'intensité des sentiments, le chanté chuchoté ou le fredonnement qui expriment les émotions contenues, l'utilisation d'onomatopées rythmées (au début et à la fin des phrases) prolongées à des fins expressives pour attirer l'attention de l'auditoire ou le tenir en haleine. Les variations de débit tiennent quelquefois lieu de code, surtout dans les cultures qui attribuent une valeur esthétique au fait de débiter un texte assez long pendant un intervalle de temps assez court en accélérant progressivement le tempo. La structure elle

aussi peut comporter des codes spéciaux (codes que reconnaissent les musiciens, les danseurs et l'auditoire) au niveau de l'attaque et de la terminaison, du passage d'une série d'actions à une autre, de la manière dont les danseurs quittent la piste de danse, etc.

Relations établies au moyen de la communication verbale

Le deuxième moyen par lequel s'établissent des relations réside dans les paroles des chants et le langage des substituts du langage parlé dont on se sert en musique. Dans les sociétés africaines, le chant est considéré à la fois comme de la musique et comme un langage parlé parce que ces deux modes d'expression ont des traits communs. Les phrases musicales ont tendance à suivre les phrases ou membres de phrases parlés tandis que la ligne et le rythme mélodiques tiennent compte de l'intonation et du rythme des textes qu'elles accompagnent. Ces traits communs facilitent l'établissement de relations spontanées par le chant puisqu'il est possible de modifier le texte du chant selon l'inspiration du moment pour l'adapter à des situations nouvelles.

Le chant ne sert pas seulement à la réflexion, il peut également servir à exprimer des protestations et des critiques sociales, à faire l'éloge des uns ou à appeler l'attention des autres sur leurs défauts. Chanter peut donc être un type de comportement social et un moyen de censure. Certaines sociétés africaines ont institutionnalisé ce type de chant. Dans de petites villes ghanéennes de la région des Dagomba ou des Mamproussi, par exemple, on trouve invariablement des groupes de musiciens en train de jouer du tambour d'aisselle pendant que l'un d'entre eux psalmodie un chant. À côté d'eux peut se trouver un autre musicien qui tient un tambour, mais qui n'en joue guère, son rôle étant d'accoster les passants et de revenir avec de l'argent qu'il dépose dans une petite calbasse placée devant les musiciens. Certains passants vont d'eux-mêmes apporter des ca-

deaux aux tambourinaires parce qu'ils les ont entendu prononcer leurs noms et chanter leurs louanges. Le plus souvent, tout semble bien se passer, mais, de temps à autre, les tambourinaires doivent se lancer à la poursuite des passants qui essaient de se soustraire au comportement attendu en refusant de récompenser le groupe qui les a glorifiés.

À cause de l'importance qu'on attache aux chants de louange dans ces sociétés, cette pratique ne se limite pas aux joueurs de tambour d'aisselle. Les violonistes le pratiquent également. Ces deux groupes de musiciens se rencontrent dans l'entourage de tous les grands chefs. Ils se rendent à la cour de leurs protecteurs au moins une fois par semaine (en général le vendredi) pour chanter leurs louanges.

Chez les Haoussa du nord du Nigéria, la pratique des chants de louanges est organisée de façon plus raffinée encore. Il y a des louangeurs hommes et femmes. Chaque fois qu'un grand chef haoussa doit faire son apparition dans une procession publique, ses louangeurs lui font escorte. En ce qui concerne les gens ordinaires, ils peuvent avoir recours aux services de louangeurs lors de festivités sociales comme les mariages, les fêtes et les danses spéciales. Il y a également des louangeurs ambulants qui vont de village en village. Pour avoir du succès, il leur faut, dès leur arrivée, se renseigner sur les habitants importants du village et sur l'histoire de la localité, s'ils ne la connaissent pas déjà, car tout cela doit figurer dans leurs chants de louanges¹³.

La tribu qui se trouve immédiatement au sud des Haoussa, les Yorouba du Nigéria-Occidental, a également des louangeurs professionnels. À chaque cour est attaché un groupe de joueurs de tambour d'aisselle et un louangeur qui peut être aussi un tambourinaire. Chaque fois qu'un visiteur arrive au palais, les tambourinaires jouent et psalmodient ses *oriki*, ou noms honorifiques, et l'annoncent de cette façon au chef bien avant que celui-ci ne le rencontre. Comme chez les Haoussa, on ne chante pas seulement les louanges de la cour et de ses visiteurs, car on dit qu'à chaque nom yorouba correspond un

oriki, ce qui est vrai aussi des principales divinités comme Obatala, Shango, Erinle, Oshun et Ogun. Les louanges des Yorouba peuvent être psalmodiées ou jouées au tambour. Les tambourinaires en groupes ou isolés ont le droit d'aller un peu partout jouer en l'honneur de personnes qui les récompensent de la manière habituelle¹⁴.

Dans la zone de savane de l'Afrique de l'Ouest (Mali, Guinée, Sénégal et Gambie), il existe de la même façon des musiciens professionnels (griots) qui chantent les louanges de certaines personnes, souvent en s'accompagnant d'instruments à cordes comme la harpe-luth ou *cora*¹⁵. Ils allient cette fonction à celle de chroniqueur, car ils racontent les règnes des rois ainsi que les généalogies et histoires des maisons auxquelles ils sont attachés.

La pratique des éloges chantés n'est absolument pas limitée aux régions d'Afrique de l'Ouest où elle a été élevée comme on l'a vu au rang d'institution. On la rencontre dans les chants de nombreux peuples d'Afrique de l'Est et du centre d'Afrique australe¹⁶. Partout, elle sert à stimuler la fierté de l'individu, à lui donner plus d'assurance en appelant l'attention sur son rang dans la société ou sur ses alliances, ainsi que sur ses exploits ou ceux de ses ancêtres.

Une autre forme de coutume bien établie dans le domaine musical est celle des chants d'invectives et de critiques lors d'occasions spécialement réservées à cet effet. Chez les Ga du Ghana, au cours d'une fête qu'on célèbre une fois par an, des groupes de gens chantent des satires dans la rue en prenant soin non seulement de dénoncer les scandales, mais aussi de bien les ridiculiser. Une coutume semblable est pratiquée une fois par an chez les Brong du Ghana au cours d'une fête spéciale qui a lieu dans les localités où l'on adore le dieu Ntoa. On raconte que c'est ce dieu qui a décrété qu'on chanterait des insultes lors de cette fête pour que ses adorateurs puissent ainsi se libérer de tous les mauvais sentiments qu'ils auront nourris pendant l'année. C'est donc une occasion pour l'opinion publique de s'exprimer de façon organisée, de critiquer ouvertement les puis-

sants ou d'insulter ceux qui se sont mal conduits ou qui en ont offensé d'autres.

La pratique institutionnalisée du chant en tant que type de comportement social s'applique aussi aux chants de vantardise comme les chants *ibirimbo* des Houtou du Zaïre, à certains chants de tribus pastorales comme les Karamodjo de l'Ouganda, aux chants de contestation tels que les chants halo des Eoué du Ghana ou aux chants chantés dans certaines tribus par ceux qui contestent certaines affaires judiciaires. Mais il ne faut pas en conclure que les chants sont toujours sérieux et ne servent jamais au divertissement ni au plaisir. Les musiciens aiment se citer les uns les autres dans les chants pour manifester les liens qui les unissent. Musiciens et danseurs communiquent beaucoup au moyen de messages transmis par les tambours et d'autres instruments.

Relations établies par l'intermédiaire de la danse

Le troisième moyen important de communication est la danse, car elle permet de renforcer considérablement la valeur récréative de la musique (valeur que les sociétés africaines savent reconnaître). La participation consciente à la musique et les réactions qu'elle suscite peuvent être intensifiées chez chaque individu par le mouvement ou la danse, ce qui, pour les Africains, se justifie tout autant qu'une écoute contemplative de la musique. C'est pourquoi, sauf lorsque la musique et la danse sont le fait de musiciens et de groupes spécialement choisis de danseurs qui exécutent des figures réglées à l'avance, les spectateurs peuvent réagir à l'impression produite sur eux par cette musique de danse en pénétrant sur la piste de danse pour s'exprimer eux-mêmes par le vocabulaire gestuel de la culture à laquelle ils appartiennent.

La danse et la musique ayant certains éléments en commun comme le rythme et le tempo, la dynamique et l'énergie, on peut étroitement intégrer leurs structures et arriver

à faire de la danse un aspect visuel de la musique et vice versa, ou rendre ces deux activités complémentaires. Cette intégration exige une étroite collaboration entre musiciens et danseurs. Au Ghana, le chef tambourinaire de la troupe de danseurs agbekor des Eoué ou la troupe de danseurs adzobo des Fon du Bénin ou encore le flûtiste de la troupe etilogwu des Ibo, pour ne citer que quelques exemples, contrôlent pratiquement à tout moment la suite tout entière des figures qui peuvent être exécutées. De même, les tambourinaires Achanti qui accompagnent les danses suivent toujours de très près les évolutions des danseurs et modifient leur rythme pour l'adapter à ceux des danseurs et vice versa¹⁷.

Si la danse occupe une place importante dans les sociétés africaines, c'est aussi parce qu'elle peut servir à exprimer par elle-même des valeurs sociales et religieuses. Participer à une danse peut être une façon d'exprimer son identité ou son appartenance à un groupe, être un acte rituel ou de culte, une espèce de tribut ou d'hommage. Les médiums en état second peuvent théâtraliser la présence active des dieux par la danse et révéler leurs désirs.

Une autre raison de faire une large place à la danse est qu'elle permet de communiquer des messages précis grâce à sa propre symbolique. De même que le geste sert de code de communication ou de moyen de souligner la parole, de même il peut se constituer tout un ensemble traditionnel de figures de danse qui servent aux mêmes fins. La danse peut donc élargir le champ des relations que la musique a créées : un roi peut par exemple par des figures de danse manifester, devant la foule qui assiste à une cérémonie, sa loyauté envers ses ancêtres et son désir de conduire et de protéger son peuple qui assiste à une cérémonie. Les membres de la cour peuvent eux aussi manifester leur fidélité au roi par la danse. Dans certaines sociétés la danse exprime la gratitude, la détresse, l'angoisse, la peur, la joie et d'autres émotions ou messages. En raison de ces possibilités et des relations qui en découlent et aussi parce que les danseurs sont toujours le point de mire quand leur danse est associée à d'autres modes de commu-

nication, certaines sociétés africaines utilisent pour désigner un concert qui comporte beaucoup de danses le mot qui signifie jeu, divertissement, en la qualifiant, selon le cas, d'épithètes comme joyeux, sérieux, royal, viril, etc. Certaines utilisent pour ce genre de manifestations le mot qui signifie danse ou le mot tambour qui désigne la source d'énergie la plus largement utilisée pour la danse dans de nombreuses cultures. Ainsi, les tambours (ou leurs équivalents fonctionnels), le chant (ou ses équivalents instrumentaux) et la danse sont sur le plan conceptuel les principaux éléments d'un événement musical intégral.

Dans la musique d'Afrique de l'Ouest, par exemple, un concert intégral suppose l'intégration de deux niveaux structurels ou plus. Le niveau structurel de base est celui où se définissent le tempo et le rythme qui sont en général marqués par un motif joué par un grelot ou par ce qui en tient lieu sur le plan fonctionnel, comme un tambour répétant le même motif pendant tout le concert. Ce motif sert à définir une séquence rythmique.

En plus du grelot, les divisions de la séquence rythmique ou des points de référence spécialement choisis peuvent être marqués par des battements de mains, des castagnettes ou des crécelles. Le but de ces instruments est d'articuler le rythme moteur et de créer une impression de propulsion. Sur ce fond de grelots, de battements de mains ou de bruits de crécelle, la communication des différents messages ou des différentes humeurs se fait au moyen des mélodies et des paroles des chants. Tous les chants qui sont au diapason du motif fourni par le grelot peuvent être intégrés dans un cycle. Il n'est pas nécessaire qu'ils aient le même thème, car chaque chant a son objet propre. Si l'on désire ajouter la danse aux autres modes d'expression et de communication, on utilise un tambour ou un ensemble de tambours. L'une des sections de l'ensemble sert à créer ou à éveiller un sentiment général d'agitation en amplifiant la dynamique de la ligne mélodique de la musique et sa puissance énergétique. A cette fin, on peut utiliser de brefs motifs rythmiques répartis entre de petits tambours plus ou



Adolescents de Haute-Volta jouant avec des instruments ou des simulacres d'instruments et de microphones qu'ils ont confectionnés. Marie-Paule Nègre/Rush.

moins graves. Ces motifs sont répétés pendant tout le concert. Sur ce fond sonore de petits tambours, le chef tambourinaire suggère des codes ou des mouvements et communique des messages grâce aux divers motifs rythmiques et aux diverses tonalités qu'il introduit.

D'autres spectacles intégraux de musique et de danse peuvent faire une place importante à d'autres ensembles instrumentaux tels que flûtes et tambours, xylophones et tambours, *mbira* et tambours. Dans chaque cas, on peut distinguer différents niveaux d'organisation rythmique et tonale.

Modes de présentation

L'importance relative des divers éléments qui composent une manifestation musicale peut varier au cours d'un même concert ou d'une cérémonie tout entière. Un concert peut com-

mencer par des chants à rythme libre sans accompagnement, dirigés par un maître de chœur qui chante un court solo ou chante une sorte de récitatif ou de déclamation avant l'entrée du chœur. Cette introduction est en général suivie par des chants bien rythmés et accompagnés par des instruments de la section rythmique. C'est le signal de l'entrée des tambours et du début de la danse qui commence dès que la musique bat son plein. Cet ordre peut être modifié par le chef tambourinaire qui peut demander aux tambours d'attaquer dès la fin du récitatif et donner le signal d'entrée aux danseurs. Lorsqu'il n'y a pas de chant introductif, le chef tambourinaire peut commencer le concert en donnant le ton à ses tambours. En ce cas, le chef de chœur commence à chanter dès que le tempo a été bien défini.

L'exécution de morceaux de musique préalablement composés et répétés (comme la

musique *nindo* des Gogo de République-Unie de Tanzanie ou la musique bobongo des Ekonda du Zaïre, ou encore la musique pour xylophone des Chopi du Mozambique et la musique accompagnant des danses au préalable répétées par un groupe) observe des principes différents, bien que tous dépendent des rôles joués par les chefs de chœur, les chefs d'orchestre et les premiers danseurs. Ces concerts prennent la forme de spectacles ou de parades dont les acteurs portent souvent des costumes et un maquillage spécial ou ont le corps orné de motifs peints. De même, la musique et la danse qui font partie de cérémonies rituelles ou d'autres cérémonies peuvent constituer une sorte de ballet lorsque les liens entre la musique et les autres activités du spectacle sont bien structurés.

Il faut aussi préciser que si la musique n'est pas une musique d'accompagnement, elle peut se prolonger pendant des heures. C'est pourquoi les concerts prévoient toujours des interruptions, et il arrive quelquefois même que tambours et xylophones changent de main. Lors des cérémonies funéraires des Lobi, des Dagari ou des Sisala du Ghana, par exemple, il y a toujours un certain nombre de joueurs de xylophone suffisamment qualifiés pour conduire le chœur des pleureurs.

La coutume veut qu'un concert donné lors d'une manifestation sociale comprenne plusieurs cycles de musique et de danse continue. La musique jouée pendant l'un de ces cycles peut ne comporter qu'un seul motif qu'on répète sans arrêt en l'agrémentant de variations. Elle peut être tirée d'un répertoire de musiques instrumentales ou d'un ensemble de chants exécutés avec le même accompagnement rythmique. Il peut également s'agir de morceaux convenant à une ou plusieurs danses.

La durée et le contenu de chacun des cycles du concert peuvent être déterminés par des facteurs d'ordre à la fois musical et contextuel. Lorsque la musique s'arrête, ce n'est pas forcément parce que les musiciens sont arrivés à la fin du concert, mais parce qu'ils éprouvent le besoin de faire une coupure ou de passer à un autre morceau de leur

répertoire. Dans certaines traditions, le même morceau peut être répété un certain nombre de fois. Il est ensuite suivi par une courte pause qui précède l'attaque d'un nouveau morceau. Certaines des traditions veulent également que ce soit un des principaux musiciens qui donne le signal de la fin des répétitions et des variations ou de l'attaque d'un autre morceau.

La sélection des morceaux et l'ordre dans lequel ils sont joués peuvent donc être fonction du caractère de la cérémonie, de l'évolution de la situation ou des suites de danse, ou il peut tout simplement s'agir des morceaux favoris du musicien principal qui les introduit, ou de tous ceux dont il peut se souvenir.

Ce type de musique peut être présenté en un seul endroit par un groupe de musiciens qui se charge de tout le spectacle, qu'il s'agisse d'une association musicale, d'une association professionnelle ou d'une organisation de guerriers. Mais il arrive aussi que de nombreux groupes donnent des concerts au même endroit, surtout lors d'événements tels que funérailles, fêtes communautaires, cérémonies officielles, *durbar*, etc., événements qui ont tous lieu en plein air, en général dans un grand espace comme un parc ou une place de cérémonie. Chaque groupe se place à un endroit différent et joue en général de son côté sans trop se soucier de ce que jouent les autres. Personne n'est censé écouter tous les musiciens à la fois. Les spectateurs qui s'intéressent à un type de musique et de danse se groupent autour des musiciens de leur choix, en laissant assez d'espace pour les danseurs. Certains écoutent le concert pendant un moment puis vont vers un autre groupe. Ce n'est que lorsque le lieu choisi pour le spectacle est petit que ces concerts ont lieu l'un après l'autre.

La pratique de la musique n'est pas limitée à des endroits déterminés où le public peut se rassembler. Une autre pratique traditionnelle consiste à jouer tout en suivant des itinéraires précis qui présentent une importance particulière. Le choix de ce mode de présentation peut être dicté par la nature de ce qu'on veut communiquer et par l'audi-



Les trompettes royales de l'émir de Katsina. Max Brandt.

toire auquel on s'adresse. Ainsi, dans certaines communautés, les chanteurs d'hymnes funèbres sont-ils censés chanter en marchant pour que tous les pleureurs puissent les entendre. Ils finissent leur marche devant le bûcher funéraire parce qu'ils doivent aussi s'adresser au défunt. Ceux qui chantent des chœurs de lamentations peuvent s'éloigner des abords immédiats de l'endroit où ont lieu les funérailles et aller chanter dans d'autres parties de la ville. Les concerts de chants de joie et de chants d'insultes et de critiques peuvent eux aussi être organisés de cette manière.

Ce type de présentation ne découle pas uniquement de la nécessité de proclamer des messages à la ronde, mais aussi de celle de donner à voir, d'appeler l'attention sur des objets ou des sujets particuliers, comme dans les mascarades, ou d'évoquer certains éléments de l'organisation politique ou sociale considérés comme ayant une importance particulière. Lors des cérémonies, les chefs et leur suite défilent dans les rues selon des itinéraires prescrits par la tradition.

Certains groupes de musiciens qui participent à une procession jouent le même type de musique que lorsqu'ils restent au même endroit, tandis que d'autres réservent des morceaux spéciaux aux processions. Mais il s'agit toujours de savoir de quel instrument on peut jouer dans les processions, car les instruments ne sont pas tous transportables. Dans certaines sociétés, les musiciens se tirent d'affaire en portant en bandoulière sur le côté ou devant eux les instruments dont ils ont besoin dans les processions. Dans d'autres, ceux qui ne jouent pas portent sur la tête les tambours trop lourds pour être transportés en bandoulière et sont suivis des tambourinaires qui peuvent ainsi jouer. D'autres choisissent dans le répertoire des morceaux qui peuvent se jouer sur un ou deux petits tambours et n'exigent pas toute la batterie.

Les autres éléments dont il est tenu compte dans la présentation de la musique sont, d'une part, la relation à préserver entre la musique et les autres activités dans une manifestation sociale et, d'autre part, les

objectifs de cette manifestation. Comme dans beaucoup de cultures, cette relation peut être une relation de subordination sur fond de musique. Étant donné que le public a tendance à rester tant que les musiciens jouent, ce fond musical crée une atmosphère propice à cette relation même s'il ne la crée pas lui-même. Il peut notamment servir de base à un effort collectif, notamment sur les lieux de travail. Quand il sert à la prière ou à des rites privés, il favorise la méditation ou permet à l'individu de perdre conscience de ses limites physiques et donc de se dépasser. Cela peut être un moyen de contrôler le comportement des individus et des groupes dans des manifestations collectives de joie, comme après une victoire, ou dans des situations de tension personnelle ou de crise générale.

Il peut se faire que ce soit la résonance affective de la musique ou ce qu'elle communique par ses sons ou par son texte qui dominant tout le reste. En ce cas, les activités non musicales sont réduites au minimum ou très discrètes, si ce n'est qu'un minimum d'intégration doit quand même être préservé.

Il peut ne pas y avoir de danse du tout, ou elle peut être exclue à dessein, comme c'est le cas dans une cérémonie exécutée par les Ga du Ghana pour appeler les dieux, dans laquelle la musique normalement exécutée par tout l'ensemble pour accompagner la danse de possession est exécutée sans la danse. Mais, dans certaines sociétés, la danse est quand même censée avoir lieu, mais sous une forme atténuée. Ou bien elle peut être remplacée par des mouvements qui représentent principalement les expressions du rythme principal ou des réactions contrôlées au flux énergétique de la musique. On en trouve des exemples dans les mouvements subtils des chefs des Yorouba au Nigéria qui ne sont pas censés transpirer lorsqu'ils réagissent à la musique de cette façon, ainsi que dans la célébration des hymnes de cérémonie des Zoulou. Comme le rapporte Rycroft : « Les Zoulou affirment que leurs hymnes solennels de cérémonie ou *amahubo* (au singulier *ihubo*) ne sont pas accompagnés de danses. Il est certain qu'il y a quelques petits mouvements

de jambes, mais ce sont les mouvements des bras qui sont obligatoires, en particulier le geste de montrer du doigt (*ukukhomba*) qui est également une figure importante de certaines de leurs danses traditionnelles¹⁸. »

On retrouve la même attitude chez le soliste qui s'adresse à un auditoire et chez le chanteur de chants historiques, de chants de louange et dans d'autres genres musicaux dans lesquels le texte est le principal centre d'intérêt.

Bien qu'on rencontre de très nombreux exemples de ce qui précède dans les sociétés africaines, la possibilité de faire de la musique un spectacle distinct et détaché de tout contexte religieux et cérémoniel ne semble pas avoir été envisagée dans les sociétés traditionnelles. La musique destinée à être écoutée continue d'être exécutée à l'occasion d'actes importants de la vie sociale et des cérémonies.

Une autre façon de relier les activités musicales et les autres activités consiste à les intégrer en veillant à établir entre elles des correspondances. On peut le faire :

En incorporant dans les morceaux de musique des séquences spéciales de sons et de rythmes se rapportant à certains aspects de la situation ou des textes (ou substitués de la langue parlée) invitant à une conduite particulière.

En alignant le rythme de la musique sur le rythme de la danse ou d'autres activités.

En intégrant la musique aux sons associés à des activités individuelles et collectives. Par exemple, les Sisala du Ghana structurent les manifestations de douleur individuelles ou de groupes de pleureurs en plaçant dans un nombre fixe de phrases musicales jouées au xylophone des endroits auxquels on doit chanter certaines séries de lamentations¹⁹.

Conclusion

Nous nous sommes efforcés avant tout dans le présent article d'analyser sous l'angle ethnomusicologique l'ensemble de relations que la musique présuppose entre musiciens et auditeurs dans les sociétés africaines traditionnelles ainsi que les facteurs (intrinsèques et extrinsèques) qui sont à l'origine de ces relations. Nous l'avons fait en tenant compte du contexte dans lequel s'insère la musique, de ses modes de communication et de présentation et, notamment, des fonctions sémiologiques et structurales des sources sonores, des textes verbaux et de l'expression corporelle (danse et gestes symboliques).

Comme nous l'avons vu, la place dominante faite dans les sociétés traditionnelles à la dimension sociale de la musique tient à ce que toute manifestation musicale offre la possibilité d'extérioriser les relations, les rôles et les positions sociales ainsi que d'affirmer des valeurs sociales, morales et religieuses. Dans les sociétés non alphabétisées comme celles de l'Afrique traditionnelle, il n'existe clairement pas de moyen plus efficace que ces fréquentes manifestations musicales de rappeler aux membres d'une même communauté les liens qui les unissent et les valeurs qu'ils ont en commun.

Il convient de souligner toutefois que les aspects relationnels de la musique et le type de comportement qu'elle engendre n'enlèvent rien à sa valeur intrinsèque. Au contraire, les processus sociaux que fait naître la musique ont pour résultat d'en faire non seulement une manifestation esthétique, mais aussi un facteur d'action sociale ; elle peut aussi jouer un rôle médiateur, grâce aux modes de communication qu'elle utilise et à l'influence qu'elle exerce sur les auditeurs. La musique exécutée dans un contexte social doit, dans une certaine mesure, être également satisfaisante sur le plan esthétique. Par conséquent, les sociétés africaines en encourageant les relations spontanées font de la musique une activité qui va au-delà de l'esthétique pure et elles étendent ainsi la gamme des valeurs qu'elle repré-

sente et celle des jugements qu'elles portent à son égard.

Étant donné que l'instauration de relations significatives dépend dans une large mesure de l'influence de la musique et de la danse, les structures musicales utilisées doivent être à la fois opérationnelles et instructives, être à la fois un véhicule de l'action sociale, de pensées et de messages et un mode d'expression permettant de communiquer l'intensité des sentiments. Comme la pratique de la musique dépend de la tradition orale et de la mémoire qu'a le musicien du répertoire, des codes et des procédures, on préfère les formes courtes aux formes longues et développées, on utilise beaucoup les répétitions et les structures composées de plusieurs éléments, les variations improvisées et les substitutions, ainsi que des formes reposant sur des structures cumulatives.

Étant donné que les mêmes principes d'organisation musicale et de structures mélodiques et rythmiques traditionnelles sont à la base de beaucoup de morceaux qui se différencient par ailleurs les uns des autres, on rencontre les mêmes types de comportement dans de nombreuses situations donnant lieu à l'exécution de genres musicaux différents. Ce comportement a tendance à prendre un caractère rigide, en ce qui concerne non seulement les figures de danse et les attitudes des musiciens, mais aussi les manifestations par exemple d'encouragement et de satisfaction.

Les conséquences de ce qui précède en ce qui concerne la participation à la musique dans la vie sociale organisée sont de trois types.

Tout d'abord, il va sans dire que la connaissance, la compréhension et le goût de la musique, y compris des codes qu'elle renferme et le comportement qui est de règle lors d'activités musicales sont des conditions indispensables à une participation active à la vie sociale du groupe auquel on appartient. Pour pouvoir faire partie d'une organisation de guerriers ou d'une association de chasseurs, il faut connaître le répertoire de chants de ce groupe afin de se conformer dans sa totalité expressive au comportement de ce groupe. En

général, l'acquisition de ces connaissances est surtout le fait de l'expérience sociale. C'est pourquoi plus une personne prend de l'âge et plus sa pratique d'un genre musical est longue et active, plus sa connaissance en est riche. Ce fait est souvent consacré au cours des concerts par l'attribution des rôles principaux.

Deuxièmement, outre la connaissance du répertoire et des techniques de composition musicale, ceux qui jouent les rôles principaux dans un orchestre et ceux qui jouent ou chantent en solo sont censés avoir une certaine sensibilité esthétique, c'est-à-dire le don de communiquer avec leur auditoire en suivant les variations de leurs propres sentiments et ce que leur semble être les normes artistiques reconnues par sa communauté. On préfère en général un musicien à un autre non seulement pour ses connaissances, mais également pour sa sensibilité.

Troisièmement, et c'est peut-être l'élément qui est déterminant sur le plan relationnel, le musicien doit bien sentir le contexte social, c'est-à-dire être conscient des buts et objectifs de l'occasion qui motive le concert, de la séquence des événements et des rapports entre ceux-ci et la musique, des détails des figures de danse et des conséquences qui entraînent sur le plan musical diverses situations. C'est grâce à cette prise de conscience qu'un musicien peut rendre sa musique vi-

vante et la charger de sens pour ses auditeurs et donc stimuler des relations réciproques.

Il est bien évident que des traditions musicales qui font une si large place au social ne peuvent manquer d'être influencées par l'évolution de la société, par les transformations de la structure sociale, des institutions économiques, politiques et religieuses et des valeurs par rapport auxquelles se situe la musique. Mais une grande partie de cette transformation touche surtout les sociétés africaines modernes, c'est-à-dire des sociétés dans lesquelles les relations reposent surtout sur des associations de types nouveaux et non plus sur des liens de parenté et d'appartenance ethnique. Si, dans cette nouvelle société, les musiciens utilisent des trompettes, des saxophones, des flûtes, des guitares, des orgues électriques, des synthétiseurs occidentaux et la batterie de jazz, les musiciens des sociétés traditionnelles continuent d'utiliser leurs instruments traditionnels et de faire de la musique une partie intégrante de leur mode de vie. La musique traditionnelle et la musique populaire contemporaine (qui est le nouveau genre de musique le plus largement répandu) ont néanmoins une dynamique commune, car la musique populaire africaine conserve généralement son caractère relationnel.

Traduit de l'anglais

Notes.

1. Pour une bibliographie et une discographie de la musique africaine, voir : L. P. J. Gaskin, *A select bibliography of music in Africa*, Londres, International African Institute, 1965 ; A. P. Merriam, *African music on LP : An annotated discography*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1970.
2. Pour un exposé sur la musique dans les communautés africaines, voir J. H. Kwabena Nketia, *The music of Africa*, New York, W. W. Norton, 1974 ; et Francis Bebey, *Musique de l'Afrique*, Paris, 1969.
3. Voir I. M. Mapoma Ngomba, *The Royal musicians of the Bemba people of the Luluapa Province of Zambia*, thèse de maîtrise, UCLA, 1974 ; ou I. M. Mapoma *The determinants of style in the music of the Ingomba*, thèse de doctorat, University of California in Los Angeles, 1980.
4. Voir J. H. Kwabena Nketia, *Drumming in Akan communities of Ghana*, Edimbourg, Thomas Nelson and Sons, 1963.
5. Charles Seeger, « Music as tradition of communication, discipline and play », *Ethnomusicology*, vol. VI, n° 3, septembre 1962.
6. Pour une vue d'ensemble des instruments de musique africains, voir J. H. Kwabena Nketia, *The music of Africa*, *op. cit.* et Francis Bebey, *op. cit.*
7. Jacqueline C. Djedje, *Distribution of the one-string fiddle in West Africa*, University of California in Los Angeles, 1980 (série de monographies, programme d'ethnomusicologie).
8. Paul Berliner, *The soul of mbira : Music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*, p. 131-133, Berkeley, University of California Press, 1978.
9. Voir J. H. Kwabena Nketia, « Surrogate languages of Africa », *Current trends in linguistics*, vol. VII, 1971, p. 733-757, La Haye, Mouton ; ou J. F. Carrington, *Talking drums of Africa*, Londres, Carey Kingsgate Press, 1949.
10. Voir J. H. Kwabena Nketia, *The music of Africa*, *op. cit.*, p. 131-133.
11. J. H. Kwabena Nketia, *op. cit.*, p. 148-168.
12. J. H. Kwabena Nketia, *op. cit.*, p. 125-139 et 169-176.
13. M. G. Smith, « The social functions and meaning of Hausa praise singing », *Africa*, vol. XXVII, n° 1, janv. 1957, p. 26-45. Voir également David Ames, « A sociocultural view of Hausa musical activity », dans W. D'Azevedo (dir. publ.), *The traditional artist in African societies*, p. 128-161, Bloomington, Indiana University, 1973.
14. Voir Ulli Beier, *Yoruba poetry*, Ibadan, 1959.
15. Roderic Copley Knight, *Mandinka Jaliya : professional music of the Gambia*, thèse de doctorat, UCLA, 1973.
16. Voir David Rycroft, « Zulu and Xhosa praise poetry and song », *African music*, vol. III, 1962 ; ou I. Schapera, *Praise poems of Tswana chiefs*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
17. Voir J. H. Kwabena Nketia : *The music of Africa*, *op. cit.* ; « Interrelations of African music and dance », *Studia musicologica*, vol. VII, 1965, p. 81-101.
18. David Rycroft, « Stylistic evidence in Nguni vocal music », dans K. P. Wachsmann (dir. publ.) ; *Essays on music and history in Africa*, p. 21, Evanston, Ill. Northwestern University Press, 1971.
19. Mary Seavoy, *The Sisaala xylophone tradition*, thèse de doctorat, UCLA, 1982.

Pourquoi les Japonais aiment-ils la musique européenne ?

Mamoru Watanabe

Musique occidentale et musique traditionnelle

« Pourquoi les Japonais aiment-ils la musique européenne ? » C'est une question qu'on m'a souvent posée en Europe. Les Européens s'étonnent, semble-t-il, de l'enthousiasme suscité par la musique occidentale au Japon et de l'ardeur avec laquelle les musiciens japonais participent à la vie européenne. Je suis, quant à moi, de ces Japonais qui ont été embarrassés quand on leur a posé cette question pour la première fois. C'est tout au plus si nous avons pu répondre « Pourquoi pas ? » ou « Parce que cette musique est belle ». Car nous trouvons tout naturel d'aimer la musique européenne et c'est pourquoi personne n'a encore songé à soulever la question au Japon, et ce même dans les revues musicales.

Mais pourquoi les Européens s'étonnent-ils de ce qui pour nous va de soi ? Je me souviens qu'au cours de mon premier voyage en Europe, il y a une quarantaine d'années, alors que j'assistais à Vienne à un concert symphonique, une dame d'un certain âge s'est approchée de moi pendant l'entracte et m'a demandé : « Comprenez-vous cette musique si différente de la vôtre ? »

Le professeur Mamoru Watanabe a enseigné en Autriche, en Bulgarie et au Japon, et il a exercé des fonctions diplomatiques en Suisse et en République fédérale d'Allemagne où il dirigeait, jusqu'à une date récente, l'Institut culturel japonais à Cologne. Il est l'auteur de nombreuses publications (en japonais) consacrées notamment à l'opéra et il a traduit beaucoup d'ouvrages sur la musique et sur d'autres questions d'allemand en japonais et inversement. Son adresse : 1668 Horiuchi Hayama, Kanagawaken 240-01 (Japon).

Aujourd'hui, on ne nous pose plus ce genre de question en Europe, parce que les Japonais ont cessé d'être une rareté au concert et à l'opéra. Cependant, à l'époque, la question de la dame m'avait pris totalement au dépourvu. Est-ce que cette symphonie de Beethoven n'est pas aussi notre musique ? Avons-nous vraiment une autre musique ? J'ai compris à ce moment-là que ce que les Européens appellent musique japonaise est ce

que nous appelons la musique traditionnelle alors que les Japonais d'aujourd'hui ne considèrent pas vraiment la musique européenne comme importée de l'étranger.

Mais est-ce que la musique traditionnelle est bien pour les Japonais la base de la compréhension musicale et est-ce que la musique de Beethoven y apparaît comme une « autre »

musique surajoutée ? Ou bien les Japonais sont-ils plus réceptifs à la musique européenne qu'à la leur propre ?

Pour se faire une idée de la musique traditionnelle au Japon, il faut distinguer entre musique populaire et musique artistique. Dans la première, c'est sans aucun doute la structure mélodique proprement japonaise qui prédomine, même si les chansons à succès sont souvent chantées sur des modes européens.

Pour ce qui est de la musique artistique, en particulier l'*utai*, le *nagauta* et les musiques instrumentales (*shakuhachi* et *koto*), il est indéniable qu'elle a été reléguée à l'arrière-plan par les musiques européenne et américaine. La musique occidentale l'emporte à tel point que, dans l'usage courant, le mot « musique » est vraiment devenu synonyme de musique occidentale. Si l'on veut parler de la musique traditionnelle du pays, il faut préciser « japonaise ».

Les concerts de musique traditionnelle sont rares et ne représentent qu'environ 7% de la totalité des concerts organisés au Japon. La radio ne fait à cette musique qu'une place infime et les enregistrements se vendent mal.

A cet égard, il ne faut pas perdre de vue que la musique japonaise ancienne était conçue bien plutôt pour être jouée que pour être écoutée. On faisait de la musique avant tout pour soi-même. Lorsqu'il y avait un public, il s'agissait généralement d'un petit cercle fermé, à l'exception, naturellement, du théâtre kabuki où le drame s'accompagne souvent de musique.

L'usage qui consiste à faire de la musique pour soi-même n'a pas encore disparu. Les concerts de musique traditionnelle ne sont que semi-publics. Ils ne sont généralement pas annoncés par la presse et seuls des amis et connaissances y assistent. Il ne faut donc pas se fier à l'apparente inactivité dans ce domaine, car elle ne donne pas une idée exacte de la situation de la musique traditionnelle et c'est pourquoi il serait erroné de diagnostiquer un déclin général de la musique japonaise.

En effet, depuis quelques années, on observe une tendance à un retour aux sources et l'intérêt de la jeune génération pour la musique ancienne ne cesse de croître, comme l'atteste notamment l'augmentation très sensible des ventes d'instruments traditionnels comme le *shakuhachi*, le *koto* et le *shamisen*.

Malgré cette évolution réconfortante, il demeure incontestable que, dans le Japon d'aujourd'hui, abstraction faite de la musique folklorique, c'est la musique occidentale, et aussi bien dans le secteur de la musique

sérieuse que dans celui de la musique légère, qui jouit de loin de la plus large popularité. C'est pourquoi nous devons maintenant nous demander pourquoi les Japonais préfèrent la musique occidentale à leur musique traditionnelle.

Culture, langue et pouvoir

Il convient tout d'abord d'observer que, au Japon, ce n'est pas seulement la musique, mais toute la culture européenne qui suscite un intérêt considérable.

Dans le journal *Yomiuri*, l'écrivain Kanji Nishio s'étonnait récemment de la remarque d'un de ses amis allemands qui affirmait que, dans le Japon d'aujourd'hui, la musique était l'art prédominant, suivie par la peinture ; il plaçait la littérature en dernier. Or Nishio estime qu'il faudrait inverser cet ordre et que la littérature a justement atteint dans le Japon contemporain un niveau plus élevé que la peinture et la musique.

Certes, on ne peut répondre aisément à une question de ce genre. Quoi qu'il en soit, si la littérature japonaise est si peu connue en Europe, c'est la barrière linguistique qu'il faut incriminer. On peut parler en l'occurrence d'un cercle vicieux : parce que la littérature japonaise n'est pas connue, on ne s'y intéresse pas ; parce qu'on ne s'y intéresse pas, elle n'est pas traduite ; parce qu'elle n'est pas traduite, elle n'est pas connue.

La barrière de la langue est beaucoup plus importante qu'il n'y paraît à première vue. Prenons l'exemple des sciences. Dans les sciences exactes et naturelles, la barrière de la langue ne joue pas un rôle aussi grand et les Européens sont relativement bien informés des progrès de la médecine, de la physique ou de la technologie dans le Japon contemporain. Les découvertes des savants japonais sont connues. Cependant, il en va tout autrement dans le domaine des arts et des lettres. Même en République fédérale d'Allemagne, on ignore que, en dehors des pays de langue allemande, c'est au Japon qu'on fait les recherches les plus remarquables sur Goethe. Cepen-



Leçon de *koto* au Collège de musique d'Osaka. D. R.

dant, il n'est pas rare que des germanistes japonais, qui naturellement doivent maîtriser l'allemand et pouvoir lire Wolfram von Eschenbach ou Thomas Mann sans difficulté, soient incapables de traduire leurs travaux en allemand. Ainsi, même en philologie, la barrière de la langue est presque insurmontable.

Certes, il n'est pas tout à fait exact de dire que la musique est une langue universelle. Elle connaît aussi des limites géographiques, mais qui sont moins marquées que dans d'autres sphères de la culture. C'est dans le domaine musical qu'il est le plus facile aux Japonais de s'affirmer et ce sont leurs activités musicales qui attirent l'attention des Européens. Il n'en est pas moins vrai que les Japonais s'intéressent à tous les autres aspects de la culture occidentale avec autant d'amour et de ferveur qu'à la musique.

Pourquoi donc les Japonais aiment-ils la culture européenne en général ? A cet égard, il faut reconnaître que les Européens se font de la signification de la culture occidentale au

Japon une autre représentation que les Japonais eux-mêmes. Certes, les Européens savent que cette culture a exercé une influence considérable sur le Japon moderne, mais ils pensent que les Japonais la considèrent toujours comme une culture étrangère et importée. Bien entendu, nous autres Japonais savons aussi que la culture occidentale n'est pas née dans notre pays, mais c'est un fait auquel nous pensons rarement tant cette culture nous est devenue familière. Quand ils se penchent sur notre mode de vie, les Européens aiment à opposer la culture occidentale étrangère à la culture japonaise et considèrent à juste titre que la première leur appartient. Or nous avons le sentiment que la culture occidentale n'est pas la culture de l'Occident, c'est-à-dire d'une région géographiquement déterminée, mais une culture qui, à l'époque moderne, possède une valeur mondiale et qu'on doit suivre et faire sienne si l'on veut vivre avec son temps. Pour les Japonais, elle revêt aussi un caractère suprarégional et universel.

Que cette conception soit justifiée ou non, elle s'explique avant tout par des circonstances historiques propres au pays. On sait que, dès le début du xvii^e siècle et pendant deux cent cinquante ans, le Japon, par crainte d'une invasion de puissances étrangères, s'était fermé aux rapports avec les pays d'Europe et d'Amérique. En 1854, il fut contraint de se plier aux exigences des Américains et d'ouvrir ses portes: A partir de cette date, les Japonais se sont ardemment efforcé d'assimiler la civilisation et la culture occidentales, car c'était à leurs yeux le seul moyen de ne pas subir le colonialisme des puissances occidentales de l'époque. Des réformes d'envergure inspirées du modèle occidental furent entreprises dans tous les secteurs de la vie et de la culture.

La soif du savoir qui avait été une caractéristique de notre peuple depuis des temps immémoriaux revêtit désormais une importance vitale. L'introduction de la culture européenne était ressentie non pas seulement comme un moyen d'enrichir la vie de la communauté, mais comme une nécessité pour la survie de cette communauté en tant que nation.

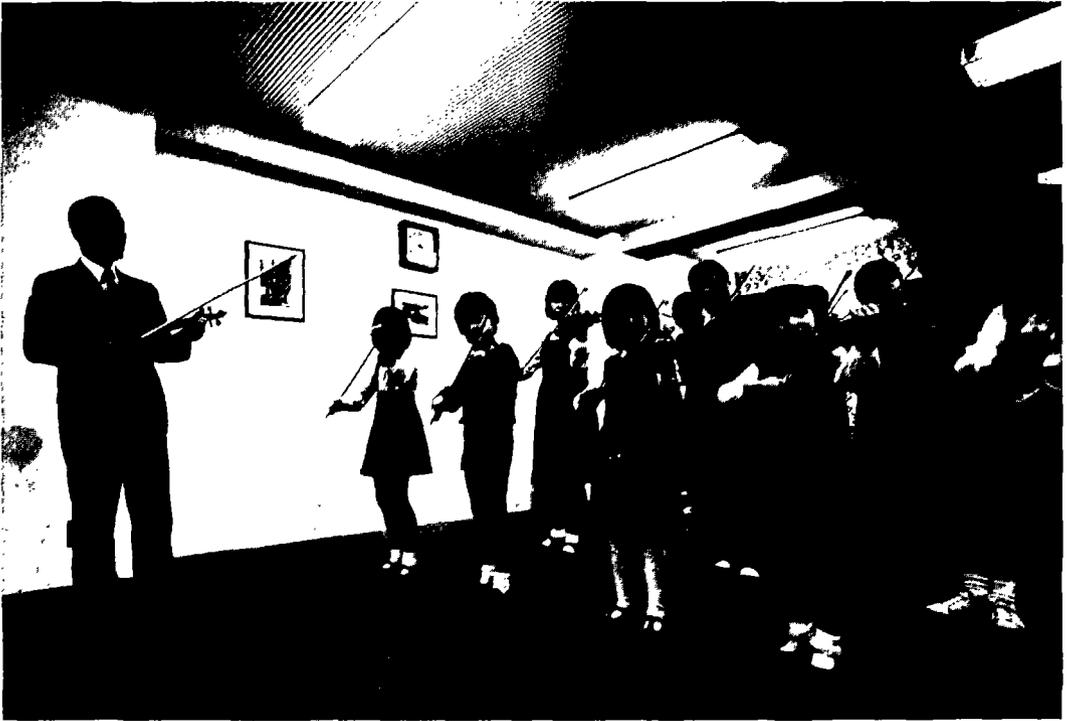
Le modèle européen

Même l'enseignement de la musique, qui à vrai dire n'avait guère de rapport avec la politique nationale, fut calqué sur le modèle européen. Avant tout, on reprit dans les livres de chant des écoles primaires beaucoup de chansons dans les modes européens. Pendant cinq ans, de 1880 à 1884, Shuji Izawa, premier directeur du Département de musicologie créé en 1879, travailla à un recueil de chansons en trois volumes pour les écoles primaires, en collaboration avec l'Américain Luther Whiting Mason. Selon le plan initial, ce recueil devait permettre d'« intégrer la musique de l'Orient et de l'Occident », et Izawa avait chargé des musiciens japonais de composer de nombreuses chansons à cet effet. Cependant, le projet échoua parce que les musiciens de l'époque n'étaient pas encore en

mesure de composer des mélodies suffisamment bien faites pour figurer dans les manuels scolaires officiels. Aussi Izawa choisit-il beaucoup de mélodies d'origine occidentale, comme la chanson allemande pour enfants *Hänschen klein*, la chanson écossaise *Auld Lang Syne* et la chanson folklorique irlandaise *The last rose of summer* auxquelles il donna des paroles japonaises qui n'avaient aucun rapport avec le texte originel. Pour illustrer la musique japonaise, il sélectionna seulement quelques mélodies de la très ancienne musique de cour *gagaku* et quelques chansons folkloriques, et ce en simplifiant un peu la notation, ce qui suscita par la suite les critiques des musicologues. Quant à la musique bourgeoise de l'époque, elle fut à peine prise en considération, probablement parce que bon nombre de chansons avaient pris naissance dans des lieux malfamés. De plus, la complexité de leur structure mélodique était peut-être jugée inadaptée à des objectifs pédagogiques généraux. Les *warabe-uta*, chansons traditionnelles pour enfants chantées dans les provinces, étaient alors à peu près inconnues de l'administration centrale du Ministère de l'éducation nationale. Il ne fait pas de doute que les chansons figurant dans le recueil et qui étaient enseignées dans toutes les écoles primaires ont familiarisé les Japonais dès leur plus jeune âge avec la mélodie, l'harmonie et les rythmes occidentaux.

Il y a quelques années, la station de radio japonaise NHK a diffusé une émission au cours de laquelle des personnes prises dans le public devaient improviser une mélodie sur le texte d'un poème. De ces « compositeurs amateurs » 80 % chantèrent leur mélodie en majeur. Cependant, quand les paroles avaient un caractère nettement folklorique, ils avaient tendance à composer leur mélodie en mineur ou dans des modes japonais.

Quoi qu'on pense de l'influence des recueils de chansons, il n'en demeure pas moins que les Japonais ont pris grâce à eux l'habitude des modes occidentaux, et cela a constitué sans nul doute la base de leur amour pour la musique classique européenne.



Le D^r Suzuki, violoniste autodidacte, qui dirige le Talent Education Institute à Matsumoto, est vu ici avec ses jeunes élèves. Elliott Erwit/Magnum.

Les Japonais à l'étranger

Aujourd'hui, les Européens s'étonnent que les Japonais participent très activement à la vie musicale européenne. La question de savoir pourquoi nous aimons la musique européenne procède sans aucun doute de cette observation. La participation japonaise se manifeste principalement sous trois aspects : d'abord, le nombre important de Japonais qui étudient la musique en Europe ; ensuite, le succès remporté par les jeunes musiciens japonais dans tous les concours internationaux de musique ; et, enfin, la participation non négligeable de musiciens professionnels japonais aux concerts symphoniques et aux représentations d'opéra en Europe. Je voudrais m'efforcer d'élucider les causes de ces trois remarquables phénomènes.

Tout d'abord, pourquoi un aussi grand

nombre d'étudiants japonais sont-ils inscrits dans des écoles de musique en Europe ? Il y a à cela une raison. A trois reprises dans l'histoire du monde, on a observé la même tendance, à savoir que, dans une période d'essor économique général, la bourgeoisie a manifesté un vif intérêt pour l'étude de la musique : la première fois en Europe centrale, au début du XIX^e siècle ; la deuxième fois aux États-Unis d'Amérique, lors de la ruée vers l'or, et la troisième fois au Japon, après la seconde guerre mondiale. Dans chacun de ces cas, l'étude de la musique a été considérée comme conférant un prestige social dans la moyenne et la haute bourgeoisie. Pour les jeunes filles en particulier, il était convenable de prendre des leçons de piano et de chant.

Au Japon, la coutume, de toute façon, voulait que les jeunes filles apprirent avant de se marier à pratiquer la cérémonie du thé, à arranger les fleurs (*ikebana*) ou à jouer du

koto. Après la guerre, cette coutume qu'on rencontrait dans tout le pays s'est étendue à l'apprentissage du piano, du violon et même de la harpe. Cependant, contrairement à ce qui se passait avec les arts traditionnels comme l'*ikebana*, les jeunes filles japonaises ne se contentent plus aujourd'hui de leçons particulières de musique européenne; elles veulent suivre des cours dans des écoles de musique. Le Japon compte aujourd'hui 116 conservatoires ainsi que des universités et collèges ayant des départements de musique, ce qui représente plus de 10 000 diplômés par an. Que, sur ce nombre, 80 à 90 % soient des jeunes filles s'explique par la coutume que nous avons rappelée et aussi par le fait que les jeunes gens sortant d'un conservatoire ont du mal à gagner leur vie. Pour les filles, le problème est différent : comme elles se marieront vite et n'auront pas ainsi à subvenir elles-mêmes à leurs besoins, elles peuvent étudier la musique sans se soucier de l'avenir. En tant que femmes au foyer, elles seront tout au plus amenées à donner des leçons de musique aux enfants du voisinage. Cependant, on peut observer qu'elles sont de plus en plus nombreuses à vouloir se rendre en Europe ou en Amérique, une fois leurs études terminées, pour se perfectionner encore. Deux ou trois années d'études à l'étranger ne représentent pas une charge financière trop lourde pour leurs parents parce que les frais de scolarité sont beaucoup moins élevés en Europe qu'au Japon. Il y a actuellement quelque 300 Japonaises qui étudient la musique dans la seule ville de Vienne.

En résumé, nous pouvons dire que la raison pour laquelle un aussi grand nombre de Japonais étudient la musique en Europe tient aux trois facteurs suivants : premièrement, la tradition qui veut que les jeunes filles acquièrent des talents artistiques avant le mariage; deuxièmement, l'élévation du niveau de vie des classes moyennes; troisièmement, le vif intérêt manifesté pour la musique européenne.

Envisageons maintenant le deuxième phénomène, qui est le succès des Japonais dans les concours internationaux de musique. En

fait, ce succès n'est guère surprenant si l'on tient compte du grand nombre de Japonais qui participent à ces concours.

Les résultats obtenus par la jeune génération n'en sont pas moins remarquables. Il ne fait pas de doute que l'ardeur au travail proverbiale des Japonais joue en l'occurrence un rôle important, mais cette qualité a aussi son revers. En effet, en ce qui concerne surtout la pratique d'un instrument, l'étudiant court le risque de négliger le caractère expressif et spirituel de la musique pour se concentrer par trop sur les prouesses techniques. L'apprentissage des arts anciens du Japon, comme l'*ikebana*, le *shamisen* ou le *judo*, s'accompagnait toujours d'une soumission absolue au maître et à l'enseignement et d'un entraînement rigoureux de la volonté pour surmonter toutes les difficultés.

Certes, une telle rigueur n'est pas d'usage dans le cas de la musique européenne, mais il n'en est pas moins étonnant d'observer la totale abnégation avec laquelle les élèves s'adonnent à leurs exercices.

Cependant, faire de la musique ne consiste pas seulement à montrer ce que l'on a appris ou acquis par la pratique. En fait, on peut observer certains défauts communs aux jeunes musiciens japonais. Leur jeu souffre souvent d'une tension et d'un effort excessifs. Souvent, ils manquent de spontanéité, de naturel et la mélodie n'a pas toujours le caractère *cantabile* qui serait nécessaire. Les Japonaises devraient s'appliquer encore davantage dans les passages ne présentant pas de difficultés techniques, surtout quand le temps d'une mélodie est lent.

La vie musicale au Japon

Nous en arrivons au troisième phénomène, qui est celui de la participation active des musiciens japonais à la vie musicale européenne. On estime que plus de 200 musiciens professionnels japonais jouent actuellement dans des orchestres de la République fédérale d'Allemagne. Le nombre des chanteuses et des chanteurs japonais d'opéra engagés en Europe

ne cesse de croître. Pourquoi y a-t-il tant de musiciens japonais en Europe ? Il y a encore une raison à cela. Les étrangers s'émerveillent souvent de la richesse de la vie musicale au Japon. Cependant, tout ne va pas si bien qu'il paraît. Tout d'abord, cette intense activité se limite à deux grandes villes, Tokyo et Osaka, où tous les soirs des concerts sont donnés par des célébrités internationales. Dans les villes de province, en revanche, un concert de musique européenne est un événement rare. Certes, le même contraste se rencontre aussi dans de nombreux pays occidentaux, mais, au Japon, il est beaucoup plus prononcé qu'entre Paris et d'autres villes de France ou entre Londres et les provinces anglaises par exemple.

Néanmoins, la vie musicale florissante des grandes villes n'est pas sans poser un problème, à savoir que le public mélomane est en réalité assez restreint. A Tokyo, on estime à 5 000 personnes au maximum le nombre de ceux qui fréquentent régulièrement les salles, ce qui signifie qu'un habitant de Tokyo sur 2 000 va régulièrement au concert. Cependant, cette petite minorité est très assidue et suffit à remplir les salles.

Le nombre des orchestres symphoniques existant à Tokyo varie selon les sources : 5, 6, 8 ou 11. Si l'on ne retient que les orchestres constitués uniquement de musiciens professionnels qui donnent régulièrement des concerts, c'est 5 qui serait le chiffre exact. Quoi qu'il en soit, on mentionne ces chiffres avec fierté pour illustrer le vif intérêt manifesté par un vaste public. Cependant, si l'on considère que la ville de Cologne possède 2 orchestres symphoniques, Tokyo devrait alors en posséder 20 pour que le nombre d'orchestres par habitant soit le même.

Les amateurs japonais de musique occidentale sont donc très peu nombreux, mais ils n'en sont que plus enthousiastes. Cependant, même si les concerts ou représentations donnés par les troupes invitées, comme les orchestres philharmoniques de Berlin et de Vienne, l'Opéra d'État de Munich, la Scala de Milan et par beaucoup de virtuoses célèbres dans le monde entier sont toujours accueillis comme de grands événements dans le cercle des

amateurs de musique et font toujours salle comble, malgré le prix élevé des places, ils n'attirent guère l'attention en dehors de ce cercle.

Depuis quelques années seulement, les journaux japonais commencent à publier des articles sur la musique dans leurs rubriques culturelles ou dans leurs suppléments. Ces articles demeurent toutefois moins fréquents et moins développés que dans les journaux allemands. C'est peut-être aussi en raison de ce manque d'intérêt du grand public qu'il est si difficile d'obtenir une aide de l'État pour les activités musicales, en particulier quand il s'agit de musique occidentale. Dans tout le Japon, il n'y a que trois orchestres financés par une municipalité. Il n'existe aucun opéra donnant des représentations régulières. Dans l'ensemble, il y a très peu de débouchés pour les musiciens au Japon, ce qui n'empêche pas les conservatoires et les universités dotés d'un département de musique de déverser chaque année des flots de diplômés dans le monde. Si, comme je l'ai indiqué, bon nombre d'entre eux ne sont pas à la recherche d'un emploi pour gagner leur vie, ils veulent quand même continuer à faire de la musique et ils ont quand même appris et pratiqué la musique pendant des années.

D'où une grande disproportion entre l'offre et la demande. Les musiciens veulent jouer et n'en trouvent pas la possibilité. Il ne leur reste plus qu'à prendre l'initiative d'organiser des concerts. Dans les grandes villes, il y a beaucoup de concerts de ce genre. L'artiste demande à un impresario d'arranger un concert. Naturellement, il ne perçoit aucun cachet et doit rétribuer l'impresario. De plus, c'est lui qui doit se charger de vendre la plupart des billets, parce qu'on achète peu de billets aux guichets. Il est étonnant que, malgré tous ces obstacles, des interprètes veuillent encore jouer ou chanter.

Chacun sait que l'opéra est une entreprise déficitaire. Comment peut-on alors monter des opéras sans l'aide de l'État, de la commune ou des milieux économiques si ce n'est en faisant appel au sacrifice personnel des participants ? Les chanteurs non seulement renoncent à tout

cachet, mais encore doivent vendre un grand nombre de billets. Alors que, même à Tokyo, on ne donne généralement que deux ou trois représentations d'un même opéra, bien souvent on prévoit dans la distribution deux ou trois chanteurs pour le même rôle afin d'accroître les ventes parce que chaque chanteur se charge d'écouler un certain nombre de billets.

Dans ces conditions, il ne faut pas s'étonner que beaucoup de musiciens japonais cherchent à travailler à l'étranger. Cette situation n'est pas, quant aux principes, sans rappeler l'essor des exportations japonaises. Dans les deux cas, la raison est la même : excès de l'offre et forte concurrence sur le marché intérieur.

Musique et modernisation

Revenons-en maintenant à notre question initiale, « Pourquoi les Japonais aiment-ils la musique européenne ? », qu'on pourrait même reformuler ainsi « Pourquoi les Japonais préfèrent-ils la musique européenne à leur musique traditionnelle ? » On ne peut que répondre : « Parce que la musique européenne correspond mieux au mode de vie de notre époque qui ne se distingue guère du mode de vie occidental. »

Cette situation est assez comparable à celle de la musique de la Renaissance en Europe. Cette musique est encore jouée de nos jours et elle est appréciée par une minorité et non par le grand public. Les étrangers disent souvent : « Comme il est dommage que la musique ancienne soit si peu jouée au Japon. » Ils pourraient aussi bien déplorer que la musique de la Renaissance soit si rarement jouée en Europe.

Il y a cependant une différence. Depuis la Renaissance, la musique européenne s'est transformée en suivant l'évolution des goûts. Est-ce que la musique japonaise n'aurait pas pu s'adapter à la vie moderne, d'autant que l'époque Edo (1603-1867) où l'on jouait encore la musique dite traditionnelle est moins éloignée de nous que la Renaissance ? Pour expliquer ce qui s'est passé, il faut examiner

les conditions particulières dans lesquelles le Japon s'est modernisé.

Alors qu'en Europe la modernisation a consisté à modifier le legs du passé, au Japon, elle s'est ramenée à la poursuite de schémas occidentaux préétablis. De même dans le domaine de la musique, il a paru tout naturel de chercher à assimiler la musique européenne plutôt qu'à modifier dans l'esprit des temps nouveaux une musique japonaise héritée d'un lointain passé. Certes, à partir des années vingt, les tentatives n'ont pas manqué qui visaient à renouveler la musique japonaise par l'introduction d'éléments stylistiques européens. La synthèse des deux styles a été tentée tant dans les milieux de la musique traditionnelle que dans ceux des musiciens de formation européenne. Certaines caractéristiques de la musique européenne, notamment les accords, les structures rythmiques régulières et les intervalles ont été reprises et adaptées aux instruments japonais. On a transformé des instruments anciens pour couvrir une gamme plus large et obtenir un plus grand volume sonore. A quelques exceptions près, ces expériences ont échoué parce qu'elles faisaient perdre à la musique traditionnelle les qualités mêmes qui nous séduisent en elle. Les expériences tendant à associer instruments japonais et instruments européens ont été tout aussi peu couronnées de succès.

Des compositeurs japonais ayant reçu une formation musicale européenne ont composé des symphonies, des sonates pour piano et des pièces orchestrales dans lesquelles ils ont utilisé des chansons folkloriques ou des mélodies japonaises dans les tons traditionnels. A l'exception de la chanson artistique, les œuvres composées de la sorte jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale ne purent s'imposer, et toujours pour la même raison. La musique japonaise, qui est très riche en harmoniques et où les bruits jouent un rôle important, ne peut s'accommoder de notes de hauteur fixe. Si l'on dépouille les mélodies japonaises de leurs quarts de tons et autres intervalles intermédiaires, elles tombent souvent dans la banalité. De même, l'harmonie fonctionnelle est complètement déplacée.



En dépit de leurs succès, les opéras de Wagner sont rarement joués au Japon. La compagnie d'opéra Kikikai a donné *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* en 1981, à Tokyo, après un intervalle de quinze années. D. R.

Rétrospectivement, il n'est pas interdit de penser que si la musique occidentale avait été introduite au Japon une cinquantaine d'années plus tôt, le pays aurait sans doute produit un Grieg ou un Dvorák japonais. Toutefois, la période qui s'est écoulée jusqu'à la deuxième guerre mondiale a été trop courte pour que les compositeurs japonais puissent atteindre le niveau occidental.

Après la guerre, la situation s'est complètement transformée. La musique européenne s'est libérée de l'harmonie fonctionnelle. La dissonance n'est plus dissonance. Les bruits sont eux aussi devenus intéressants. Les intervalles fixes ne sont plus indispensables à la mélodie. Ainsi s'est constitué le terrain sur lequel il est possible de rapprocher les deux styles de musique. Des combinaisons d'instruments japonais et occidentaux ont elles aussi été réalisées avec succès comme l'attestent les

œuvres de Toru Takemitsu et de Maki Ishii. Les instrumentistes de la musique traditionnelle trouvent un stimulant dans les tendances occidentales et s'essaient aussi à des œuvres dans le style de l'avant-garde. Si depuis peu la musique japonaise traditionnelle commence à être appréciée en Europe, c'est peut-être aussi parce que les possibilités d'expression de la musique européenne moderne se sont élargies.

Quoi qu'il en soit, il est très important que la musique traditionnelle se soit frayé un chemin jusqu'à notre époque et ait ainsi brisé l'isolement dans lequel elle se trouvait par rapport à la musique occidentale.

L'évolution des goûts

D'une façon générale, on peut dire que le Japon est aujourd'hui au nombre des pays où la

musique européenne, qu'elle soit classique ou bien moderne et populaire, est cultivée avec un amour particulier.

Peut-on en l'occurrence observer une certaine évolution des goûts ? Quels sont les compositeurs les plus aimés au Japon ? On sait, même à l'étranger, qu'à cet égard c'est Beethoven qui vient en tête. Pourquoi cet engouement particulier pour Beethoven, généralement considéré dans l'histoire de la musique comme le plus allemand de tous les compositeurs ? On a tendance à oublier combien sa musique est universelle. Quelle que soit la hardiesse de l'expression, le langage musical de Beethoven est si compréhensible par tous qu'il n'a pas son égal dans toute l'histoire de la musique. Dans sa mélodie, dans son harmonie, dans ses rythmes, règnent une logique implacable et une simplicité sans équivoque. Son style n'est pas imprégné de l'esprit de son époque au point d'être difficilement accessible à qui n'est pas familier avec l'atmosphère et le goût de cette époque. De ce point de vue, Beethoven est plus facile à apprécier que, par exemple, Haydn, Mozart ou même Johann Strauss et Franz Lehar, peut-être parce qu'il a vécu pendant la transition du classicisme au romantisme, ce qui lui a permis de s'élever au-dessus de son temps. Sa musique chargée d'énergie en appelle aux jeunes de tous les pays, et pas seulement aux Japonais.

En ce qui concerne les goûts musicaux des

Japonais, je voudrais souligner qu'ils ont considérablement évolué depuis une vingtaine d'années. C'est toujours Beethoven qui vient en tête, mais il n'a plus une avance aussi grande et il est parfois même rattrapé par Mozart. Plus remarquable encore est la popularité acquise par les œuvres de Bruckner, de Mahler et de Richard Strauss auxquelles les Japonais étaient auparavant presque entièrement fermés. Aujourd'hui, une symphonie de Bruckner fait salle comble. Il existe même une Société des amis de Bruckner qui compte 700 membres.

Cette évolution des goûts est avant tout imputable à la diffusion des disques qui jouent sûrement un rôle beaucoup plus important au Japon qu'en France. Grâce aux progrès récents des techniques d'enregistrement et de reproduction sonores, les Japonais s'intéressent désormais à la musique pour très grand orchestre et, en particulier, à l'opéra. C'est uniquement aux enregistrements qu'on doit l'enthousiasme pour les opéras de Wagner. Les diverses intégrales de la tétralogie sont beaucoup plus vendues au Japon que dans tout autre pays. Le plus souvent, ces disques sont achetés par des amateurs de musique qui n'ont jamais vu sur scène un seul opéra de Wagner.

Aujourd'hui, on peut déjà dire qu'en ce qui concerne les goûts en musique classique, il n'y a plus guère de différence entre l'Europe et le Japon.

Traduit de l'allemand

Le musicien dans la société brésilienne, hier et aujourd'hui

Luis Heitor Correa de Azevedo

François Couperin, le Grand, nous a laissé, dans une de ses suites pour clavecin, un témoignage haut en couleur du combat mené par les musiciens pour conquérir une place distinguée dans la société. Il s'agit des *Fastes de la grande et ancienne ménestrandise*, où le compositeur flétrit avec humour la corporation qui avait eu la prétention de vouloir enrôler, parmi les jongleurs et violoneux qui la composaient, les musiciens du roi et ceux des nobles salons, théâtres et églises de France. Couperin s'était acquis le droit d'avoir un blason et avait été fait chevalier. Pouvait-il se laisser considérer comme l'égal des gueux, sauteurs, saltimbanques ou estropiés portraituretés dans les pièces de sa suite ? La querelle se termina devant les tribunaux.

Les musiciens brésiliens, ou tout au moins beaucoup d'entre eux, se sont aussi battus pour avoir une meilleure place au soleil. A travers les siècles, et suivant les particularités propres à chaque époque, ils ont trouvé les moyens de s'imposer à leurs contemporains non seulement par les dons artistiques qu'ils possédaient, mais aussi, comme citoyens dont le rôle et la place dans la société étaient par tous reconnus.

Dans cet article nous nous efforcerons de découvrir les modalités d'une telle progres-

sion dans la société multiraciale qu'est le Brésil.

Une tradition musicale pluriculturelle

Dans le chef-d'œuvre de l'écrivain brésilien Erico Verissimo, *O tempo e o vento* [Le temps et le vent], un Indien nommé Rafael apparaît, tout au début, jouant, à la clarinette, une pavane d'un compositeur italien. Nous sommes au milieu du XVIII^e siècle, dans les réductions jésuites* du Paraguay, qui allaient être démantelées par les Espagnols et les Portugais pour faire respecter les clauses du Traité de Madrid de 1750, qui donnait une partie de leur territoire à la couronne portugaise. Pedro, cet autre Indien des réductions, figure pres-

Luis Heitor Correa de Azevedo a enseigné à l'École de musique de l'Université fédérale de Rio de Janeiro, au Conservatoire brésilien de musique de cette même ville, ainsi qu'en France et aux États-Unis d'Amérique. De 1947 à 1965, il a été spécialiste du programme de musique de l'Unesco, à Paris. Auteur de nombreux ouvrages et articles, dont *150 Anos de Música no Brasil* (1956), il a collaboré au *Grove's dictionary of music and musicians* (5^e et 6^e éditions) et à d'autres ouvrages de référence.

que mystique de jeune guerrier, tôt disparu et qui va devenir l'ancêtre d'une des familles peuplant le récit de Verissimo, jouait, lui aussi, de la flûte et du chalumeau.

La musique, effectivement, était en honneur aux réductions du Paraguay et l'on sait que les premiers opéras chantés à Buenos

* Centre de population indienne sous la domination des Jésuites.

Aires l'ont été par des musiciens venus de chez les Jésuites. Au Brésil, où rien de comparable à l'autonomie administrative dont jouissaient les réductions n'avait jamais existé, les collègues de la Compagnie ont été, tout de même, dès le xvi^e siècle, des foyers où les lettres, théâtre et musique étaient cultivés *ad majorem Dei gloriam*. Les documents d'époque, aujourd'hui publiés¹, notamment les lettres des pères adressées à leurs supérieurs, en Europe, font très fréquemment état d'événements auxquels la musique se trouvait associée et exposent les avantages de son utilisation dans l'œuvre missionnaire. L'Indien était sensible à cet art et adoptait, avec un plaisir évident, les mélodies qu'on lui faisait chanter, de même qu'il maîtrisait les instruments qui lui étaient confiés.

Dans les sociétés indiennes, les musiciens étaient des personnages considérables et leur rôle se confondait avec ceux du prêtre et du médecin. Faire de la musique avec les missionnaires était donc non seulement agréable, mais socialement gratifiant. Dans toute l'Amérique, on avait fait la preuve que la musique aidait à ouvrir l'esprit et le cœur à la foi.

Dans la société coloniale (du xvi^e au début du xix^e siècle), comme après, le musicien indien ne se distingue pas particulièrement du musicien européen. Le *Caboclo*, métis de Blanc et d'Indien, est partie intégrante de cette société. Il représente l'une des composantes substantielles de la population du nord du Brésil. On le voit, en grand nombre, dans les forces armées et, jusqu'à aujourd'hui, les formations musicales qui en dépendent (fanfares et orchestres d'harmonie) sont presque toujours constituées par des individus qui ont dans les veines une dose généreuse de sang indien². Eleazar de Carvalho, chef d'orchestre bien connu, qui a fait une carrière internationale, avait été musicien au corps des fusiliers marins. Sa mère était Indienne et née dans une communauté indienne.

Les Africains ont été extrêmement nombreux au Brésil. Il est vraisemblable que, jusqu'à la cessation de la traite des esclaves, décrétée en 1850, quelques millions aient été

introduits dans le pays³, avec, parmi eux, des musiciens qui connaissaient les chants, jouaient des instruments et ont réussi à les transmettre aux générations suivantes.

Des instruments d'un caractère mélodique, comme la *sanza*, à languettes métalliques et la flûte ou la *balafon* (xylophone à résonateurs, très populaire aujourd'hui dans tous les pays sous le nom de *marimba*), ont finalement été oubliés au Brésil. Seuls les instruments à percussion sont restés en usage, notamment toute une famille de tambours, de toutes tailles, frappés avec les mains ou des baguettes.

Le musicien noir a eu, par la suite, un rôle capital dans la formation de la musique populaire brésilienne. La musique africaine authentique, que les ancêtres avaient apportée, s'est conservée, plus ou moins pure, dans les centres religieux, très attachés à la tradition. Souvent, même, cette musique continue à être chantée dans la langue d'origine, que la plupart des chanteurs ne connaissent plus. Mais la musique des loisirs, débarrassée des interdits du sacré, a beaucoup évolué et de nouvelles formes d'expression ont été inventées, qui constituent le noyau d'une grande partie de la musique populaire brésilienne telle qu'elle est pratiquée, de nos jours et dont la *samba* est devenue l'image privilégiée.

Dans les *senzalas* d'autrefois, habitations qui leur étaient destinées, les Africains donnaient libre cours à leur besoin de chanter et de danser. Júlio Ribeiro, dans *A carne* [La chair], classique de la littérature naturaliste brésilienne, nous a laissé un tableau saisissant d'une de ces danseries accompagnées par la percussion frénétique des tambours et par des chants dont l'assemblée reprenait, à satiété, le refrain : « *Eh! pomba! Eh!* » C'était la *samba*.

Les plus grands auteurs de *sambas* du xx^e siècle, héritiers de cette tradition afro-brésilienne, à part quelques Blancs, comme Sinhô, de son vrai nom José Barbosa da Silva (1888-1930), ou Noel Rosa (1910-1937), restent des hommes noirs, comme Donga (Ernesto dos Santos, 1889-1974) ou Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho, 1898-1973).



Indien Tuyuka, de l'Amazonie, soufflant dans une flûte sacrée. Extrait de : Theodore Koch-Gruenberg, *Vom Roroima zum Orinoco*.

Initiés à la pratique de la musique d'extraction européenne, les Africains en sont venus à l'utiliser, au Brésil, depuis un passé lointain. Pendant des siècles durant, les grands propriétaires terriens, seigneurs de nombreux esclaves, entretenaient dans leurs *fazendas* des orchestres d'harmonie dont les musiciens étaient, tous, des Noirs. François Pyrard, au xvii^e siècle, avait trouvé un de ces ensembles à Bahia, placé sous la direction d'un chef français⁴.

Dans les riches plantations de café du val du Paraíba, dans la province de Rio de Janeiro, au xix^e siècle, de tels ensembles n'étaient pas rares. Leurs participants, en

uniforme, jouaient des valse pour les bals des maîtres ou des pas redoublés à l'occasion des fêtes de plein air, religieuses ou autres, toujours entrecoupées par l'explosion des feux d'artifice qui traversaient le ciel.

C'est, toutefois, dans l'immense propriété des Jésuites à Santa Cruz, proche de Rio de Janeiro, que l'entraînement des esclaves musiciens, hommes et femmes, avait atteint un développement tel qu'on a pu parler de l'existence d'un conservatoire. On y faisait de la grande musique religieuse, avec solistes, chœurs et orchestre, et on y présentait des opéras. Marcos Portugal, le compositeur bien connu à la fin du xviii^e siècle et qui avait rejoint la Cour en 1811, alors réfugié à Rio de Janeiro, composa plus d'une partition pour la chapelle et le théâtre de Santa Cruz, dont les musiciens avaient enchanté le roi, féru de musique.

Karl Friedrich Philipp von Martius, naturaliste bavarois qui avait parcouru le Brésil, au début du xix^e siècle avec Johann Baptist von Spix, et qui était très attentif aux choses de la musique, raconte, dans *Reise in Brasilien*⁵ que, dans la région baignée par le fleuve São Francisco, accédant aux instances d'un propriétaire terrien mulâtre, il participa dans un surprenant quatuor de violon dont les autres partenaires étaient ce même propriétaire terrien et deux de ses vachers, vraisemblablement des esclaves noirs, exécutant des quatuors d'Ignaz Pleyel⁶.

Les Mulâtres, descendants des Africains, mais déjà beaucoup plus proches de la culture européenne, ont régné sans contestation sur la musique brésilienne pendant tout le xviii^e siècle. Devenus de véritables professionnels, compositeurs, instrumentistes ou chanteurs, on les trouvait partout, mais surtout dans la riche région de Minas Gerais, où l'activité musicale, accompagnant l'explosion du baroque dans l'architecture et la sculpture, était particulièrement importante.

Francisco Curt Lange, qui a étudié cette période de la vie musicale brésilienne, en parle avec enthousiasme. Il insiste sur le grand nombre de ces *professores de arte da música* (professeurs d'art musical) à Minas

Gerais. Selon lui, la musique dans les fameuses églises de Vila Rica (aujourd'hui Ouro Preto), mais aussi l'exercice de la musique profane « se trouvait presque entièrement entre les mains de Mulâtres exceptionnellement expérimentés dans l'art de la musique⁷ ».

La profession musicale représentait donc pour l'homme de couleur dans la société coloniale, l'un des moyens dont il disposait pour monter dans la considération de ceux que la naissance et la fortune plaçaient au-dessus de lui.

Parmi les plus illustres de ces musiciens mulâtres du xviii^e siècle, on peut nommer les compositeurs José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ca 1745-1805), de Minas Gerais, et, à Rio de Janeiro, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), prêtre, musicien à la Cour de Dom João VI et gloire de l'histoire musicale du Brésil⁸.

Dans le domaine de la musique profane, curieusement, c'est un ecclésiastique mulâtre nommé Ventura, qui dirigeait l'orchestre au premier théâtre d'opéra ouvert, en 1767 à Rio de Janeiro. Louis Antoine Bougainville, navigateur français qui a entrepris le tour du monde, de 1766 à 1769, raconte, dans son récit de ce voyage, avoir vu un « prêtre bossu en habit ecclésiastique » à la tête de l'orchestre de ce théâtre⁹.

Après le xviii^e siècle, les Mulâtres continuent à peupler la vie musicale brésilienne, bien qu'ils ne soient plus les seuls bons musiciens, ou presque, comme auparavant. Des Blancs, d'ascendance portugaise ou autre, les cotoyaient et devenaient de plus en plus nombreux. Néanmoins, quelques-uns des compositeurs illustres de ce temps sont des Mulâtres, tels Henrique Alves de Mesquita (1838-1906) ou Francisco Braga (1868-1945) qui ont été envoyés par les autorités brésiennes à Paris pour faire leurs études au Conservatoire. Ils ont composé des opéras et enseigné au Conservatoire de Rio de Janeiro.

Mário de Andrade remarque que les activités musicales des Noirs ont pratiquement été ignorées par la société brésilienne jusqu'à la seconde moitié du xix^e siècle.

Chants, instruments et danses qui leur appartenaient étaient considérés comme *coisas de negros* [choses des Noirs] et non pas des manifestations du peuple du pays¹⁰. Le rôle de médiateur revenait, ainsi, au Mulâtre, qui représentait, avec sa double culture, l'intermédiaire entre les cultures de ses ancêtres africains et européens. C'est par lui que l'héritage africain a pu finalement se faire sentir dans la musique populaire brésilienne et, de là, gagner les œuvres des compositeurs de musique « sérieuse » brésiliens, ou étrangers comme le Français Darius Milhaud, qui a connu le Brésil et s'est inspiré des créations de ses musiciens mulâtres.

Dans le nord du Brésil, où les Portugais avaient implanté les premiers centres urbains, Bahia et Recife, les musiciens blancs, Européens ou descendants d'Européens, ont été plus nombreux que dans cette terre d'aventure et de consolidation de la conscience nationale qu'était la région de Minas Gerais. Les églises où siégeaient des évêques ne pouvaient se passer de célébrations qui devaient respecter les convenances. Il fallait faire venir de Lisbonne, avec les pierres de taille, les cloches et les images, les partitions, les instruments de musique et les musiciens.

Dès le xvi^e siècle, il est possible de retrouver des traces de ces premiers venus. Le premier prélat, débarquant à Bahia en 1552, se faisait déjà accompagner d'un maître de chapelle, Francisco Vaca. D'autres lui ont succédé, et cette chaîne de maîtres de chapelle et d'organistes ne devait plus s'interrompre jusqu'au début du xix^e siècle. Par la suite, il est vrai, tous ces musiciens au service de l'Église ne venaient pas nécessairement d'Europe. Il y en avait qui étaient des Blancs nés au Brésil, mais ils n'étaient pas très nombreux. L'enfant du pays, à quelques exceptions près, avait le teint plus foncé. Nous les avons déjà rencontrés, les Mulâtres musiciens qu'on voyait un peu partout, même dans le Nord, qui se voulait pourtant beaucoup plus proche de la métropole¹¹.

Au xix^e siècle, toutefois, la situation commence à changer, particulièrement dans la partie sud du pays, où l'immigration euro-

péenne va s'intensifier, avec l'apport de personnes de nationalité autre que portugaise. Ces derniers continuent toutefois à fournir la contribution la plus forte à ce processus d'« européenisation ». Parmi les musiciens éminents du XIX^e et du XX^e siècle, on trouvera des patronymes tels que Ambrosio, Bevilacqua, Borgerth, Fernández, Gallet, Gnattali, Guarnieri, Hauer, Jacovino, Janacopulos, Karabchewsky, Krieger, Levy, Maristany, Marx, Meyer, Mignone, Miguez, Oswald (devenu Oswald), Parisot, Prager, Rudge, Santoro, Saules, Schic, Schnorrenberg, Schwartzman, Tagliaferro ou Villa-Lobos, qui n'appartiennent aucunement à des familles d'origine portugaise.

Au XVII^e siècle, le fait de trouver un maître de musique français dans une plantation de Bahia, comme il a été rapporté par François Pyrard¹², constituait une note pittoresque et piquante. Au XIX^e siècle, la présence de musiciens étrangers devient chose courante et n'étonne plus.

La conquête de la musique populaire par le musicien blanc a été plus tardive, notamment en ce qui concerne la création. Le Noir et le Mulâtre resteront, pour longtemps, les maîtres attirés de cette musique.

L'organisation de la profession musicale

Dans l'exercice de la profession de musicien, d'une façon générale et à partir du XVIII^e siècle, il est hasardeux de prétendre que la couleur de la peau ait été un motif de discrimination. Le fait même d'être musicien — s'il s'agissait, bien entendu, du type de musique agréé par la société, c'est-à-dire musique religieuse, lyrique ou de salon, conçue selon les normes inculquées par les maîtres européens — constituait un laissez-passer pour circuler dans tous les milieux, tout comme la prêtrise, comme nous le verrons. Le talent et le besoin que la société éprouvait de son service étaient les seuls régulateurs qui commandaient le degré de prestige qui entourait



le musicien de ce temps-là, fût-il blanc ou métis. Le Noir et les étrangers n'arriveront que plus tard sur la scène, comme nous l'avons déjà vu¹⁰.

Blanc, Noir, *Caboclo* ou Mulâtre, le musicien cherche, comme il est naturel, à s'insérer dans la société, gagner sa vie et monter dans la considération de ses concitoyens. Pour cela, il s'organise, se défend, au besoin attaque, intrigue, fait appel aux moyens qui sont offerts à tous pour s'assurer une vie plus digne. On les verra prêtres diplômés ou docteurs de telle ou telle faculté (les études musicales ne conduisant pas au doctorat)¹³, commerçants, industriels, financiers, parfois pratiquant l'usure, ou mêlés à l'administration des communautés, voire à la politique.

Tout cela n'est pas la règle, bien entendu, mais plutôt l'exception. Mais le musicien brésilien, héritier des traditions portugaises, a toujours fait grand cas de l'organisation professionnelle.

Les anciennes confréries de Sainte-Cécile avaient été inspirées par celle de Lisbonne, qui existait depuis 1603. Elles n'ont été



créées, toutefois, au Brésil, qu'au xviii^e siècle, lorsque le nombre de ceux qui exerçaient la profession de musicien est devenu presque aussi important, sinon plus, que celui de leurs confrères du Portugal. Et, surtout, lorsque le nombre de ceux qui étaient déjà des « Brésiliens » et, éventuellement, des Mulâtres commença à constituer la grande majorité du corps professionnel. Les vieux

maîtres portugais, au xvii^e siècle, pouvaient à la rigueur se considérer protégés par la confrérie mère de Lisbonne. Ils n'avaient pas senti le besoin d'en établir de nouvelles branches de l'autre côté de l'Atlantique. Mais la situation a évolué, et les confréries nées en Amérique ne pouvaient se permettre de fermer la porte, comme le faisait celle de Lisbonne, aux musiciens de couleur ou à ceux



Figurants d'un cortège, à l'occasion de l'Épiphanie. Aquarelles de Carlos Julião (1740-1811).

Bibliothèque nationale, Rio de Janeiro.

soupçonnés d'avoir du sang juif dans les veines. Francisco Curt Lange, dans l'étude qu'il a consacrée à l'organisation musicale au Brésil pendant la période coloniale, dit n'avoir trouvé aucun vestige de discrimination raciale dans la documentation qu'il a pu compiler au sujet des confréries de Sainte-Cécile, au Brésil, et remarque, avec justesse, que « le sang juif circulait avec abondance

dans le Nord-Est, de même que celui de Noirs et de Mulâtres¹⁴ ». Comment pouvait-on, alors, faire de la musique sans avoir recours à ces « Brésiliens »? Les confréries de Sainte-Cécile, héritières des corporations de métiers moyenâgeuses, mais avec un caractère religieux plus accentué et des chapelles propres, se destinaient à la défense de la profession de musicien, que seuls leurs membres, par

privilège royal, avaient le droit de pratiquer.

Avec l'extinction de ces privilèges, dans le Brésil indépendant, les confréries de Sainte-Cécile ont été remplacées par d'autres organismes, destinés à grouper les musiciens et à les protéger. Il y eut, par exemple, à l'imitation de Lisbonne, le Monte-Pio Filarmônico (Caisse de retraite) ou la Sociedade Beneficente Musical (Société musicale de bienfaisance) qui, à Rio de Janeiro, a traversé presque tout le XIX^e siècle et a rendu de bons services aux professionnels et à leurs familles.

Les centres musicaux des principales villes faisaient fonction d'agences de recrutement et l'on pouvait s'adresser à ces centres pour constituer des orchestres, grands ou petits, pour les concerts ou pour les bals. Il n'était pas rare, dans l'ancienne capitale, de voir figurer, sur un programme de concert symphonique, l'indication : Orchestre du Centre musical de Rio de Janeiro.

Avec la politique travailliste du gouvernement Getúlio Vargas (1930-1945) des syndicats de musiciens se sont formés, mais ils n'ont jamais eu de force réelle, ni accompli un travail vraiment représentatif.

A une date plus récente (1960), sur l'initiative des musiciens eux-mêmes, mais constitué par décret du président de la république, l'Ordre des musiciens du Brésil a été créé qui, s'il fait penser aux anciennes corporations et confréries de Sainte-Cécile, avec l'obligation pour tous ceux qui exercent une profession musicale, du copiste au chef d'orchestre, de se faire agréer et inscrire comme membre, rappelle, par d'autres aspects, les unions des musiciens des pays socialistes de l'Europe de l'Est : maisons de vacances ou de retraite, centre de documentation avec service de reproduction de partitions, matériel d'orchestre, etc.

Pour faire respecter ses droits, il a fallu, parfois, que le musicien se batte. Si la pression syndicale ne s'est pas fait sentir aussi spectaculairement que dans les pays anglosaxons et, notamment, si le recours à la grève a plutôt été rare, en revanche, l'action individuelle, devant les tribunaux s'il le faut, peut être constatée et a été mise en évidence par

les travaux de Régis Duprat¹⁵ et de Francisco Curt Lange¹⁶ sur le passé musical du Brésil.

Il s'agissait, tout au long du XVIII^e siècle, de la liberté du travail pour le musicien, contre les maîtres de chapelle officiels et leurs musiciens, soutenus en général par les autorités religieuses, qui prétendaient exercer le monopole de la profession dans la ville, même dans le domaine de la musique profane, au préjudice de leurs collègues indépendants, non employés au service de l'Église. Pour consentir aux dérogations et délivrer une sorte de permis de travail ils voulaient se faire payer. Malgré la lenteur des communications maritimes et de la bureaucratie de Lisbonne, les musiciens qui se considéraient lésés par de tels procédés n'hésitaient pas à recourir à la justice du roi, certains s'adressant même directement au souverain.

De nos jours, les contestations sont fréquentes en matière de droit d'auteur. Le célèbre compositeur Heitor Villa-Lobos (1887-1959) et d'autres de sa génération se sont vu assaillis de procès par des auteurs de mélodies populaires pour les avoir employées dans leurs partitions. Dans le milieu des créateurs de musique populaire, trop souvent illettrés, il y eut un temps où certains enregistraient et faisaient paraître sous leurs noms des mélodies composées par d'autres. Quelquefois celui qui avait inventé la mélodie la monnayait, il est vrai, ou se contentait de l'association avec d'autres partenaires (arrangeur, parolier), pour partager avec eux les droits d'auteur. Tout cela n'allait pas, on s'en doute, sans contestations et litiges.

Pour la plupart, l'ambition se limite à gagner un peu plus d'argent, à faire face à leurs besoins et à ceux de leurs familles. Les visées de certains autres vont au-delà des questions matérielles : ils veulent aussi la réputation et être respectés par la société. Hier, comme aujourd'hui, les uns et les autres s'agitent dans les villes brésiliennes et pour ce qui est de la musique traditionnelle (car il y a des musiciens traditionnels qui sont payés pour se faire entendre), dans les vastes espaces peu habités de l'*interior*¹⁷.

D'une façon générale, on peut dire qu'un



Les compositeurs de *samba* : Donga (Ernesto dos Santos) et Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Júnior). Victor Civita, São Paulo.

bon musicien gagne suffisamment d'argent pour vivre décemment, aujourd'hui, mieux encore qu'au début de ce siècle, alors qu'apparemment le nombre d'emplois à la disposition des gens de la musique était plus important, avec les théâtres populaires d'opérette ou de revue, occasionnellement les troupes populaires d'opéra qui se formaient à São Paulo, ville d'Italiens, les petits orchestres de cinéma (dans les meilleurs cinémas, il y avait deux orchestres, un dans la salle de projection, un

autre dans la salle d'attente) et ceux des nombreuses brasseries, maisons de thé ou restaurants de luxe. Mais il fallait travailler dur et courir d'un endroit à l'autre pour arrondir ses gains, sans négliger, de temps en temps, les services occasionnels dans les églises. Il n'était pas rare qu'un musicien jouât dans des fêtes qui se prolongeaient jusqu'au petit matin, pour participer ensuite à des répétitions qui commençaient très tôt.

Avec la disparition du cinéma muet commença l'ère des studios d'enregistrement qui mobilisaient beaucoup de musiciens au service du disque et de la radiodiffusion, qui payait bien. Tout cela constituait l'aspect alimentaire du métier et n'apportait pas de très grandes satisfactions artistiques.

Aujourd'hui, le musicien moyen a des possibilités plus attrayantes. Des orchestres officiels, de l'État, de la ville, de l'université, des orchestres lyriques et de ballet dans les grands théâtres, sans parler de quatuors à corde ou des chœurs, dépendant d'organismes officiels, recrutent les meilleurs éléments et les font travailler sur des œuvres d'une nature plus ambitieuse que celles de la musique légère ou populaire auxquelles les musiciens étaient astreints pour se procurer des ressources supplémentaires.

Un clivage s'est établi entre les musiciens faisant de la musique « sérieuse » et ceux spécialisés dans la musique populaire. La figure du musicien jouant le soir à l'opéra, et enregistrant le lendemain matin des *sambas* dans un studio, appartient au passé. Le musicien spécialisé dans la musique populaire est aussi un musicien d'école¹⁸, mais qui se lance dans une aventure passionnante, qui peut lui rapporter des gains non négligeables et qui n'est pas nécessairement dépourvue d'intérêt artistique. Les exécutants, mais surtout les arrangeurs et chefs d'orchestre, sont très généreusement payés dans ce secteur de leur métier¹⁹.

Par ailleurs, les postes d'enseignant dans les conservatoires et départements de musique des universités se sont multipliés et offrent des débouchés à de nombreux musiciens, chanteurs, instrumentistes et compo-

teurs. Les leçons de musique particulières continuent à être l'une des sources privilégiées de revenus du musicien, sans parler du prestige que le rôle d'enseignant confère à ceux qui l'exercent.

Les musiciens dans la vie économique et politique

Certains musiciens au tempérament audacieux se lançaient dans des aventures commerciales.

Au XIX^e siècle, il y avait les ateliers de copistes, petites entreprises, fort occupées et qui étaient, en général, animées par des professionnels confirmés, engagés dans des orchestres, et aussi des magasins de musique, qui étaient en même temps des maisons d'édition musicale. Certains, se comptant parmi les plus anciens du Brésil fondés et gérés en leur temps par des musiciens bien connus, ont gardé les noms de ces musiciens : Bevilacqua, Artur Napoleão (auquel a été associé le compositeur Leopoldo Miguéz), Levy, etc.

Il n'était pas rare que des artistes au nom prestigieux aient de telles activités commerciales. Celles-ci pouvaient aussi être motivées par le désir d'être considéré non plus seulement comme un artiste, que la bonne société admire, sans toutefois le considérer comme appartenant à son milieu, mais comme un égal capable de gagner de l'argent comme les autres. Le fameux pianiste portugais Artur Napoleão, par exemple, très estimé au Brésil, où il a vécu et a épousé une jeune fille de la bonne société, raconte, dans ses *Mémoires*, que l'idée lui est venue de fonder la maison à laquelle son nom est resté associé (édition et commerce de musique) pour pouvoir demander la main de celle qu'il avait choisie. Malgré cela, la mariée n'avait pas été conduite à l'autel par son père, opposé à cette union²⁰.

La création de conservatoires, écoles et académies de musique a constitué un autre aspect de cet esprit d'entreprise du musicien, qui se manifesta, à une époque plus récente, dans des villes comme Rio de Janeiro, Bahia

et, surtout, São Paulo. Sans atteindre la multiplicité des établissements d'enseignement musical de Buenos Aires, autre métropole à forte concentration de population italienne, la ville de São Paulo s'est dotée de beaucoup plus d'établissements de ce genre que les autres villes brésiliennes, davantage attachées à l'enseignement officiel. Son très important Conservatoire dramatique et musical, datant de 1906, héritier de grandes traditions et possédant un patrimoine important, est le fruit de l'initiative privée, comme d'ailleurs, à Rio de Janeiro, le Conservatoire brésilien de musique, dont l'animateur et premier directeur a été le compositeur Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), bon musicien et habile administrateur.

On aura même vu, parmi les musiciens, ceux qui spéculent avec de l'argent. Il n'est pas rare de trouver dans un orchestre, un « financier » qui avance des sommes à ses collègues en se faisant remettre des intérêts d'usure, prélevés au moment du prêt. Et tel autre, à São Paulo, ville propice à ce genre de spéculations, qui pratiquait des opérations plus ambitieuses et menait grand train, roulant en voiture à chauffeur de maître, mais sans pour autant renier sa profession musicale et entouré de ses élèves.

Heitor Alimonda, par exemple, très bon pianiste d'aujourd'hui, artiste jusqu'au bout des ongles, obligé de s'occuper d'une importante entreprise familiale, a réussi à mener une double vie de musicien et d'industriel.

Les deux « cas » évoqués ci-dessus valent par le côté pittoresque et singulier qu'ils présentent. Toutefois, aujourd'hui, le musicien qui, sans exercer une autre profession, a des titres pour le faire ne constitue pas, lui, une exception. Diplômé en droit, en médecine, voire en économie, son titre représente un atout supplémentaire, une sécurité pour l'avenir, qui donne satisfaction à sa famille, d'abord, mais qui est, aussi, une bonne manière d'obtenir de la considération sociale.

Il en a été de même, autrefois, de l'ordination sacerdotale. Conformément à la tradition portugaise (et aussi espagnole), les meilleurs musiciens étaient, en général, des



Une classe de musique. Collection Musée de l'homme, Paris.

prêtres. Au Brésil, étant donné l'obstacle de la couleur à surmonter, les ordres constituaient un moyen sûr de se faire ouvrir toutes les portes. Manuel de Araújo Porto-Alegre l'avait dit, à propos du compositeur mulâtre José Maurício Nunes Garcia : « La soutane remplaçait l'âge, la naissance, la richesse et le savoir²¹ ».

Et l'on aura vu, aussi, des musiciens tentés par la politique ou se laissant entraîner vers elle. C'est ainsi que le maître de chapelle André da Silva Gomes (1752-1844) allait devenir membre du gouvernement provisoire de São Paulo constitué, en 1821, par José Bonifácio de Andrada e Silva, à un tournant dramatique de l'histoire de la nation brésilienne, qui devait aboutir, l'année suivante, au déchirement des liens politiques l'unissant à la métropole portugaise.

L'auteur de musique populaire Hum-

berto Teixeira, créateur du *baião*, genre traditionnel que les compositeurs d'école n'avaient jamais exploité, s'était fait élire député fédéral et il a été très actif, à la Chambre, où il a siégé pendant plusieurs années. Le chef d'orchestre Eleazar de Carvalho, ce *Caboclo*, né de mère indienne, alors à l'apogée de sa brillante carrière, s'est porté candidat, mais sans succès, à des élections législatives.

Idéologiquement, à quelques exceptions près, le musicien brésilien ne s'est jamais montré très engagé. La bonne politique, pour lui, était celle qui favorisait le développement des arts et de l'éducation. Il n'allait pas plus loin ni ne se montrait exclusif ou intransigeant. Dans l'après-guerre, toutefois, certains groupes de compositeurs d'avant-garde se sont montrés, dans leurs manifestes et publications, partisans d'un radicalisme de gauche, rendu malaisé par le dilemme « liberté de



Musiciens de rue, à Rio de Janeiro, au XIX^e siècle (caricature d'Angelo Agostini). « Que la police permette que de tels vagabonds parcourent les rues massacrant la musique des maîtres et l'oreille du public, c'est déjà une condescendance non négligeable. Mais qu'il y ait des gens qui s'arrêtent pour les entendre et, même, pour leur donner de l'argent!... Oh, horreur!... C'est trop! » Kazys Vosylius.

création — art au service du peuple », exacerbé par le dogmatisme idéologique, dans les années qui ont suivi le trop fameux Congrès des compositeurs et critiques musicaux de Prague, en 1948. Certains de leurs membres, et des plus doués, ont beaucoup souffert de leurs contradictions.

Du côté de la musique populaire, les créations à caractère protestataire, avec des paroles qui étaient des apostrophes directes ou contenaient des allusions voilées, n'ont pas fait défaut. Le genre a connu une grande vogue dans toute l'Amérique latine, comme aussi aux États-Unis d'Amérique. Avec l'instauration du régime militaire de 1964, on a vu un certain nombre de compositeurs prendre le

chemin de l'exil et des chansons interdites par la censure.

Gagner sa vie en faisant de la musique n'est pas l'apanage du seul musicien d'école, au service d'un public appartenant aux couches populaires ou cultivées de la société officielle²², qui côtoie, même dans les villes, celle qui continue à vivre et à se développer avec ses croyances, ses coutumes et ses formes d'expression artistique propres. Le musicien traditionnel, au Brésil, peut, lui aussi, être un professionnel et tirer sa subsistance de l'exercice de son art.

D'une façon générale les *cantadores*, chanteurs populaires, en même temps poètes et musiciens, qui sont appelés *troveiros* dans



Concert au Club Mozart, le 10 décembre 1870 (dessin paru dans la revue *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro). Kazys Vosylius.

certaines régions, héritiers des troubadours du Moyen Âge, cultivant des formes poétiques élaborées dont les vers sont souvent improvisés, appartiennent à cette catégorie. Ils peuvent être engagés pour chanter ici ou là, ou se présenter sur la place publique, attirant autour d'eux une foule attentive, qui peut passer des heures à les entendre et qui ne refuse jamais la pièce de monnaie qui constitue la contribution volontaire de chacun au spectacle. Ces poètes-chanteurs se déplacent, tout le temps, d'une ville à l'autre, organisant parfois de vraies tournées, où ils vendent leur littérature ou font voir des projections cinématographiques qui les représentent. Les plus fameux se sont même rendus dans la capitale

de la république, mobilisant pour leur publicité les moyens de communication dont dispose, dans les grandes métropoles du Sud, la société officielle et se faisant recevoir par les autorités²³.

Les musiciennes

La femme ne peut être dissociée de la pratique de la musique, même à une époque où sa condition dans la société apparaissait bien différente de celle qui est la sienne aujourd'hui, et cela malgré les préjugés qui entouraient la scène des théâtres et les spectacles en général, d'une part, et les limitations à sa

participation à la musique sacrée, de l'autre. La voix féminine est requise pour animer la plus grande partie des œuvres écrites à partir du xvii^e siècle. Comment pourrait-on alors, faire entendre de la musique sans avoir recours aux femmes ? Il est certain que, dans la société portugaise, comme dans l'espagnole, la réserve dont elles devaient s'entourer était plus rigoureuse que celle commandée par les usages d'autres pays, mais cela ne leur interdisait pas, ni à Lisbonne ni à Rio de Janeiro, de chanter soit au théâtre, soit, plus tardivement il est vrai, dans les temples.

La femme instrumentiste, comme musicien professionnel, fait son apparition à une époque relativement récente. Enseignante ou concertiste d'abord, aux pupitres de l'orchestre ensuite. Et si elle commence par jouer du violon ou du violoncelle, elle s'attaque, de nos jours, à n'importe quel autre instrument.

En parcourant la liste des premiers professeurs du Conservatoire impérial de musique de Rio de Janeiro, en 1855, on constate qu'il n'y a aucun nom de femme. Moins d'un demi-siècle plus tard, lorsque l'Institut national de musique, qui succédera à l'ancien conservatoire, ouvre ses cours, en 1890, deux femmes déjà figurent parmi ses vingt-trois professeurs. Elles pourraient, aujourd'hui, être plus nombreuses que leurs collègues masculins à l'école de musique de l'Université fédérale, héritière des deux établissements dont il a été question ci-dessus, et qui a une femme pour directrice²⁴.

Modèle et symbole de l'indépendance professionnelle de la femme, le compositeur Francisca Edwiges Gonzaga (1847-1935) a bravé les préjugés en faisant carrière dans le milieu, considéré douteux par la société de son époque, du théâtre populaire. Elle était la fille d'un maréchal de camp de l'armée impériale. Son nom reste associé aux premiers succès de la musique de carnaval à Rio de Janeiro.

Les musiciens d'origine étrangère

Comme nous l'avons déjà vu, à partir du xix^e siècle, il y eut, dans les grandes villes du

Brésil, de nombreux musiciens étrangers qui ont choisi d'y vivre et de participer au développement de la vie artistique locale. Des Français et des Allemands d'abord, suivis de beaucoup d'Italiens et à une époque plus récente, de Slaves. Sans compter les Portugais, naturellement, et, moins nombreux, des Espagnols et d'autres. Aujourd'hui, un certain nombre d'excellents musiciens, ressortissants de différents pays de langue espagnole du continent américain, se sont fixés au Brésil.

Dès la deuxième décennie du xix^e siècle, l'Autrichien Sigismund Neukomm, qui avait été élève de Joseph Haydn, a vécu à Rio de Janeiro²⁵.

L'Espagnol José Amat, arrivé en 1848, créa à Rio de Janeiro un opéra national, où les partitions des maîtres et celles, nouvelles, d'auteurs brésiliens étaient chantées en portugais.

Un Italien, Luigi Chiafarelli, lia son nom à la formation d'une foule de bons pianistes dans la première moitié du xx^e siècle à São Paulo. Et Hans Joachim Koellreutter, échappé de l'Allemagne hitlérienne, façonna la plupart des meilleurs compositeurs brésiliens d'aujourd'hui.

Les noms cités ci-dessus sont extraits d'une liste qui en contient une infinité d'autres et sans mentionner des musiciens portugais comme Artur Napoleão (pianiste, 1843-1925) ou Frederico do Nascimento (violoncelliste et théoricien, 1852-1925), pour lesquels le Brésil n'était autre chose qu'une partie détachée de la mère patrie.

Le compositeur français Darius Milhaud a habité Rio de Janeiro en 1917-1918. Il s'est étroitement mêlé à la vie musicale du pays et a terminé des partitions laissées inachevées par le jeune compositeur brésilien Glauco Velasquez, tôt disparu.

Le dilettantisme musical

Le musicien dans la société est aussi celui qui ne fait pas de la musique une profession, mais qui, grâce à ses talents, apporte à cette société quelque chose qui lui est infiniment précieux

pour ses loisirs et ses rêveries : l'envoûtement des sons. La musique va dans tous les foyers. Elle est dans tous les villages. Du piano, de l'accordéon ou de la guitare, instruments domestiques, aux sociétés d'harmonie « Lyre » ou « Euterpe », aux sociétés chorales ou aux ensembles d'église, d'école ou d'usine, la pratique de la musique concerne beaucoup de gens, encadrés par un nombre réduit de professionnels, enseignants ou chefs de groupes instrumentaux ou vocaux.

Quelques amateurs distingués ont fait parler d'eux. Le souvenir nous a été transmis des Leal, à Rio de Janeiro, qui pouvaient constituer un vrai orchestre familial dans les premières années du XIX^e siècle. Le chef de famille était l'un des meilleurs chirurgiens de la capitale.

L'auteur de cet article a connu Mario Saraiva, directeur de l'Institut de chimie de Rio de Janeiro, qui était aussi un remarquable violoniste. Dans sa jeunesse, il s'était présenté dans des récitals, aussi bien au Brésil qu'à l'étranger. Il est devenu un collectionneur (et grand connaisseur) d'instruments anciens.

Dans le domaine de la composition, des noms, devenus illustres à d'autres titres nous ont laissé des œuvres non dépourvues ni de goût, ni de savoir faire²⁶. Le vicomte de Taunay, l'une des figures marquantes de la littérature brésilienne au XIX^e siècle, a publié, sous le pseudonyme de Flavio Elisio, un certain nombre de ses compositions musicales. Et Aloysio de Castro, professeur à la Faculté de médecine et membre de l'Académie brésilienne des lettres, qui a vécu au

XX^e siècle, nous a laissé, à côté d'œuvres poétiques, des compositions musicales. Comme d'ailleurs Carlos de Campos, homme politique qui a été président de l'État de São Paulo et dont les opéras *A bela adormecida* [La Belle au bois dormant] et *Un caso singular* [Un cas singulier] ont été présentés à São Paulo et à Rio de Janeiro, respectivement en 1924 et 1926.

Le dilettantisme est un phénomène inséparable de l'art musical, qu'il ne faut pas considérer avec mépris. Toute musique n'a pas été composée pour être interprétée par des virtuoses et écoutée par les autres. Il y a une musique qui requiert la participation active de tous. Et l'amateur ne peut être privé de la délectation d'improviser, voire de composer de la musique, comme de dessiner ou de peindre. Quelquefois, même, les cloisons entre les uns et les autres sont bien fragiles. De quel côté, par exemple, situer Borodine, le compositeur d'opéras mexicain Aniceto Ortega (1823-1875), médecin, comme son contemporain Borodine, ou Jaime Ovalle (1894-1955), haut fonctionnaire du Trésor, auteur d'*Azulão*, cette chanson ravissante que tout chanteur brésilien possède dans son répertoire ? Le dilettantisme reste un fait de société, et un fait particulièrement important parce qu'il mobilise une quantité considérable d'individus de n'importe quelle catégorie sociale qui, la plupart du temps, pour mieux jouir des sensations que la musique procure, se constituent en groupes, nombreux ou restreints, allant des harmonies et sociétés de chant choral aux ensembles de musique de chambre.

Notes

1. Notamment par les soins d'Afrânio Peixoto, dans la collection de l'Académie brésilienne de lettres qui porte son nom, mais aussi par les Archives nationales et la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro. L'ouvrage monumental de Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil* [Histoire de la Compagnie de Jésus au Brésil], 1938-1950, en dix volumes, fait le point et contient une bibliographie exhaustive.
2. Cela est surtout frappant dans les formations musicales de la marine nationale. Le *Caboclo* est un homme de mer.
3. Il est impossible d'en préciser le chiffre exact, car à l'occasion de la proclamation de la république, en 1889, le gouvernement a fait détruire toutes les archives sur la traite, dans le dessein, certainement généreux mais funeste pour les historiens et anthropologues, d'effacer cette tache qui maculait le passé national. Katia M. de Queiroz Matoso, dans son ouvrage *Être esclave au Brésil* (Paris, Hachette, 1979), fait état de près de dix millions de Noirs expédiés pour l'ensemble du continent américain. Or le Brésil a certainement été le pays qui en a reçu le plus grand nombre.
4. *Seconde partie du voyage de François Pyrard*, p. 563, Paris, Samuel Thiboust, 1625.
5. Spix et Martius, *Reise in Brasilien* [Voyage à travers le Brésil], vol. II, Munich, 1828, p. 539.
6. Ignaz Pleyel (1757-1831), compositeur autrichien qui fonda, à Paris, une maison d'éditions musicales et la célèbre manufacture de pianos.
7. Francisco Curt Lange, « Os irmãos músicos da Irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica » [Les frères musiciens de la Confrérie de Saint-Joseph des hommes de couleur, de Vila Rica], *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, New Orleans), Tulane University, vol. V, 1968, p. 110.
8. Cleofe Person de Mattos, *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1970.
9. Bougainville, *Voyage autour du monde*, p. 77, Paris, Saillant et Nyon, 1771.
10. « Ceux qui étudient la formation de la société brésilienne à l'époque coloniale et même pendant toute la première moitié du XIX^e siècle sont frappés par le peu d'importance du Noir dans les arts du mouvement, poésie, chant et danse. Non pas que l'esclave noir, au Brésil, n'eût pas son propre folklore. Il l'avait, important et caractéristique, mais la société brésilienne, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, s'est montrée imperméable à l'influence afro-noire aussi bien dans la musique que dans la poésie et la danse, nonobstant son acceptation de certaines coutumes et traditions matérielles. En sorte que même les vocables afro-noirs, désignant des choses chorégraphiques ou musicales, *samba*, *urucungo* (arc musical), *marimba*, etc., renvoyaient exclusivement à des "choses des Noirs" et non pas des Brésiliens en général. » (Mário de Andrade, Cândido Inácio da Silva e o Lundu, *Revista brasileira de música* (Rio de Janeiro), vol. X, 1944, p. 32.)
11. Dans les trois volumes de *Músicos pernambucanos do passado* [Musiciens pernamboucains du passé], Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1971-1979, Jaime C. Diniz nous présente vingt-huit maîtres de chapelle, organistes ou autres instrumentistes nés au XVII^e ou au XVIII^e siècle. Six de ces musiciens sont des Mulâtres, trois sont déclarés Blancs et il n'y a pas d'indication de couleur pour les autres. Il est permis de penser, toutefois, qu'ils seraient plutôt des enfants de père et de mère européens, notamment ceux qui sont nés au XVII^e siècle.
12. *Seconde partie du voyage de François Pyrard*, op. cit.
13. Même aujourd'hui, dans les universités brésiliennes, où l'enseignement de la musique n'a été introduit qu'en 1931, l'étudiant en musique ne peut aspirer qu'au baccalauréat (qui correspond à la licence des universités françaises) ou à la maîtrise. Celui qui a guidé les études musicales de l'auteur de cet article, José Paulo da Silva, un Noir, était docteur en droit de l'Université fédérale de Rio de Janeiro.
14. Francisco Curt Lange, « A organização musical durante o período colonial brasileiro », *V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Actas*, (Coimbra), vol. IV, 1966, p. 385.
15. Nisi Poggi Obino et Régis Duprat, « O estanco na música do Brasil colonial » [Stagnation dans la musique du Brésil colonial], *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, (New Orleans), Tulane University, vol. IV, 1968, p. 98.

16. Francisco Curt Lange, *op. cit.*, p. 333.

17. *L'interior c'est l'hinterland*, l'arrière-pays loin du littoral par où les hommes et les cultures de l'Europe et de l'Afrique ont été introduits.

18. L'expression « musique d'école » est employée ici pour désigner celle apprise selon des règles établies et pratiquée par des musiciens ayant une formation de conservatoire ou analogue.

19. Le clivage entre musique « sérieuse » et musique populaire n'existe qu'au niveau de l'exercice de la profession et il est imposé par la haute spécialisation requise par la présentation de la seconde. Sur le plan de la formation professionnelle, les deux branches se sont rapprochées. Sauf les batteurs, qui jouent d'instinct d'une façon générale, les autres musiciens d'un ensemble populaire sont sortis du même moule que ceux d'un orchestre symphonique. Sur le plan artistique aussi, il y a eu un rapprochement. Les concerts où l'on joue l'une et l'autre de ces

deux musiques ne sont pas rares, ce qui prouve qu'il y a des musiciens capables d'exécuter aussi bien l'une que l'autre.

20. Les *Mémoires* d'Artur Napoleão ont été publiées l'année même de sa mort (1925), par le journal *Correio da Manhã* de Rio de Janeiro. La publication s'est étalée jusqu'au début de l'année suivante. Ce premier mariage du pianiste a été célébré le 25 avril 1871.

21. Manuel de Araújo Porto-Alegre, « Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia » [Notice sur la vie et l'œuvre du père José Maurício Nunes Garcia], *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil* (Rio de Janeiro), tome XIX, 1856, p. 357.

22. Par « société officielle » — opposée à la traditionnelle — nous devons entendre, ici, celle nourrie de « tout ce qui vient de l'autorité civile ou religieuse et, en particulier, tout ce qu'on enseigne à l'école et au catéchisme », comme le dit P. Saintyves dans son *Manuel de folklore*, p. 33, Paris, Librairie Émile Nourry, 1936.

23. C'est le cas, par exemple, du chanteur aveugle Aderaldo qui s'est entretenu, à Brasília, avec le président Juscelino Kubitschek et a improvisé, à son intention — dit-on — un quatrain peu respectueux.

24. Cette école a déjà eu d'autres directrices. M^{lle} Joanídia Sodré, la première, a occupé le poste de 1946 à 1967 et est ainsi devenue doyen du Conseil de l'Université.

25. Tombé malade, il a regagné l'Europe en 1821, sur le conseil de ses médecins. Il est mort à Paris en 1858. Voir L. H. Correa de Azevedo, « Sigismund Neukomm, an Austrian composer in the New World », *The musical quarterly* (New York), vol. XLV, 1959, p. 473.

26. N'oublions pas que, en France, sans parler de Jean-Jacques Rousseau, un philosophe comme Gabriel Marcel a laissé des compositions musicales dont il faisait grand cas et que, par ailleurs, de très grands compositeurs, comme Borodine ou Charles Ives, n'ont été, au fond, que des compositeurs du dimanche.

La protection sociale des compositeurs

Karl Rössel-Majdan

C'est la musique qui a le plus bénéficié du développement de la législation sur le droit d'auteur et, depuis l'apparition des moyens d'enregistrement et de reproduction électroniques, c'est aux musiciens qu'est allée, du moins jusqu'à présent, la plus grande partie des redevances versées au titre de l'utilisation par les médias de matériels protégés par ce droit. Il aura fallu attendre l'ère des médias, le xx^e siècle, pour que le droit d'auteur

prenne une importance aussi considérable pour les créateurs d'œuvres de l'esprit. Cela pose un problème, celui des rapports entre le droit d'auteur et les médias, que les sociologues n'ont étudié à fond ni sur le plan des principes, ni sur le plan matériel. A l'âge de la société d'abondance et de l'État providence, il n'est pas indifférent, du point de vue sociopolitique et sociolo-

gique, qu'il y ait très peu de compositeurs indépendants. Cette situation ne s'explique pas seulement par les difficultés inhérentes à la profession — la nécessité, par exemple, de répéter ses propres œuvres avec un orchestre et de trouver un éditeur pour les diffuser (tout nouvel exemplaire de partition publiée étant générateur de nouvelles rentrées financières) ou, encore, la difficulté de se défendre contre les œuvres très concurrentielles produites en

masse à l'aide des techniques industrielles — elle tient surtout au fait que, dans la plupart des pays, la législation n'offre guère aux créateurs indépendants d'œuvres de l'esprit la possibilité de bénéficier d'une protection sociale. Les compositeurs sont ainsi amenés, plus encore que les écrivains, les peintres et les sculpteurs, à chercher refuge dans un autre domaine d'activité professionnelle ; ils deviennent enseignants ou critiques, lorsqu'ils ne

sont pas obligés de prendre un emploi qui n'a aucun rapport avec la musique. Toutefois, des tendances nouvelles se font jour que ni les chercheurs ni les dirigeants politiques ne sauraient ignorer plus longtemps. L'objet du présent article est d'attirer l'attention sur la grande importance que cette évolution toute récente revêt sur le plan international.

Karl Rössel-Majdan a exercé d'importantes fonctions à la radiodiffusion autrichienne, ainsi que dans des organisations professionnelles et artistiques comme l'Union des artistes autrichiens, qu'il a créée, et la Communauté de travail pour l'art et la science, qui a plus de 250 000 membres et dont il est le secrétaire général. Il a publié *Verlogene Demokratie* (1948), *Rundfunk und Kulturpolitik* (1962), *Vom Wunder der menschlichen Stimme* (1975), plusieurs brochures et articles.

Les compositeurs ne sont pas les seuls créateurs à souffrir d'aliénation dans la société, c'est un phénomène qu'on observe dans d'autres cas, et ce que dit Bruce A. Watson au sujet des peintres, en invoquant le témoignage d'une figure aussi éminente que celle du compositeur italo-américain Gian-Carlo Menotti, vaut également pour les écrivains et les compositeurs : « ... Lorsque la bourgeoisie s'est mise à vouloir gagner de l'argent... et

une fois que son pouvoir politique et économique a été solidement établi, elle a ressenti le besoin d'acquiescer un statut social comparable à celui de l'aristocratie. Son côté philistin, sa quête effrénée du bien-être matériel et son engagement dans la vie économique ne laissaient guère de place pour un intérêt inspiré pour la peinture. Les valeurs artistiques se dissocièrent des valeurs économiques et les peintres se trouvèrent ainsi relégués en marge du système de valeurs dominant. »

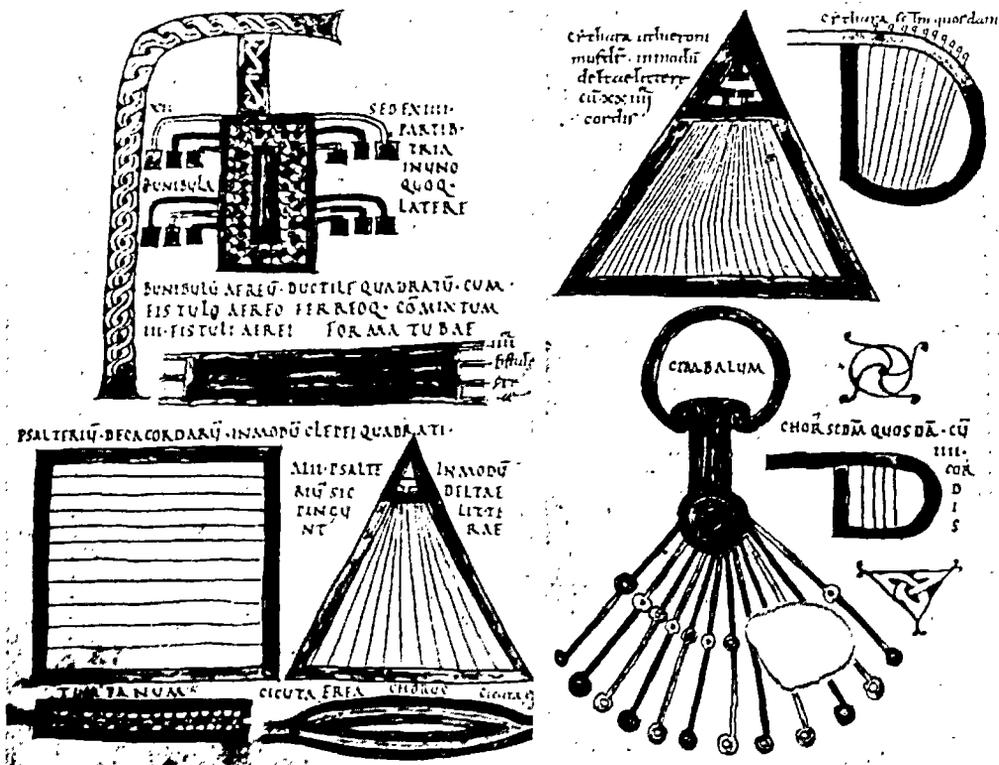
Gian-Carlo Menotti estime que les créateurs (par opposition aux interprètes), du moins aux États-Unis d'Amérique, sont tenus en piètre estime : on les considère d'ordinaire comme les membres les plus inutiles de la société et, qui plus est, comme des êtres instables, en qui on ne saurait avoir confiance et peu sérieux en affaires¹.

Cet isolement social de l'artiste, qui n'est pas imputable uniquement à la société, mais aussi à l'artiste lui-même, se manifeste également, surtout lorsqu'il est indépendant, dans sa situation de laissé-pour-compte de la société d'abondance. Bien avant d'être abordée au niveau politique international, cette question avait attiré l'attention des sociologues de l'art et de la musique².

L'auteur du présent article avait eu l'occasion de présider une délégation d'experts autrichiens lors de la réunion sur la condition de l'artiste convoquée par l'Unesco en mars 1980³. Par la suite, à l'automne de la même année, la Conférence générale devait adopter une recommandation sur la question. La sécurité sociale et la liberté de création semblent dans bien des cas être incompatibles. Il aura été d'autant plus difficile de les concilier, notamment lorsqu'il s'est agi d'en donner une définition, puis de la traduire, dès qu'il y avait des intérêts politiques divergents en présence. De plus, la lutte pour la protection sociale ne saurait être gagnée au prix de la liberté. La possibilité pour les créateurs qui collaborent régulièrement à leurs programmes d'étendre le champ de leur activité n'est pas seulement une nécessité pour les médias, les festivals musicaux ou le monde du théâtre, c'est aussi un avantage pour les intéressés eux-mêmes.

Certes, l'octroi d'un statut de quasi-fonctionnaire assure le maximum de sécurité, mais il exclut totalement le changement et la diversité. Seule une étude sociologique ou sociopolitique générale des relations socioculturelles, doublée d'une connaissance de la terminologie juridique pertinente et de l'organisation des activités des médias permettra de résoudre les problèmes de ce genre dans l'avenir. La notion russe de *kultrabotnik* peut sans doute être rendue à peu près exactement par l'expression française « travailleur culturel » ou par le terme anglais *cultural worker*. Dans le cas de la traduction allemande, en revanche, le préjudice qui pourrait être causé aux compositeurs, auteurs et autres titulaires de droits d'auteur si on les classait dans la catégorie des *Kulturarbeiter* paraît tout à fait évident lorsqu'on examine la réglementation du travail à laquelle ils seraient alors soumis. Les contrats de travail prévoyant en effet que la propriété du produit du travail effectué est transférée à l'employeur, l'artiste se trouverait totalement dépossédé du droit d'auteur sur son œuvre. L'expression « culture nationale » est également insidieuse, en particulier lorsqu'elle se trouve associée aux termes « responsabilité envers la société dans laquelle il [l'artiste] vit ». Faut-il qualifier de « culture nationale » la culture des populations musulmanes de Sibérie et des États voisins, par exemple, ou bien l'organisation sociale des Masai du Kenya et de République-Unie de Tanzanie, ou encore toute culture, que ce soit celle du Cachemire, du Sud-Tyrol, de la Carélie, des Kurdes, etc.? Le fait que le terme « nationaliser », au sens de transférer la propriété à l'État, ne recouvre pas la même notion que « socialiser », au sens de constituer des associations, devient absolument manifeste et prend une importance particulière lorsqu'on l'envisage dans ce contexte et du point de vue des relations culturelles.

Silbermann a montré à quel point la confusion de notions qui, comme celles que nous venons d'évoquer, ont tendance à se neutraliser peut précisément nuire à la politique culturelle et



En haut, à gauche et à droite : Représentation d'instruments dans le traité *De Institutione Musica*, d'Anicius Manlius Severinus Boëthius (c. 475-524), philosophe et homme d'État romain, auteur également de *De Consolatione Philosophiae* (qu'il a rédigé en prison, en attendant d'être exécuté pour crime de conspiration). Ce traité, qui adaptait et développait le *Manuel d'harmonique* de Nicomaque de Gérase, était le dernier ouvrage théorique des Anciens et source principale de la théorie musicale au Moyen Age. Staatsbibliothek, Munich. D. R.



En bas, à droite : Le système tonal médiéval, en notation Dasia, d'après le traité *Enchirias de musica* (X^e siècle), de Hucbald, probablement le comte Otger de Laon, moine laïc de Saint-Amand en France ; à distinguer de l'humaniste du même nom, également auteur d'un traité de musique et qui est plus connu. Nationalbibliothek, Vienne. D. R.

aux médias⁴. C'est ce qui a incité l'auteur du présent article à consacrer de nombreuses années à des recherches qui l'ont amené à envisager les statistiques culturelles, et en particulier celles qui concernent les médias, sous un jour entièrement neuf, dans la perspective de la pratique politique.

« Il n'est pas facile de trouver un point de départ, car, dans le vocabulaire politique général de l'Europe, l'expression "politique culturelle" devrait vraiment s'écrire en tout petits caractères. C'est une sphère dominée par la politique des partis et par celle de l'État et, lorsqu'on ouvre un quotidien, on trouve des articles sur la concurrence de plus en plus serrée que se livrent les grandes puissances, en appliquant une politique d'économie dirigée à l'échelle du globe, pour assurer leur emprise sur les nations en développement, mais rien sur la politique culturelle. L'attaché culturel est, semble-t-il, un luxe réservé aux grandes ambassades. Et, cependant, les plus grandes erreurs qui aient été commises dans la gestion coloniale des pays qualifiés d'économiquement sous-développés, mais qui ne le sont nullement sur le plan culturel, à savoir les peuples d'Asie et d'Afrique, sont uniquement dues au fait que la pensée économique et politique occidentale ne tenait aucun compte de leurs besoins culturels. Même un génie politique tel que Churchill ne vit jamais en Ghandi qu'un pauvre hère, un indigent, chez qui il ne sut pas discerner la puissance de la pensée. En matière de politique extérieure, la culture est privée d'orientation dans la mesure où l'on entend par là une démarche systématique en vue de la réalisation des objectifs collectifs de la société, ce qui constitue précisément l'objet de toute politique. D'autre part, sur le plan intérieur, si la politique culturelle est aussi insuffisamment développée, c'est parce que les institutions culturelles elles-mêmes produisent ou diffusent habituellement la culture au gré des circonstances au lieu d'appliquer une politique culturelle méthodique pour atteindre leurs objectifs. La politique culturelle est encore souvent confondue avec la politique étrangère dans le domaine culturel et menée à certains égards aux

dépens de la culture quand elle ne va pas à l'encontre de ses objectifs⁵. »

La politique culturelle n'a de sens que si elle s'inscrit dans le cadre de la politique globale de la société, comme on l'admet pour la politique économique et la politique en matière de législation sociale. Et, cependant, on ne sait rien des interactions dans lesquelles la culture est en jeu. Cette ignorance a pour conséquences une absence de créativité, un manque de moralité économique, une impossibilité de comprendre la nature humaine et, plus généralement, une incapacité de concevoir un mode de vie qui soit digne de l'homme. Elle est aussi à l'origine de la recherche de l'intérêt personnel qui fait monter tous les prix, de la destruction de la nature et de l'enlaidissement de l'environnement.

Sous le titre *Plaidoyer pour une politique culturelle indépendante*, Robert Reichardt, évoquant la plate-forme de négociations avec le gouvernement autrichien établie par les organisations de défense des professions culturelles, écrit notamment : « Parvenus à ce point, certains lecteurs se demanderont peut-être : A quoi rime cette idée spécieuse et précaire que l'économie, la politique et la culture sont des sphères d'action résolument distinctes ? Ces domaines ne sont-ils pas tous unis par des liens étroits ? La connaissance et les jugements de valeur ne pèsent-ils pas sur l'économie et la politique, au même titre que la culture les a sollicités ? »

Cela ne fait aucun doute, mais la connaissance et les jugements de valeur constituent précisément les apports de la culture à l'économie et à la politique. Les forces du marché, qui obéissent aux lois économiques, ne tiennent aucun compte des valeurs et de la connaissance, pas plus que de l'individu créateur ; au mieux, elles ne font qu'en tirer parti. Il en va de même de la politique, qui s'intéresse à la répartition du pouvoir et, donc, aux revendications d'égalité. Il est tout à fait naturel que Napoléon se soit moqué des intellectuels en les traitant d'« idéologues ». Lorsque les réalisations intellectuelles d'artistes et de scientifiques sont subordonnées à des intérêts politiques, il faut simplement voir

là un effet de la dynamique politique et non de l'amoralisme des politiciens. De fait, les artistes et les scientifiques devraient aussi être des « créatures politiques » mais, en tant qu'intellectuels, ils devraient néanmoins posséder leur domaine réservé, à l'abri de l'emprise de l'État et du système économique. D'où il découle directement que les institutions culturelles devraient jouir de l'autonomie. La crainte de voir les artistes et les scientifiques mal gérer les crédits qui leur sont confiés, ou cesser même de remplir leurs fonctions dès qu'ils se sentiraient arrachés aux griffes de la bureaucratie, témoigne d'un esprit étroit et d'une totale incapacité de mesurer combien l'esprit d'initiative et l'engagement personnel peuvent être développés chez tout individu dès lors qu'on lui confie des tâches importantes.

Il faut bien préciser que l'économie, le système politique et la culture obéissent chacun à leurs lois propres. Leurs structures contrarieraient ou se gauchiraient mutuellement si ces règles se chevauchaient ou se mélangeaient. L'interdépendance de ces trois grandes composantes de la société que sont l'économie, le système politique et la culture est ailleurs, dans la participation de tous les citoyens aux trois types d'activité. Lorsque nous évoquons à l'instant les artistes et les scientifiques, il s'agissait uniquement des groupes professionnels dont l'activité se rattache pour l'essentiel au domaine culturel. Mais il faut maintenant souligner que tout le monde participe à la culture, même ceux qui ne sont apparemment « que » des consommateurs de ce bien⁶.

En politique et en droit du travail, on distingue d'ordinaire entre travailleurs indépendants et travailleurs salariés. La catégorie des salariés recouvre la masse des ouvriers et employés, y compris les fonctionnaires qui se trouvent aussi dans des relations de travail contractuelles, et l'on classe en général dans celle des travailleurs indépendants tous les types d'entrepreneurs, avocats, médecins et administrateurs inclus. Ils sont en général dans une situation financière confortable et ont la possi-

bilité de se procurer des capitaux et du matériel, mais ce n'est absolument pas là une règle absolue. On peut se demander, d'un point de vue sociologique, s'ils appartiennent à la sphère économique ou s'il faut les ranger dans le domaine culturel, dans la mesure où leur activité est d'abord axée sur la culture. En régime de capitalisme d'État, les pouvoirs publics peuvent être considérés comme un autre type d'entrepreneur, classification qui repose habituellement sur l'idée politique sommaire que le capitalisme est en opposition avec le « travailleur ». Mais des notions politiques confuses ne peuvent déboucher que sur une législation vague. Examinons d'abord le contenu des expressions « travailleur indépendant » et « travailleur salarié ». Où se situe le compositeur dans ce contexte ?

Le compositeur est indépendant dans son travail, tout en étant économiquement dépendant. Il n'a aucun capital ou, plus exactement, il ne possède « que » son capital intellectuel, cette restriction signifiant que, du point de vue économique, son capital ne lui est d'aucune utilité puisqu'il ne peut ni être porté à son crédit, ni être prêté et qu'en somme, il ne lui confère aucun des avantages que le capital procure à un entrepreneur indépendant. C'est pourquoi, lorsqu'ils sont classés dans le groupe des travailleurs indépendants, les compositeurs et les auteurs courent le risque d'avoir à supporter les inconvénients liés à la qualité d'entrepreneur, sans bénéficier pour autant d'aucun des avantages qui y sont généralement attachés : ainsi, les artistes doivent payer des taxes sur le commerce des œuvres d'art et, souvent, dans le cas des peintres et des sculpteurs, des taxes sur le transport de leurs œuvres s'ils s'en chargent eux-mêmes. A cela s'ajoute l'inconvénient d'avoir à payer des impôts élevés sur des gains fluctuants, qui peuvent être occasionnellement élevés, mais avec de longues périodes d'incertitude financière dans l'intervalle.

Le compositeur n'est pas non plus un fonctionnaire ni un employé salarié couvert par la législation sociale, ayant des horaires de travail fixes, touchant un revenu régulier et bénéficiant d'une assurance maladie et d'une

The image shows a page of a musical score from Ottaviano di Petrucci's 'Missa in G' (1498). It features five staves of music. The first staff begins with a large, decorative initial 'S'. The lyrics are printed below the notes. The text includes 'Agnus: gaudet et gaudentibus', 'Benedictus Qui venit in nomine dñi', and 'Dñi et Jaci'. The score is printed using metal type characters, a system invented by Petrucci.

Deux exemples de l'œuvre d'Ottaviano di Petrucci (1466-1539), de Fossombrone, près d'Urbino, inventeur de l'impression de la musique au moyen de caractères en métal, système pour lequel il obtint un privilège, en 1498, à Venise.

pension de retraite. Son activité essentielle ne se range ni dans la catégorie des activités économiques à but lucratif, ni dans celle des activités au service de l'État, démocratiquement réglementées par des dispositions énoncées dans un contrat d'emploi stable. Les systèmes capitalistes occidentaux privilégient l'aspiration de l'individu au profit matériel, les régimes d'Europe orientale mettent l'accent sur sa fonction politique. Mais la culture est régie par ses lois propres et c'est d'après elles qu'il faut la juger sur le plan des valeurs et la traiter dans la législation. Ce point est d'une importance capitale, surtout à une époque de développement social dynamique comme la nôtre, marquée, d'une part, par la prééminence excessive du pouvoir politique et, de l'autre, par l'invasion d'une technocratie économique puissante dans le champ de la culture. Peu après la fin de la dernière guerre mondiale, Alfons Silbermann signalait déjà que ses recherches lui avaient permis de démontrer clairement que les réalités humaines et culturelles peuvent être esquivées, par une

politisation et une organisation très poussées, « car la planification sociologico-culturelle s'inscrit dans une perspective à long terme. Elle n'est limitée ni dans l'espace ni dans le temps, puisqu'il lui faut continuellement s'adapter aux changements socioculturels engendrés par les nouveaux processus sociaux ». Silbermann souligne la portée de la culture en ces termes : « ... pour durer et obéir à son instinct de survie, la société doit compter surtout sur la préservation de sa culture, de son champ culturel et de son rayonnement culturel⁷ ».

Le processus amorcé au xv^e siècle avec l'invention de l'imprimerie a pris une dimension entièrement nouvelle cinq siècles plus tard, notamment depuis la dernière guerre mondiale. Les techniques du cinéma, de la radio, de l'enregistrement au magnétophone, de la télévision, etc., qui étaient apparues à la suite des progrès de l'électricité au début du siècle, ont désormais prouvé, à l'aube de l'ère de l'électronique, qu'elles étaient capables de rendre chaque nuance d'une idée ou d'une

Alexander Agricola *De heere me dat*

A gauche : Partie de ténor du premier Livre de messes de Josquin des Prés. *A droite* : Partie de soprano des Messes d'Alexandre Agricola. D. R.

émotion, de l'enregistrer et de la transformer en un produit commercialisable. Si les hommes politiques, faute de la maturité voulue pour comprendre ce processus social, continuent à commettre erreur sur erreur, les auteurs d'œuvres culturelles, pour ne rien dire de ceux qui les diffusent, commencent seulement à comprendre ce qui leur arrive.

Ainsi, lorsqu'on parle de pluralisme et de concentration des pouvoirs, on ne pense en général qu'au monde de la presse : « La presse est par nature le principal exutoire par où s'épanchent les opinions au sujet de la concentration. Non seulement les directeurs et rédacteurs de journaux y expriment leurs vues, mais c'est aussi une tribune très appréciée des porte-parole d'autres institutions, de telle sorte que les opinions et les arguments publiés dans la presse donnent une image presque complète de la situation à un moment donné⁸. » Mais la position de monopole dont jouissent les médias électroniques pose depuis peu un problème beaucoup plus important, moins du point de vue du consommateur et du

rétrécissement de l'éventail de ses choix qui leur est imputé que de celui du créateur, désormais tributaire, pour assurer sa subsistance, d'un utilisateur unique de ses œuvres protégées par le droit d'auteur. Les intérêts économiques n'ont rien de répréhensible en soi, mais si le travail intellectuel devient subordonné et assujéti à ces intérêts et aux pouvoirs qui les défendent, il lui sera nécessairement impossible de se développer librement.

L'activité culturelle est déjà en partie subordonnée à des fins économiques par suite de l'activité des médias. L'État et le système économique se livrent aujourd'hui un nouveau type de combat culturel pour influencer l'opinion publique. Les leçons de la sociologie en prennent d'autant plus de poids. Il y a longtemps déjà que nous avons nous-mêmes étudié la possibilité de susciter une prise de conscience et une retenue intelligente, de la part des services de radiodiffusion, à partir d'une enquête sur les procédés techniques en jeu⁹. L'un des problèmes les plus aigus auxquels se heurte de nos jours le monde de

l'éducation est de permettre aux gens de rester capables de distinguer une œuvre originale de sa reproduction. Malheureusement, ni dans le domaine des arts plastiques ni dans celui de la musique, il n'y a eu de recherches vraiment approfondies sur les raisons pour lesquelles une forte proportion de la population autrichienne tend à perdre son sens naturel de la musique, ainsi que les talents artistiques qu'elle possédait à l'origine. Seule son activité mentale et musicale personnelle donnera à l'individu les moyens de comparer et de trouver un antidote du « matraquage » permanent des médias. Les recherches commanditées par l'industrie sur cette question ne nous éclaireront pas davantage ; mais qu'y a-t-il comme recherches universitaires indépendantes en cours dans ce domaine ?

La crainte de voir disparaître l'intégrité et l'autonomie culturelles a été évoquée lors de toutes les réunions Nord-Sud tenues dans le cadre de l'Unesco, comme en témoigne, par exemple, le fait que deux des membres de la Commission MacBride, Gabriel García Márquez et Juan Somavía, se sont réservé le droit, dans leurs commentaires généraux, de signaler que les influences politiques, d'une part, et commerciales, d'autre part, ont fait des médias un instrument extrêmement dangereux pour la culture des pays en développement. Les auteurs du rapport ont aussi attiré l'attention sur le fait que l'importance du rôle joué par la recherche en matière de politique culturelle est encore insuffisamment reconnue¹⁰. Leurs cultures populaires sont aux pays en développement ce que l'intégrité et la liberté culturelles de l'individu sont aux pays industrialisés. L'auteur du présent article s'est par conséquent efforcé, à travers des recherches sur les statistiques culturelles et les sondages d'opinion, de mettre au point, pour la politique culturelle, des méthodes qui valorisent le groupe, face à la massification de l'individu sous la pression croissante des majorités. Il a également signalé la nécessité d'appliquer une politique culturelle européenne. Il faut même étendre le champ de la politique culturelle jusqu'à l'échelle internationale, ce qui est déjà fait dans certains domaines grâce

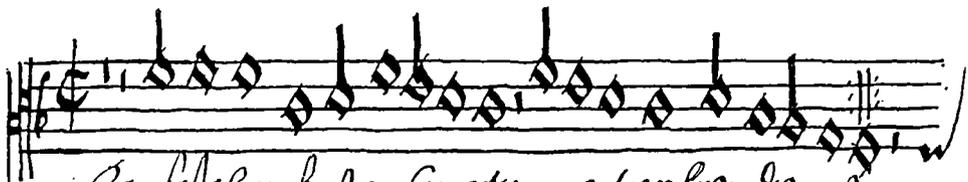
à l'action de l'Unesco. A ce propos, les prétentions politiques ou économiques à la suprématie ne devraient évidemment pas être les seuls facteurs décisifs. L'idée largement répandue que la politique culturelle se limiterait à l'établissement d'un budget de développement n'a rien à voir avec la recherche d'une solution à un problème aussi urgent¹¹.

A partir de recherches approfondies sur la fonction sociale de la culture vivante, des mesures politico-culturelles qui paraissaient devoir être d'une portée considérable ont été adoptées en Autriche ces dernières années. Les premières ont été prises sous les auspices des grands regroupements et du mouvement d'organisations de défense des intérêts des professions scientifiques, artistiques et éducatives et, au niveau international, par les secrétariats professionnels reconnus dans le domaine des arts et du spectacle de la Confédération internationale des syndicats libres et de la Confédération européenne des syndicats. Nous tenons à attirer ici l'attention sur un aspect capital de l'application qui est faite en Autriche des conclusions de ces enquêtes et de cette réflexion socioculturelles. Dans ce pays comme ailleurs, les problèmes de communication de masse ont fait couler beaucoup d'encre¹² et, comme ailleurs aussi, les pouvoirs publics dépensent beaucoup pour encourager les arts. Comme partout, ces fonds sont très insuffisants et sont souvent restés en outre la seule incitation financière en faveur de l'activité intellectuelle et artistique¹³. Toutefois, la situation a pu changer grâce au rôle particulièrement important qu'a joué dans l'élaboration d'une politique sociale appropriée la Fédération autrichienne des syndicats, organisation qui, hormis son titre, n'a rien de commun avec les mouvements syndicaux des autres pays¹⁴.

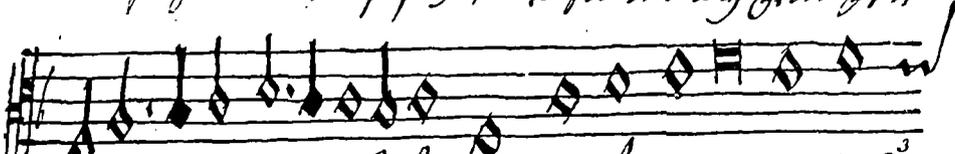
L'expression « partenaires sociaux » est utilisée pour désigner la relation liant les employeurs et les employés dans leurs négociations, les deux parties étant soigneusement organisées en groupes d'intérêts pour l'examen des questions concernant la législation du travail, les salaires et les problèmes de protection sociale. En soi, ces négociations ne

Hat mich erwehlet mein gütten Freund.
 Herr Johann Walther
 Compositur & Meyster
 zu Torgaw
 1530
 Dem Gott gnuet

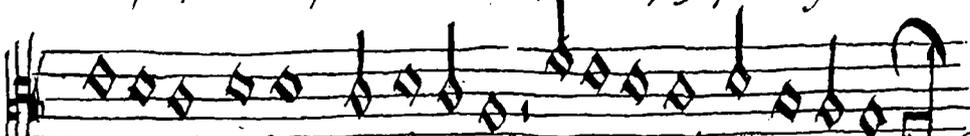
Martinus Luther



Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute wehr und maffen
 Er helfft uns frey auß aller not, der uns hat geschaffen
 Und wenn die werlt viel trüffel wir, und tacht uns gar verflümm
 So forchten wir uns so sehr, so solt uns doch gelümm



Der alle böse frindt mit ernst es tzt merck, ³ ~~grob~~ grobmacht
 Der frucht böser werlt wir sime re sich selb, thut re



Und viel list, sein weansam ernstig ist, auf erd ist nicht sein gloub
 Und doch magt, dz macht es ist veracht, dem werlt den in sellen

Le plus ancien manuscrit du choral *Ein feste Burg ist unser Gott* [La plus sûre des forteresses est notre Dieu], hymne que Martin Luther écrivit vers 1524. En haut à gauche, Luther a inscrit : « Un cadeau de mon cher ami Herr Johann Walther, compositeur de musique à Torgaw, An de Grâce 1530 ». Édimage/Palix.

seraient qu'une forme de lutte pour le pouvoir et, tout en constituant un moyen d'empêcher ou de repousser le déclenchement d'un mouvement de grève, source d'instabilité et de désordres, et la riposte des employeurs, elles seraient impuissantes à résoudre les problèmes économiques qui sont, bien entendu, liés aux problèmes sociaux. Ces négociations ont donc une deuxième fonction, qui est d'établir une relation, cette fois, entre des « partenaires économiques ». Les parties en présence agissent alors en qualité de producteurs et de consommateurs et, de ce fait, défendent leurs intérêts sur des fronts qui traversent à la fois le bloc syndical et le bloc du commerce et de l'industrie. La mise en place de ce système a permis au développement de se poursuivre sans heurts et dans le calme, les interventions politiques et les mises en question radicales devenant ainsi sans objet. Le problème du secteur de la culture proprement dite n'a finalement trouvé de solution qu'avec la création d'un groupement réunissant les organisations officiellement reconnues dans le domaine des arts et de la culture, les associations constituées pour défendre les intérêts des compositeurs, écrivains, peintres, sculpteurs et artistes interprètes ou exécutants, les sociétés d'auteurs ainsi que des sections syndicales. En outre, ce groupement a fait alliance avec les enseignants et les scientifiques, créant ainsi un cadre de négociation pour les partenaires culturels¹⁵. Les associations et alliances démocratiques de ce type, loin de constituer des groupes de pression isolés, sont au contraire fondamentalement représentatives de l'ensemble de la société considérée sous l'angle économique, social et culturel. Durant longtemps, l'Unesco, le Conseil de l'Europe et d'autres organisations internationales ont à maintes reprises réclamé, salué et encouragé la formation d'associations et de groupements représentatifs de ce genre, en particulier pour les activités culturelles individualistes et morcelées, où il était souvent impossible de faire le départ entre la liberté intellectuelle et les exigences juridiques d'une organisation commune, représentative et autonome. Dans sa

sociologie des médias, Silbermann indique que leurs effets ne peuvent être compris que dans leur contexte idéologique et historique¹⁶. Ce qu'il écrit dans son étude sur l'apathie et l'analphabétisme engendrés par les médias audio-visuels a valeur universelle. Rien n'est plus dangereux que la situation à laquelle on aboutit lorsque les créateurs se coupent de la société. Il ne suffit pas que le chercheur se réfère aux rapports sociaux¹⁷. Il ne suffit pas non plus que Silbermann et l'auteur du présent article aient dans leurs écrits attiré l'attention sur le fait qu'il est tout aussi nécessaire pour les questions culturelles que pour les questions économiques de dresser un tableau général des structures de production, de distribution et de consommation¹⁸. La politique ne se soucie guère d'analyse vraiment scientifique des rapports sociaux. Des expériences spectaculaires de coopération entre scientifiques et hommes politiques comme celle du Club de Rome n'ont pas encore réussi à déclencher un processus de renouveau social issu de la base. C'est pourquoi il a semblé si important que les personnes exerçant des activités culturelles non seulement s'organisent, mais encore fassent le maximum pour informer le public. Un schéma assez simple a été utilisé pour jeter les bases d'une politique culturelle autonome :

Nature (matières)	Économie Production Vente Consommation	Droit Législation Administration Jurisprudence	Culture Création Médias Éducation	Individu vidu (idées)
----------------------	---	---	--	-----------------------------

Ce schéma montre, sous une forme simple, pour les besoins de la discussion et de la négociation, qu'il existe en dehors de la société des domaines dans lesquels et avec lesquels la société doit vivre. Elle trouve son fondement économique dans la nature, mais, pour cela, elle a besoin des impulsions de la culture vivante qui lui viennent du royaume des idées individuelles. Nous avons compris que pour éviter l'effondrement de la société, il faut sauvegarder et préserver la nature en protégeant l'environnement. Mais il nous reste encore à comprendre que la protection

Zweiter Act.

Conspiration de Loge

Allegro

Flöten.

Oboen.

Clarinete.

Fagott.

Hörn.

Posaune.

Trompete.

Violinen.

Violen.

Cello.

Double Bass.

Allegro

Page du manuscrit du prélude du second acte de la *Walkyrie*. Wagner a composé la partition de cet opéra entre janvier 1854 et mars 1856. Archives Wittelsbach, Munich/Édimédia.

de la nature doit avoir pour pendant celle de la vie intérieure, c'est-à-dire de la personnalité de chacun. C'est aussi ce qui explique que la liberté individuelle revête une telle importance en tant que source de la culture. En ce sens, les institutions intermédiaires comme le théâtre, le concert ou les galeries d'art, ainsi que les moyens techniques d'information, font partie de la culture. C'est dans ce cadre qu'un nouvel ordre de la communication, tel que les États membres de l'Unesco cherchent à l'instaurer, trouve appui et justification, dans la mesure où la liberté d'expression des médias est respectée tant en leur sein qu'à leur égard. Par « démocratisation des médias », il ne faut pas entendre, comme on le fait d'ordinaire dans les milieux culturels, le souci de flatter les goûts de la majorité et de limiter le champ de l'activité intellectuelle, mais la volonté d'encourager et de protéger celle-ci dans le cadre d'un système juridique démocratique¹⁹.

Il est important pour les compositeurs et les auteurs que, dans un projet de société de ce genre, une nouvelle fonction, impliquant des conséquences fondamentales et de grande portée, soit assignée au droit d'auteur pour qu'il devienne un instrument juridique spécial de protection de l'individu. Ce point appelle certaines explications.

La Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques de 1886 révisée, ainsi que la Convention universelle sur le droit d'auteur de 1952, élaborée avec le concours de l'Unesco et qui, bien qu'elle prévoie une protection moins complète, supplée la Convention de Berne dans les États qui ne l'ont pas ratifiée, désignent un certain nombre de personnes et de produits à considérer comme auteurs et œuvres protégés. La Convention de 1961 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion prévoit que les reproductions et leur utilisation bénéficieront d'une protection comparable à celle qu'assure le droit d'auteur. Vu l'importance de la culture dans son ensemble, les organismes publics les plus divers ont à maintes reprises vivement re-

commandé que cette convention fasse l'objet de nouvelles ratifications. La loi fédérale autrichienne de 1936 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques et les droits voisins (loi sur le droit d'auteur) introduit très heureusement la notion de « création intellectuelle originale ». L'article premier de la loi définit les œuvres littéraires et artistiques en ces termes : « Au sens de la présente loi, les œuvres sont les créations intellectuelles originales dans le domaine de la littérature, de la musique, des arts figuratifs et de l'art cinématographique²⁰. » Cette qualité incontestablement personnelle de l'œuvre de l'esprit justifie la protection de la personnalité de l'individu. La propriété intellectuelle est par nature inaliénable et irrémédiablement attachée à la personne du créateur. Toutefois, les utilisations les plus diverses des œuvres peuvent être, ou sont, dans certains cas, autorisées par la loi, même contre la volonté de l'auteur. Et c'est cette question, jusqu'ici trop négligée, qui est à l'origine de la grande lutte sociale de notre époque. De nos jours, les utilisateurs de moyens de communication faisant appel à des technologies de pointe s'intéressent de plus en plus au droit d'auteur, à son aliénation et à sa cession à l'utilisateur ainsi qu'à l'influence de la législation concernant l'acquisition du droit à la libre utilisation des œuvres. Auparavant, ce droit était la prérogative de l'Église et n'était conféré à l'État que par la grâce de Dieu. Désormais, les auteurs sont librement et légalement organisés en sociétés d'auteurs, auxquelles ils donnent officiellement tout pouvoir pour défendre leurs intérêts. On dispose ainsi, d'une part, d'un système de protection collective et, d'autre part, des moyens de négocier des accords collectifs concernant l'assouplissement des restrictions limitant l'utilisation des œuvres, en particulier pour les médias. Il importe que la collaboration des sociétés d'auteurs entre elles, ainsi qu'avec les syndicats et les autres associations ayant pour vocation de défendre des intérêts communs, vienne contrebalancer l'influence des utilisateurs multinationaux pour éviter qu'à une époque où les progrès de l'électrotechnique et

de l'électronique ont rendu l'utilisation de leurs œuvres on ne peut plus facile, les créateurs ne soient exposés au risque de perdre leur droit le plus important et, avec lui, les moyens de subsistance indispensables à leur activité créatrice.

La Charte du droit d'auteur en définit le caractère international comme suit.

« L'œuvre de l'esprit, fruit de l'effort créateur personnel, revêt un caractère universel, même si elle tire certains éléments importants de la langue et des traditions propres aux différents pays, et l'ensemble des œuvres de l'esprit constitue le patrimoine culturel commun à l'humanité tout entière. D'autre part, l'œuvre de l'esprit n'est pas liée à la possession d'un objet matériel dans un pays déterminé. Elle franchit facilement toutes les frontières. De là l'importance d'introduire dans les lois nationales des règles spéciales assurant la protection des œuvres étrangères, ainsi que d'établir des systèmes de protection internationale du droit d'auteur résultant de conventions et de traités internationaux.

» Il faut avant tout, dans les lois nationales, les conventions internationales et les contrats de représentation réciproque qui lient les sociétés d'auteurs des différents pays, sauvegarder le principe de l'égalité de traitement des œuvres étrangères et des œuvres nationales qui caractérise un état plus évolué et plus libéral que ne le fait le principe de réciprocité. Toute mesure discriminatoire vis-à-vis des œuvres étrangères, telle que des mesures de contingentement, doit être écartée. Leur protection automatique sans formalités doit être affirmée. Le domaine, éminemment international, du droit de traduction doit être réglementé sur la base du droit exclusif revenant à l'auteur de l'œuvre originale, l'exercice de ce droit représentant le moyen le plus sûr pour obtenir des traductions correctes et pour éviter tout état dangereux d'anarchie dans la diffusion de la culture.

» Les conventions internationales multilatérales ouvertes à la signature de tous les pays du monde, telles que la Convention de l'Union de Berne et la Convention universelle sur le droit d'auteur, représentent les instru-

ments les plus efficaces pour la protection internationale de ce droit. Les auteurs attendent une évolution desdites conventions dans le sens d'une coordination toujours plus étroite entre celles-ci en vue d'une protection plus uniforme et plus ample. Les auteurs ne pourront jamais oublier le rôle précurseur et décisif en cette matière de l'Union de Berne pour la protection internationale des œuvres littéraires et artistiques depuis la Convention du 9 septembre 1886, qui constitue un des actes internationaux les plus considérables du siècle dernier.

» La protection légale internationale du droit d'auteur, afin d'être vraiment efficace, doit être liée, dans l'ordre national et international, à des mesures qui permettent la libre circulation des œuvres de l'esprit dans tous les pays du monde et le transfert des devises garantissant le règlement effectif et à bref délai des sommes dues aux auteurs pour l'utilisation de leurs œuvres dans les différents pays. Des accords internationaux, sous la forme de conventions multilatérales, aux termes desquels les revenus provenant de l'exercice du droit d'auteur ne seront pas assujettis à une double imposition, à la fois dans le pays d'utilisation de l'œuvre et dans le pays du domicile de l'auteur, sont également nécessaires afin d'assurer l'efficacité de la protection internationale des droits des auteurs ainsi que la plus large diffusion de la création intellectuelle²¹. »

Les nouvelles utilisations des œuvres de l'esprit ainsi que les progrès techniques qui y tendent imposent aussi la nécessité de perfectionner encore le droit d'auteur. Si les États ne souhaitent pas avoir dans l'avenir à supporter la charge toujours plus lourde d'un prolétariat culturel, il leur faut garantir une plus grande liberté de circulation des biens intellectuels dans le public en adoptant les dispositions voulues en matière de protection et d'utilisation des œuvres en faveur des créateurs et des adaptateurs. Ils ne devraient pas permettre que, par la spoliation, la force l'emporte sur le droit. Par utilisations et droits nouveaux, il faut entendre, par exemple, l'enregistrement des émissions de radio sur

bandes ou d'émissions de télévision sur cassettes vidéo. On s'efforce actuellement, dans le cadre d'accords internationaux, de mettre un terme au repiquage « pirate » des enregistrements phonographiques. Le droit d'auteur protège aussi l'utilisateur contre d'autres utilisations illégales. Un droit nouveau, qui fait actuellement l'objet de négociations, est le versement d'une redevance pour les reproductions en fac-similé. La reproduction de matériels protégés par le droit d'auteur constitue un vol intellectuel. Les progrès techniques qui la facilitent sous n'importe quelle forme mettent le droit d'auteur en péril et, seuls, des contrats ou des redevances forfaitaires permettront de les contrôler. La télévision par câble constitue une nouvelle forme d'utilisation des œuvres, de même que les cassettes. Le satellite entre également dans cette catégorie. Les prêts des bibliothèques ainsi que la location de minicassettes et de cassettes vidéo compromettent la vie professionnelle des artistes, et notamment des compositeurs. Certains pays, d'Amérique du Sud en particulier, réclament la création d'un nouveau système de protection des œuvres folkloriques. Les cultures exploitées, et surtout la musique folklorique, perdent d'importantes recettes. Les œuvres folkloriques, il est vrai, n'ont pas de compositeurs connus. Mais les artistes interprètes ou exécutants, eux, sont connus. Il leur serait certainement utile que les États décident d'autoriser la constitution de sociétés d'interprètes et d'auteurs, auxquelles des droits appropriés pourraient alors être versés, notamment au nom de l'auteur inconnu. Du point de vue de la politique sociale, les recettes de ce genre ont une portée tout à fait nouvelle.

A l'origine, c'est le principe de la défense de droits individuels qui primait. Les sociétés d'auteurs sont des entreprises à but non lucratif. Elles gèrent les fonds qu'elles reçoivent, sont placées sous le contrôle de l'État et partagent les recettes entre leurs membres suivant un système de points. Depuis la conclusion d'accords collectifs sur la production d'émissions radiophoniques en très grand nombre, ces opérations ont dû être informa-

tisées. Toutefois, pour les recettes provenant des utilisations générales nouvelles des œuvres, qui ne peuvent pour la plupart être vérifiées cas par cas, il n'existe aucun moyen de prouver le bien-fondé des demandes de paiement individuelles portant sur des montants d'une certaine importance. Les fonds ainsi obtenus peuvent être distribués suivant d'autres critères. Les sociétés d'auteurs elles-mêmes en utilisent une partie pour le financement d'une assistance sociale. Toutefois, la création d'un régime de retraite ou d'assurance maladie dépasse de loin les fonctions statutaires attribuées aux sociétés d'auteurs. Aussi, la Fédération autrichienne des organisations de défense d'intérêts culturels²² a-t-elle décidé de mettre au point le texte d'une loi instituant un régime de sécurité sociale en faveur des créateurs d'œuvres culturelles, et est-elle intervenue à maintes reprises auprès du gouvernement et des partis politiques pour le faire adopter. Il a fallu organiser une campagne d'information et d'explication intensive parmi les organisations officiellement reconnues et les groupements professionnels qui en font partie. Au moment où cet article est mis sous presse, des négociations soutenues sont en cours avec plusieurs ministères compétents, sous la présidence du Ministère des affaires sociales, sur certaines dispositions d'un projet de loi. La situation des compositeurs et des créateurs libres a ceci de particulier que, n'ayant pas de contrat de travail, ils peuvent tout au plus cotiser eux-mêmes à une caisse, mais ne bénéficient pas de la cotisation patronale. Les subventions ont eu une certaine utilité dans cette perspective, mais elles sont aléatoires en cette période de récession économique. Le projet prévoit la création d'un fonds pour remplacer les cotisations normalement à la charge des employeurs. Garanti par l'État, il sera aussi alimenté par les nouvelles recettes collectives perçues au titre du droit d'auteur et des droits connexes. Cela permettra en outre d'aider les artistes à régler leurs cotisations en période de difficultés financières. Les questions artistiques devraient être confiées à un comité d'experts autonome qui doit être constitué au



Dans le musée du groupe Arthea, à Grasse, France. Ce groupe pratique la « gestation sonore », qui est un travail instantané avec les sons, ne s'appuyant sur aucun texte écrit ni schéma d'improvisation pensé ou prévu, pour laisser la place à des niveaux d'écoute et de production sonores plus inconscients, plus organiques. Les recherches du groupe se sont concentrées sur des modes utilisés dans les musiques asiatiques et de la Grèce antique. Il s'agit d'un système musical basé sur des « données psychophysiologiques précises et une connaissance du contenu sémantique des sons », ce qui est à l'opposé des théories et notations abstraites adoptées en Occident depuis Pythagore. *Marie-Paule Nègre/Rush.*

sein du Ministère fédéral de l'éducation et des arts. Il n'y a pas ici à entrer plus avant dans les détails de ce projet de loi qui autorise de grands espoirs, mais de nombreuses questions, importantes du point de vue sociologique, qui sont liées aux particularités des professions créatrices libres et des professions artistiques, seront étudiées. C'est notamment le fait que de nombreux auteurs ou compositeurs qui n'ont connu le succès auprès du public que tard dans leur vie, même si leurs œuvres dataient d'une époque antérieure, ont été privés par le régime national de sécurité sociale de la possibilité de poursuivre leur activité parce qu'ils avaient l'âge de la retraite. A l'inverse, il y a aussi le cas particulier d'une danseuse qui, pour des raisons d'ordre physi-

que, a dû interrompre prématurément sa carrière.

Les études en cours en République fédérale d'Allemagne ainsi que celles qui viennent d'être entreprises en Autriche sont les premières à avoir éveillé l'intérêt des pouvoirs publics pour la situation spéciale et les problèmes particuliers des auteurs d'œuvres culturelles. Il n'y a guère eu à ce jour de travaux de recherche consacrés à la fonction sociale de facteurs intellectuels intangibles tels que l'intuition, le talent et bien d'autres, qui peuvent difficilement être ramenés à des considérations financières et juridiques. A l'ère des médias, ce serait incontestablement faire preuve d'une attitude politique rétrograde que de ne voir encore dans la culture que le

bouffon du roi, ou du peuple dans une démocratie, ou des dirigeants du moment, quels qu'ils soient. Les relations d'interaction et d'interdépendance qui existent entre la culture et l'économie, ainsi qu'entre la culture et l'État, restent encore à étudier ; leur importance et leurs conséquences pour la politique sociale n'ont toujours pas été reconnues. En Autriche, dans l'esprit du droit d'auteur qui est un droit personnel, on a également pensé soit à doter les titulaires réels, les compositeurs par exemple, d'une personnalité juridique propre au sein de l'organisation commune où ils se retrouvent aux côtés des bénéficiaires (les éditeurs), soit à réserver l'accès des sociétés d'auteurs aux seuls créateurs individuels d'œuvres culturelles et à instaurer entre elles et les associations de bénéficiaires et les sociétés d'éditeurs, dont le nombre n'a cessé de grandir ces dernières années, des relations adaptées au droit d'auteur et conformes à son esprit.

Il s'agit ainsi de promouvoir le principe de « l'aide à l'auto-assistance » pour assurer à la culture, c'est-à-dire aux créateurs d'œuvres culturelles, la plus grande autonomie possible dans leurs propres affaires²³. Les mesures exposées ici s'inscrivent dans le cadre de cette démarche.

Fortes des enseignements fondamentaux de l'analyse sociologique, les organisations professionnelles nationales et internationales citées plus haut demandent qu'à l'ère de la technocratie, il soit tenu compte, parallèlement aux influences politiques et économiques, des aspirations sociopsychologiques et socioculturelles des bénéficiaires de la culture et de l'éducation ; mais il ne faut pas oublier non plus celles qui sont à la source de la création intellectuelle si l'on veut éviter qu'à long terme, la politique culturelle, et avec elle l'ensemble de la politique sociale, n'en pâtissent sérieusement²⁴. La Déclaration de l'Unesco sur les organes d'information²⁵, ainsi que les fonctions envisagées pour les organisations de professionnels des médias²⁶, à savoir influencer les médias dans le sens des décisions adoptées par les nations, n'avaient pas été suffisamment pesées et pensées. Un

nouvel ordre de l'information et de la communication²⁷ est inconcevable si l'on ne comprend pas le rôle d'intermédiaires que les organes d'information doivent jouer dans la structure d'ensemble et l'importance de la fonction sociale de la culture. Il est certes possible d'adopter des mesures sur tel ou tel point, mais seulement en les intégrant dans une vision d'ensemble des fonctions sociales. Il faut assurément tenir compte de l'influence des groupes, mais sans les considérer comme des agents d'exécution du pouvoir politique, industriel ou commercial. L'État et l'économie ne peuvent survivre l'un sans l'autre, mais il faut qu'ils respectent mutuellement leurs particularités. Dans l'avenir, toutefois, ils devront tous deux assimiler le fait que l'être humain se révolte intellectuellement contre une politisation tendancieuse au même titre qu'il se rebelle contre la commercialisation tendancieuse. Il faudra que la culture soit reconnue et acceptée comme un partenaire indépendant du développement social.

Au lieu de résumer les idées sociales essentielles qui sont à la base des nouvelles initiatives visant à instituer un système de protection sociale en faveur des compositeurs et des créateurs indépendants (dont l'instauration, sans limitation concomitante de la liberté, est également l'un des postulats sur lesquels repose la recommandation relative au statut de l'artiste adoptée par l'Unesco et procède du même esprit que l'initiative prise par le Comité syndical européen des arts et du spectacle demandant une « action dans le domaine culturel » de la part des syndicats européens), il nous paraît intéressant de citer un extrait de la note de position établie en Autriche par l'Arbeitsgemeinschaft für Kunst und Wissenschaft (Association pour les arts et les sciences), qui défend les intérêts communs des organisations membres, en vue de négociations avec le ministre des affaires sociales. Cette note aura été le point de départ de la procédure législative actuellement en cours.

Situation de la culture dans la société

La politique culturelle des organisations est fondée sur une certaine conception de la poli-

tique sociale. Elle procède des faits, et de la nécessité, dans le cadre de la restructuration de notre société à l'ère de la technologie, d'intégrer la fonction culturelle aux réformes et à l'évolution démocratique en cours. La société se procure ses biens matériels à travers l'économie, qui repose sur l'exploitation des ressources naturelles à l'aide du travail humain. Ses biens et services intellectuels, elle les obtient par la culture, qui se fonde sur la créativité de l'individu, laquelle, à son tour, moyennant un travail intellectuel et artistique, est récupérée par la société sous forme de connaissances et de compétences. L'Autriche réunit toutes les conditions voulues pour garantir à la culture la place qui lui revient dans la société. En tant que partenaires sociaux, les organisations d'employeurs et de travailleurs servent les intérêts de la société non seulement sur le plan économique, mais également sur le plan culturel. En tant que partenaires économiques, ils en assurent l'harmonisation avec les orientations économiques et les intérêts des producteurs et des consommateurs. Dans ce processus, les intérêts culturels proprement dits ne sont pas pris en considération. C'est pourquoi les grandes organisations culturelles demandent à être reconnues par l'État et par le secteur économique comme interlocuteurs pour tout ce qui touche à la politique culturelle et à ses conséquences sociales et économiques. D'où il s'ensuit qu'elles veulent aussi avoir leur mot à dire chaque fois que les intérêts de la culture sont en jeu. À côté des statistiques sociales et économiques, il est par conséquent nécessaire de créer un système statistique culturel qui rende compte de la création intellectuelle, de la médiation intellectuelle et de la communication de masse, ainsi que de la consommation intellectuelle ou de l'éducation. Enfin, il faudrait aussi établir un recueil des lois relatives à la culture.

Protection sociale dans le domaine culturel

Dans les cas où la garantie de la sécurité de l'emploi ou la titularisation n'est ni possible ni souhaitable, il est nécessaire, en particulier s'ils ne peuvent pas être classés dans la catégorie des travailleurs économiquement indépendants, d'offrir aux artistes et aux créateurs une protection sociale qui n'entrave ni leur liberté ni leur mobilité. Il existe des systèmes de prévoyance sociale en dehors ou indépendamment des entreprises, telles la Caisse vacances des travailleurs du bâtiment et la Caisse des pharmaciens. Pour conserver aux entreprises qui organisent ou

produisent des programmes et aux créateurs qui sont leurs collaborateurs une totale liberté de mouvements, il y aurait lieu de constituer une caisse de retraite indépendante, alimentée par des cotisations prélevées sur les revenus tirés de différentes sortes de commandes et emplois, ainsi que d'honoraires, de fonctions dans le secteur public et d'autres activités faisant l'objet de contrats de durée limitée. En outre, il faudrait modifier la loi sur les sociétés d'auteurs de telle sorte que, dans les cas où il est impossible de déterminer les droits individuels, les fonds provenant de l'utilisation collective de la propriété intellectuelle puissent, par décision démocratique, échoir à ces sociétés. Il reste encore la possibilité d'obtenir des concours financiers de l'État ; et l'on peut aussi envisager l'intégration de la Caisse d'aide aux artistes ou des contributions du Fonds des bibliothèques, si les groupes intéressés peuvent y trouver des avantages et une plus grande sécurité. Pour les professions liées à la création et à l'adaptation d'œuvres de l'esprit (qui ne recouvrent pas seulement des activités intellectuelles), il serait nécessaire de prévoir des régimes de retraite et de plafonnement des revenus en cas de cumul particulier pour chacune d'elles. Pour exercer leur métier, les danseurs et les artistes doivent fournir des efforts physiques exceptionnels au cours de leur jeunesse et ils atteignent plus tôt la limite d'âge professionnelle, mais, dans la plupart des cas, leur carrière débute dès l'enfance. En revanche, la maturité intellectuelle ne vient souvent chez les écrivains qu'avec l'âge²⁸.

L'évolution sociologique converge avec la pratique professionnelle. La première impulsion notable est venue chez les créateurs, des compositeurs et, actuellement, ce qui augure bien de l'avenir, on peut constater que le mouvement se poursuit dans les pratiques autogestionnaires et le développement du droit d'auteur ; les institutions proprement culturelles se voient aujourd'hui assigner une fonction sociale de plus en plus importante et qui leur restera acquise, même à l'ère des médias, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le signaler lors de la Conférence internationale de Vienne de la Commission du théâtre lyrique²⁹.

Notes

1. Bruce A. Watson, *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*, p. 50, Cologne et Opladen, Westdeutscher Verlag.
2. Rene König et Alphons Silbermann, *Der unversorgte selbständige Künstler*, Cologne et Berlin, 1964.
3. Recommandation relative à la condition de l'artiste adoptée à la vingt et unième session de la Conférence générale qui s'est tenue en 1980 à Belgrade. En ce qui concerne l'acquisition de droits par l'intermédiaire de l'employeur, voir également : Robert Dittrich, *Arbeitnehmer und Urheberrecht*, p. 59, Vienne, Manzsche Verlagsund Universitätsbuchhandlung, 1978.
4. Alphons Silbermann, *Musik, Rundfunk und Hörer*, Cologne et Opladen, Westdeutscher Verlag, 1959.
5. Karl Rössel-Majdan, *Rundfunk und Kulturpolitik*, p. 11, Cologne et Opladen, Westdeutscher Verlag, 1962.
6. Robert Reichardt, « Plädoyer für eine eigenständige Kulturpolitik », dans *Kultur als dritte Kraft*, p. 21 et suiv. (publié dans *Gewerkschaft Kunst, Medien, frei Berufe* au nom de l'Association commune pour les arts et les sciences, Vienne, 1978).
7. Alphons Silbermann, *op. cit.*, p. 184 et 166.
8. Alphons Silbermann et Ernest Zahn, *Die Konzentration der Massenmedien*, p. 232, Düsseldorf et Vienne, Econ Verlag, 1970.
9. Karl Rössel-Majdan, *Der Rundfunk, Vorgeschichte und Wesen*, Vienne, Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1953.
10. *Voix multiples, un seul monde*, p. 347. Rapport de la Commission internationale d'étude des problèmes de la communication de l'Unesco, présidée par Sean MacBride, Paris, Kogan Page/Unipub/Unesco, 1980.
11. Karl Rössel-Majdan, *Rundfunk und Kulturpolitik*, *op. cit.*
12. *Bibliographie der österreichischen Literatur zur Massenkommunikation 1945-75*, Salzburg, Verlag Wolfgang Neugebauer, 1978.
13. Eisler-Secky-Sterk-Wagner, *Die unbekannt Sammlungen*, documents concernant l'organisation de la promotion des arts en Autriche, Ministère fédéral de l'éducation et des arts, 1979.
14. Fritz Klenner, *Hundert Jahre österreichische Gewerkschaftsbewegung*, Vienne, Verlag des Osterr. Gewerkschaftsbundes, 1981.
15. Karl Rössel-Majdan, *Ausbruch aus dem elfenbeinernen Turm*, Otto Stainingger (tirage à part de Europaverlag) (dir. publ.), *Kulturlandschaft Österreich*.
16. Alphons Silbermann et Udo Michael Drüger, *Soziologie der Massenkommunikation*, p. 81, Stuttgart, Berlin, Cologne et Mayence, Urban Taschenbücher, Kohlhammer, 1973.
17. Alphons Silbermann, *op. cit.*, p. 70.
18. *Id.*, p. 25.
19. *Voix multiples, un seul monde*, *op. cit.*
20. *Urheber - und Verlagsrecht*, p. 240, ainsi que la Convention internationale et les législations autrichienne et suisse, Munich et Berlin, Becksche Verlags-Buchhandlung, 1966.
21. *Kultur als dritte Kraft*, *op. cit.*, p. 234 et suiv.
22. *Kultur als dritte Kraft*, *op. cit.*, p. 104 et suiv.
23. *Ibid.*
24. Alphons Silbermann et Udo Michael Krüger, *op. cit.*
25. *Voix multiples, un seul monde*, *op. cit.*, p. 340.
26. *Ibid.*, p. 326.
27. *Ibid.*, p. 340.
28. *Kultur als dritte Kraft*, *op. cit.*, p. 104 et suiv.
29. *Actes de la Conférence internationale de Vienne de la Commission du théâtre lyrique*, Vienne, 1972.

Le statut du musicien traditionnel en Asie

Trân Van Khê

Il y a trente ans, à part au Japon et en Inde, il était difficile de rencontrer dans un pays d'Asie un musicien traditionnel qui pouvait gagner sa vie en ne faisant que de la musique et qui osait s'avouer musicien de profession.

Dans la plupart des pays de l'Asie du Sud-Est, le musicien traditionnel devait avoir un autre métier : artisan ou agriculteur. A l'occasion d'une fête de mariage ou d'une cérémonie funèbre, il pouvait apporter son concours à un ensemble instrumental organisé et dirigé par un musicien « non professionnel » ou « semi-professionnel », ensemble qui louait son service pour des sommes modiques. Mais, aussitôt après, il retournait à sa principale occupation : l'artisanat ou l'agriculture.

Même si la musique était la principale source des revenus, un musicien traditionnel préférait mettre en avant une profession considérée comme plus « respectable » que celle de musicien. C'est ainsi qu'en Iran, il y a une quinzaine d'années, nous y avons rencontré un maître incontesté de chant traditionnel sous la « couverture professionnelle » d'employé à la police s'occupant de contraventions, un maître de *zarb*, tambour iranien, qui « travaillait à la télévision » disait-il, lorsqu'on nous le présentait.

Trân Van Khê est directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique à Paris. Il a publié un grand nombre d'ouvrages, plus particulièrement sur la musique vietnamienne. Son adresse : 44, rue Clément-Perrot, 94400 Vitry-sur-Seine (France).

Dans les pays d'Asie, les musiciens et les chanteurs professionnels avaient un statut social à part, en général au niveau le plus bas de l'échelle sociale. Ils pouvaient être recherchés ou aimés, mais étaient presque toujours méprisés.

Rares étaient ceux qui bénéficiaient des largesses des souverains ou qui étaient honorés et admirés par les aristocrates.

Les rois et les princes, les nobles et les lettrés ne dédaignaient pas la musique. On comptait parmi eux des musiciens de talent, mais qui jouaient seulement pour leur propre plaisir. En tant que « non professionnels », ils étaient appréciés et respectés. Quelle grande différence entre un musicien professionnel et un musicien « amateur » !

Cette situation sociale inférieure du musicien traditionnel s'est encore accentuée au xx^e siècle avec l'apparition des musiciens asiatiques formés à l'école occidentale.

Heureusement, depuis une dizaine d'années, les musiciens traditionnels dans plusieurs pays d'Asie sont sortis de leur « ghetto », certains entourés de la considération de leurs compatriotes. Sur le plan international, les projecteurs de l'actualité ou des salles de concert des pays occidentaux, une

fois braqués sur eux, les entourent d'une nouvelle auréole et leur confèrent des lettres de noblesse qui pourront peut-être, dans un avenir prochain, faire renverser la vapeur et leur enlèveront le complexe d'infériorité vis-à-vis des musiciens de l'Occident.

Musiciens et chanteurs au bas de l'échelle sociale

Depuis toujours, les chanteuses professionnelles en Asie ont été considérées comme des courtisanes ou des esclaves.

Dans l'ancien pays Viet, depuis la dynastie des Ly (XI^e siècle), les chanteuses à la cour, appelées *xuong nhi* ou *ca nu*, furent recrutées dans le peuple. Plus de cent chanteuses étaient au service de la reine Thiên Cam, épouse du roi Ly Thai Tông (1035) [Do et Do, 1962, p. 31]. Dans le peuple, les chanteuses appelées *a dào* furent organisées en corporations *giao phuong*. Dans les compétitions, elles étaient jugées non seulement pour leur art, mais aussi pour leur conduite (Do et Do, p. 109). Dans l'histoire du pays Viet, plus d'une de ces chanteuses a participé d'une manière ou d'une autre à la lutte contre les envahisseurs (Do et Do, p. 143-164). Pourtant, elles étaient très mal considérées. D'après l'article n° 40 du Code sur le mariage de la période Hông Duc (1470-1497), les dignitaires de la cour qui prenaient pour épouses ou concubines des chanteuses professionnelles étaient condamnés à une peine corporelle de soixante-dix coups de bâton, et même à la déportation. Les enfants des chanteuses, des acteurs, des actrices ou des rebelles, les enfants ingrats envers les parents, et les incestes ne pouvaient pas se présenter aux concours triennaux destinés à recruter des docteurs ès lettres, futurs dignitaires de la cour (Do et Do, p. 57). Au début du XX^e siècle, certaines chanteuses *a dào*, naguère de braves paysannes, sont allées s'établir en ville dans des quartiers réservés où elles étaient connues sous le nom de *cô dâu*. Les chanteuses, quoique différentes des *cô dâu ruou*

qui offraient de l'alcool de riz aux clients, étaient assimilées à des courtisanes et très mal vues.

En Corée, les *kisaeng* ont connu à peu près le même sort. Sous la dynastie Koryo (918-1392), elles dansaient et chantaient aux banquets de la cour, accompagnées par les musiciens du Palais. Les rois de cette dynastie choisissaient souvent leurs concubines parmi les *kisaeng* et pouvaient les anoblir. Mais, au début du XV^e siècle, sous la dynastie des Yi, le roi Taejing (1401-1418) a supprimé cette faveur. Les *kisaeng* étaient recrutées à l'âge de quinze ans parmi les *ch'onmin* appartenant à une caste inférieure. Elles devaient jouer de la musique et servir à boire aux banquets à la cour, mais avaient presque le statut des esclaves (Lee, 1979, p. 75-78). Au début de ce siècle, on les traitait de la même manière que les *ip'ae*, femmes de respectabilité douteuse ou les *samp'ae*, les prostituées.

Au Japon, les *geisha*, joyeuses de *shamisen*, luth à trois cordes, danseuses ou hôtessees qui servaient le *sake*, un alcool de riz, n'étaient pas des prostituées. Elles recevaient une éducation très raffinée et certaines possédaient une grande culture. Mais, dans la société, on les confondait souvent avec les courtisanes (*Ongaku jiten*, 1949, p. 898). A la cour, les chanteuses avaient, au VIII^e siècle, « la condition identique à celle des femmes utilisées à l'Office de la couture » (Landy, 1970, p. 286).

En Chine, les anciennes *jiniu* étaient des courtisanes qui savaient chanter et jouer de la musique (Pimpaneau, 1969, p. 116). Les peintures murales et les tableaux anciens montrent que les musiciennes faisaient partie des ensembles instrumentaux de cour. Sous la dynastie des Ming au XV^e siècle, il existait même un orchestre composé entièrement de musiciennes, le *Jiao fang si niu yue*. Elles étaient 116 au service de l'impératrice et l'on notait leur présence au sacrifice offert par l'impératrice à la patronne de la sériciculture (Courant, 1913, p. 203).

A Taïwan, au début de ce siècle, des jeunes filles pauvres furent adoptées par les tenancières des maisons closes. Elles devaient,



Ensemble de musiciens classiques (de cour) coréens jouant pour la radiodiffusion.

Collection Musée de l'homme, Paris.

entre douze et seize ans, apprendre à chanter et à jouer des instruments comme le *pipa*, luth piriforme à quatre cordes, le *sanxian*, luth à trois cordes. Elles commençaient ensuite leur carrière en versant à boire aux clients, en chantant ou en jouant de la musique. On les appelle en formosan des *geh dang*. Sans être de véritables prostituées comme les *jiniu*, on les considérait comme telles et elles étaient environ quatre cents à Taipeh en 1936 (Wu, 1977, p. 336-338).

En Inde, les *tawa'if*, des chanteuses et danseuses à gages, étaient généralement des prostituées (Ballero, 1969, p. 76).

Dans les pays arabes, les *qaina*, « chanteuses servantes », « chanteuses esclaves », « musiciennes courtisanes », qui louaient leurs services dans les maisons de tolérance appelées *Hana*, ne jouissaient pas de la considération du public, même si certaines laissaient un nom à la postérité grâce à leur talent (Chabrier, 1974, p. 46 ; Touma, 1977, p. 13 et 14). Celles qui étaient esclaves au service des familles riches ou nobles étaient mieux tolérées. Sous le règne des khalifes orthodoxes (632-661), la musique était considérée comme un « plaisir défendu » et l'on a coupé les mains et arraché les dents à deux *qaina*, Thabjā-al-Hadramiyya et Hind bint Yāmin (Farmer, 1973, p. 41).

Les musiciens professionnels avaient un statut social à part. Ils étaient ou bien des esclaves et des mendiants ou appartenaient à la caste la plus basse de la société.

Dans l'ancien pays Viêt, ils subissaient les mêmes brimades que les enfants ingrats envers les parents, les rebelles, perturbateurs de l'ordre social, les incestes et les « immoraux » en général, comme nous l'avons déjà vu plus haut.

En 1592, Dào duy Tu s'est vu refuser l'entrée du camp d'examen, parce que son père Dào ta Han avait été musicien sous le règne de Lê Anh Tôn (1556-1573) [Trần Van Khê, 1959, p. 361]. Au début du xx^e siècle, sous la dynastie des Nguyễn, les musiciens de la cour étaient « ... considérés comme des domestiques plutôt que comme employés du palais » ; on les chargeait « ... des besognes qui n'avaient rien de compatible avec leurs attributions... Ils occupaient toujours le dernier rang ». Quand ils jouaient, ils devaient se tenir assis sur le sol, « ... car ils ne sauraient prétendre occuper le même degré que l'auditoire, composé en majeure partie de mandarins, se prélassant, eux, dans de larges fauteuils chinois ». (Knosp, 1922, p. 3125.)

En Chine, avant la dynastie des Tang (618-905), les musiciens étaient recrutés parmi les enfants du peuple, appartenant aux classes

les plus basses : fils d'esclaves, de condamnés à mort, d'assassins, de prisonniers de guerre ou de prisonniers politiques. Sous la dynastie des Tang, parmi les quatre catégories d'esclaves officiels se trouvaient les *Tai chang yin sheng ren* (littéralement les hommes qui connaissent les sons) et les *gong yue* (musiciens), tous des musiciens professionnels. On les recrutait aussi dans les familles des dignitaires de la cour condamnés, des officiers rebelles et des prisonniers de guerre. Ils devaient jouer de la musique à la cour pendant toute leur vie et ne pouvaient se marier qu'entre eux. Leurs enfants devaient leur succéder. Les charges de musiciens professionnels étaient héréditaires et obligatoires. En somme, être musicien de la cour, c'était subir une condamnation à perpétuité à jouer de la musique comme des esclaves non seulement pour une, mais pour plusieurs générations. Ils ne pouvaient être libérés de leurs charges de musiciens de la cour que s'ils étaient grâciés par le roi ou le gouvernement, avaient atteint l'âge de soixante ans ou étaient devenus infirmes, avaient obtenu de bonnes notes pendant le service ou accompli des actions considérées comme des mérites personnels (Kishibe, 1973, p. 17).

Dans les pays arabes, les musiciens professionnels, hommes ou femmes, appartenaient aussi à la classe des domestiques et des esclaves (Farmer, 1973, p. 45 ; Rouanet, 1922, p. 2687, note 1).

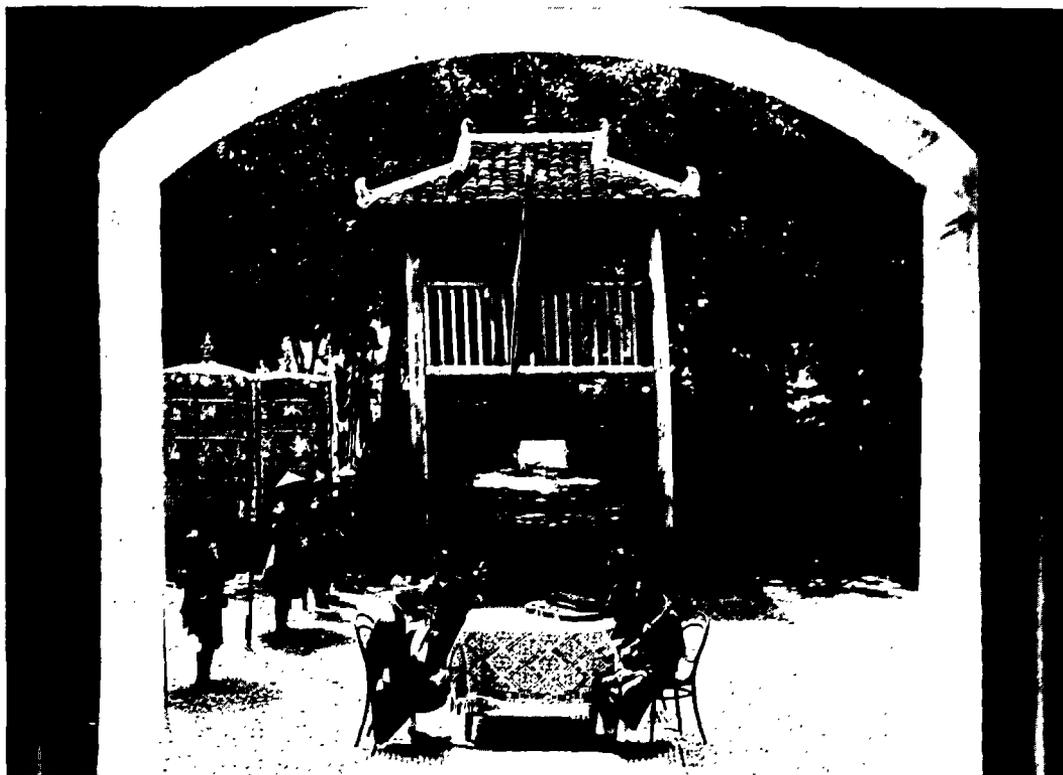
Esclaves à la cour, les musiciens professionnels étaient des mendiants dans le peuple. Au Viet Nam, les *xâm xoan* ou *xâm cho* dans le Nord et le Centre, des musiciens ambulants, aveugles pour la plupart, jouaient du *dàn nhi*, vièle à deux cordes, mais aussi et surtout du monocorde *dàn bâu*. Ils suffisait que, sur la place du marché, un aveugle commençât son chant s'accompagnant au monocorde, pour qu'une foule se formât autour de lui. Le public était tout yeux, tout oreilles pour le « troubadour », riant aux éclats à chaque bon mot des chansons humoristiques ou grivoises. Récits, épopées, déclamation de poésies se succédaient. Des pièces de monnaie tombaient dans la corbeille. Ils

étaient seuls ou plusieurs, allant de village en village pour vivre de la charité publique.

A Taïwan, les mendiants chanteurs étaient les *zou chang* (littéralement « courir et chanter »), des chanteurs errants qui chantaient en s'accompagnant du tambour le *kijia diao* (littéralement « l'air des mendiants ») dont les thèmes étaient liés à la mendicité. Certains avaient un répertoire assez riche pour pouvoir chanter des chansons demandées par les clients (Wu, 1977, p. 329-337).

Au Népal, les mendiants chanteurs et musiciens sont connus sous le nom de *gâine*. D'après les écrits de Hodgson, datés de 1834, cités par Mireille Helffer, les *gâine* « sont décrits comme une caste qui va de maison en maison, en chantant et jouant de la musique pour mendier sa nourriture » (Bech, 1975, p. 28-35 ; Helffer, 1977, p. 55-58). Ils chantent en s'accompagnant de la vièle à quatre cordes, le *sarangi* des *gâine*, différent de l'instrument indien du même nom. Ils étaient plus de deux mille, il y a douze ans (Helffer, p. 51). Ils parcourent, en mendiant, les chemins du Népal central et peuvent faire des voyages assez lointains jusqu'en Inde et en Birmanie. Mais leurs enfants ne pourraient « ... échapper au statut de mendiant-musicien » (Helffer, p. 72). Appartenant à une caste parmi plus basses de l'échelle sociale, ils étaient « intouchables ». Certains *gâine* ont pu chanter à la Radio népalaise, mais le terme *gâine* fait toujours penser à ces mendiants-musiciens qu'on rencontre dans les villages népalais ou, parfois, aux abords des aéroports.

En Inde, les *baul*, les « fous de Dieu », ces « moines-mendiants », ont un statut particulier. On les surnomme « moines-mendiants », mais, souvent, ils ne sont ni hindous, ni musulmans, ni bouddhistes. Certains mendent leur poignée de riz en chantant de porte à porte (Ballero, 1969, p. 90 ; Mukherjee, 1981, p. 1-3). Ce sont des « renonçants » menant une vie errante. Il n'y a pas de caste particulière pour les musiciens. Mais la plupart des castes de ceux qui gagnent leur vie, même partiellement, en chantant ou en jouant de la musique sont parmi les plus basses. Les musiciens professionnels sont très différents



Musiciens à Cao Bang, République socialiste du Viet Nam. Collection Musée de l'homme, Paris.

les uns des autres : renonçants, moines-musiciens comme les *baul* du Bengale, chanteurs comme les *kauval* du Penjab, les bardes du Rajasthan, joueurs de tambour et chanteurs comme les *hijra*, couples d'homosexuels déguisés en femmes (Ballero, p. 93). Vis-à-vis des brahmanes, les acteurs, chanteurs et musiciens forment « des castes impures et méprisables. Ce sont des amuseurs à gages... » (Grosset, 1913, p. 265). Heureusement, tous les musiciens traditionnels n'étaient pas seulement des esclaves et des mendiants.

Musiciens et chanteurs professionnels privilégiés

En dépit des préjugés et même des codes religieux, les musiciens de talent, les maîtres

incontestés, grâce à leur art, étaient protégés, estimés et récompensés par les rois, adorés et respectés par leur disciples.

Dans l'ancienne Perse, les rois réservaient une grande considération aux chanteurs. Chosroès II Parwiz avait à sa cour deux chanteurs qu'il aimait beaucoup : Serguech (Sergins) et Bârbad (Caron et Safvat, 1966, p. 213 ; Huart, 1922, p. 3065). D'autres monarques comme Shâh Abbas et Nâsereddin Shâh ont permis à de nombreux maîtres traditionnels de se révéler à leur cour (Caron et Safvat, p. 327).

Sous le règne des Umayyades (661-750), musiciens et chanteurs étaient les favoris des souverains. Ils ont reçu non seulement des honneurs, mais encore de très larges récompenses (Farmer, p. 60-69, Guettat, 1980, p. 55 et 56). Lorsque les musiciens ou chanteurs se

produisaient face aux auditeurs, ils étaient autorisés à occuper la même couche que le calife (Farmer, p. 68). A la cour d'Al-Walid II (743-744), les musiciens de toutes parts étaient reçus à bras ouverts. Le musicien mulâtre Ma'bad fut accueilli avec une grande considération à la cour du calife Al-Walid Ibn Yazid (707-715) qui n'a pas hésité à le récompenser de 12 000 pièces d'or pour son art (Farmer, p. 81 et 82). A sa mort, le calife « ... fut profondément attristé et marcha personnellement devant son cercueil » (Guettat, p. 56).

Sous le règne des Abbassides, à Bagdad (750-847), en particulier avec Harun al Rashid (786-809), les musiciens professionnels possédaient « ... chacun une suite composée de plusieurs instrumentistes, chanteurs et danseurs, dont le nombre varie de trente à cinquante, pour atteindre parfois la centaine ou plus ! » (Guettat, p. 61). Le calife dépensa des millions de pièces d'or pour récompenser les musiciens. La générosité des califes se traduisait par des sommes fabuleuses : 150 000 pièces d'or en un seul don du calife Al Hadi au célèbre musicien Ibrahim al-Mawsili, 100 000 pièces du calife Harun al Rashid au musicien Mukhariq, 600 000 pièces d'argent en deux dons des califes Harun et Ibrahim Ibn al Mahdi au musicien Hakam al-Wadi (Farmer, p. 100). Ce dernier, à la cour du calife Al-Hadi (785-786), gagna dans un tournoi de chant le prix de 300 000 pièces d'argent, aux dépens des musiciens de renom comme Ibrahim al-Mawsili et Ibn Jami. A la mort de son père, Ishaq al-Mawsili (767-850) devint musicien de cour en chef du calife Harun al Rashid. Il était autorisé à porter la robe noire des légistes et à assister à la séance de prière du vendredi dans la tribune du calife (Farmer, p. 124 et 125). N'oublions pas qu'Ibrahim était issu d'une famille noble persane et qu'Ishaq al-Mawsili était non seulement musicien, mais encore poète, littérateur, philologue et juriste. Sous le règne des Abbassides, en dehors des musiciens cités plus haut, plusieurs autres ont laissé un nom à la postérité : Zalzal, beau-frère et disciple d'Ibrahim al-Mawsili, inventeur du « luth parfait » et de la

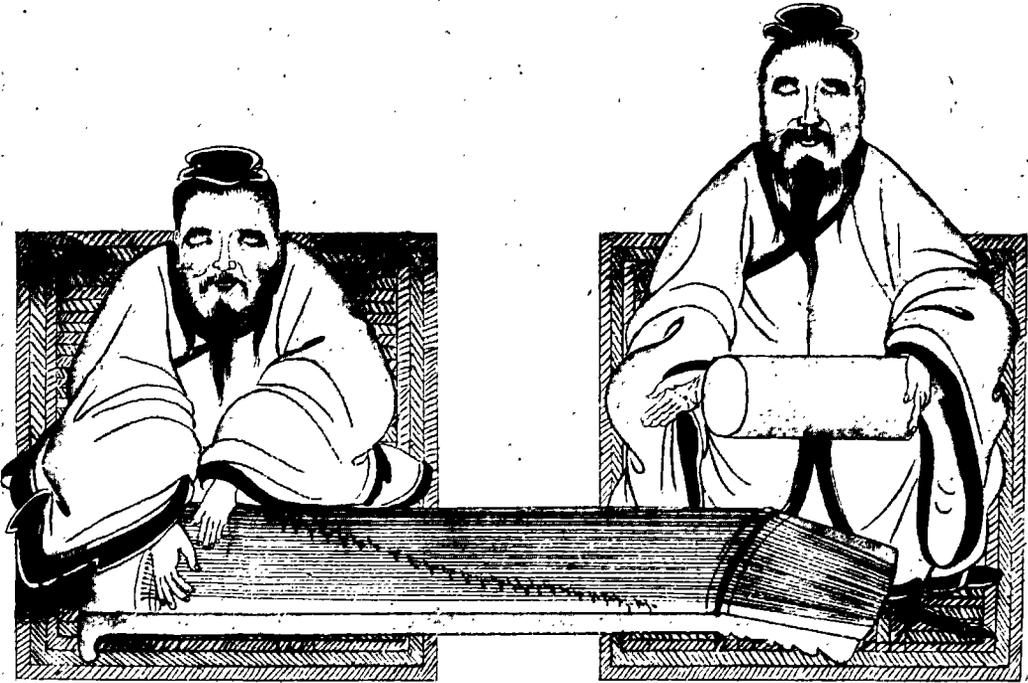
tierce neutre, Zyriab, disciple d'Ishaq al-Mawsili et fondateur de l'école andalouse, Al Kindi le « philosophe des Arabes », etc., tous ont gagné honorablement leurs vies et avaient une large culture. Pendant cette période, les musiciens professionnels, même ordinaires, pouvaient aussi gagner une petite fortune grâce à leur art (Farmer, p. 100).

En Inde, à l'époque médiévale, après les invasions musulmanes, la musique fut chassée des temples. Mais les monarques accordaient leur protection aux meilleurs musiciens qui avaient leur vie matérielle assurée et qui attiraient des disciples. Ces princes et souverains, mécènes généreux, ont permis aux musiciens de transmettre leur art et ont créé des foyers de tradition musicale dans des villes comme Gwalior, Rampur, Indore, Baroda par exemple. En particulier, sous le règne de l'empereur Akbar au ^{xvi}^e siècle, vivaient quelques-uns des maîtres les plus brillants de la musique indienne : Baiju Bawra, Swami Haridas et son disciple Tansen (Ballero, p. 74-76). Parmi les successeurs d'Akbar, Jahangir puis Shah Jahan continuaient à protéger les musiciens. Mais Auranangzeb, l'un des fils de Shah Jahan, qui n'appréciait plus les thèmes galants et sentimentaux dans les improvisations des musiciens attachés à la cour, commença à les persécuter lorsqu'il prit le pouvoir. Avec la désagrégation de l'empire moghol et l'établissement de la domination britannique au ^{xviii}^e siècle, on assista à un déclin de la musique classique dans le Nord. Dans le Sud, par contre, la tradition musicale a atteint le sommet avec les trois musiciens Tyāgarāja (1767-1847), Muthuswami Dikshitar (1775-1853) et Shyāma Shāstri (1762-1827).

Au Japon, les musiciens de cour faisaient l'objet de réglementation par lois et décrets du gouvernement impérial ou shogounal.

Les grands instrumentistes du *kabuki*, théâtre chanté et dansé, et du *bunraku*, théâtre des poupées, recevaient « ... un rang de Samourai avec le droit de porter les deux sabres... » (Landy, 1970, p. 269).

Aux époques de Nara (538-794) et de Heian (794-1185), les musiciens de cour dépendaient d'un office du ministère chargé des

Musiciens chinois (xviii^e siècle). Giraudon.

généalogies, des successions, des deuils, des théâtres, de la musique et de la réception des étrangers, le *jibushô*, dont le chef, *utano kami* était un fonctionnaire du cinquième rang, troisième échelon (chaque rang comprenant quatre échelons), assisté d'un adjoint le *suke* (sixième rang, deuxième échelon) et de quatre autres fonctionnaires. Les quatre maîtres de musique et de chant (*uta shi*), les deux maîtres de flûte (*fue shi*), les quatre maîtres de danse (*mai shi*), les douze maîtres de musique d'origine chinoise (*tôgaku shi*), les quatre maîtres de musique coréenne de Paekche (*kudara-gaku shi*), etc., comme les cinquante chanteurs, les cent chanteuses, les cent danseurs et les nombreux instrumentistes, faisaient partie du personnel subalterne (huitième rang, quatrième échelon) (Landy, p. 285-287).

En dehors du chef qui occupait un rang honorable, les musiciens avaient une position sociale médiocre, mais bénéficiaient d'une certaine sécurité. Ils ne pouvaient transmettre

leur art qu'à leurs enfants et de véritables « dynasties » d'instrumentistes furent ainsi constituées. On leur défendait de pratiquer la musique populaire et d'enseigner la musique de cour au peuple. Le statut des musiciens de cour du Japon, malgré ces restrictions, était de loin meilleur que celui des musiciens de cour en Chine.

A l'heure actuelle, dans plusieurs pays, les musiciens traditionnels sont mieux considérés. En République socialiste du Viet Nam, les meilleurs joueurs de *dân nhi*, vièle à deux cordes, reçoivent le même salaire que les violonistes de l'orchestre symphonique. Les plus grands maîtres traditionnels gagnent autant que les professeurs d'université. Certains, comme le maître Ba Du, furent élus députés à l'Assemblée nationale. L'Institut de musicologie du Viet Nam a organisé, en 1978, des réceptions à l'occasion du soixante-dixième anniversaire des artistes chevronnés comme M^{me} Phung Ha, actrice renommée

au Viêt Nam depuis plus de cinquante ans, et M. Buu Lôc, maître de *dàn tranh*, cithare à seize cordes. Plusieurs maîtres traditionnels sont invités à donner des leçons aux étudiants de la classe expérimentale pour l'enseignement de la musique traditionnelle au niveau universitaire. Bien entendu, tous les musiciens traditionnels n'ont pas reçu un traitement pareil, mais ils ne sont plus regardés avec un certain mépris.

En République de Corée, depuis une vingtaine d'années, les musiciennes et danseuses, jadis appelées *kisaeng*, sont maintenant considérées comme des « artistes interprètes » (Lee, 1979, p. 81). L'Institut national de la musique classique groupe les meilleurs musiciens qui interprètent et qui enseignent la musique classique telle qu'elle était exécutée jadis à la Cour ou dans les temples. Ces jeunes maîtres gagnent convenablement leur vie en transmettant leur art aux jeunes musiciens en jouant pour la radio, la télévision ou en participant aux festivals internationaux à l'étranger.

Au Japon, depuis l'époque des Tokugawa (1603-1868), les musiciens professionnels sont groupés en différentes écoles, le fondateur de chaque école devient *iemoto*, « fondation de la demeure », disposant des pouvoirs moraux, sociaux et financiers. Il délivre des diplômes à ses disciples qui sont tenus à respecter scrupuleusement son enseignement sans pouvoir innover musicalement ni marquer un cachet original sans son autorisation. Les disciples doivent à leurs maîtres une sorte de « droit d'auteur » et la tradition veut qu'ils leur reversent une partie de leurs honoraires, produits de leur enseignement. Il existe une réelle solidarité entre les musiciens d'une même école. Depuis 1950, la Commission de la protection des patrimoines culturels enregistre le répertoire des maîtres dont les plus représentatifs dans chaque branche sont honorés du titre de « Trésor national vivant » comportant seulement une petite pension à vie, mais qui confère à ceux qui les possèdent beaucoup de considération (Landy, 1970, p. 267 et 268).

En Inde, les musiciens de la tradition

classique non seulement gagnent bien leur vie, mais sont aimés par le public. Les grands concerts appelés *music conferences* sont suivis chaque soir par plusieurs milliers d'auditeurs. Même les bandits de grand chemin, les *daku*, n'osent pas mettre la main sur les bagages d'un musicien, d'après l'histoire racontée par Vilayat Khan et citée par Mireille Ballero (1969, p. 86 et 87). Un jour, Vilayat Khan a dû passer la nuit dans une ferme abandonnée, parce qu'il s'était trompé de route en allant de Bombay à Delhi. Les *daku* le surprisent endormi, avec plusieurs valises. Ils étaient sur le point de se partager le produit de leur pillage, quand le chef aperçut le *sitar*, le luth à sept cordes de l'Inde du Nord ; il demanda alors au musicien de jouer pour lui. Après un concert impromptu donné par Vilayat Khan au campement des pirates, le chef ordonna à ses hommes de rendre au musicien tout ce qu'ils avaient pris. Au cours des quinze dernières années, les grands maîtres comme les frères Dagar, Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, Vilayat Khan, Imrat Khan, Ram Narayan, le regretté Chatur Lal, M^{me} Sharan Rani, etc., pour ne citer que ceux-là, ont porté le message de la musique de l'Inde dans les cinq continents et sont reçus partout avec beaucoup d'égards dans les stations de radiodiffusion, de télévision, dans les salles de concert comme dans les universités. Aux musiciens qui ont consacré une grande partie de leur vie à servir la musique traditionnelle, le gouvernement indien a conféré le titre honorifique de *Padma Shri*.

En Iran, le regretté maître Nur Ali Borumand fut nommé professeur de musique traditionnelle au Département de la musique de la Faculté des beaux-arts de Téhéran dans les années 1972-1976 sans avoir à fournir dans son dossier aucun diplôme universitaire, aucun doctorat comme l'exigeaient les règlements de l'Université de Téhéran. Sa mémoire prodigieuse, sa profonde connaissance du répertoire traditionnel et son art à jouer des instruments comme les luths *setar* et *tar*, la cithare à cordes frappées, *santour*, suffisaient pour le faire nommer professeur d'université. Un autre regretté maître, Abol Hasan Sabâ,



三曲の
枝の屋花鳥
笛の屋上音好

三曲の
枝の屋花鳥

後
奔
印

Courtisane jouant du *kokyū*, l'un des rares instruments japonais joués avec un archet. Giraudon.

disciple de Mirzâ Abdollâh et de Darvish Khan pour le *setar*, luth à quatre cordes pincées avec l'index, de Hosein Khan pour le *kamanché*, vièle à quatre cordes, d'Ali Akbar Shâhi pour le *santour*, cithare à soixante-douze cordes frappées, de Hâdji Khan pour le tambour *zarb*, jouait à la perfection de plusieurs instruments y compris le violon occidental avec une technique propre à rendre toutes les nuances d'ornementation subtiles (Caron et Safvat, 1966, p. 229). Après sa mort en 1975, sa demeure fut transformée en musée pour permettre à ses disciples et ses admirateurs d'y venir pour se recueillir ou pour apprendre un art traditionnel dispensé par les maîtres de la génération actuelle dont la plupart furent ses disciples.

En Irak, le célèbre joueur de *ud*, luth à cinq ou à six cordes, Munir Bashir occupe des positions très importantes dans son pays et dans les organisations internationales. Président du Comité national de la musique de l'Irak, il est un conseiller très écouté du Ministère de la culture, secrétaire général de l'Académie de musique arabe, membre du Comité exécutif de la Société internationale pour l'éducation musicale, vice-président du Conseil international de la musique (Unesco), etc.

Les musiciens traditionnels et les organisations internationales

De nombreuses collections de disques publiés en Europe et en Amérique, surtout la collection de l'Unesco, font connaître dans le monde entier beaucoup de musiciens traditionnels de l'Asie. En 1979, à l'occasion de la sortie du centième disque de la collection de l'Unesco, consacré aux chants de travail des pêcheurs de perles de Bahrein, ceux-ci furent invités à se produire à la Maison de l'Unesco à Paris, puis au Festival de musique des pays de l'océan Indien à Perth (Australie). Ils sont maintenant connus dans le monde entier.

Plusieurs organisations, écoles et instituts internationaux ont contribué à mieux faire

connaître la musique traditionnelle des pays d'Asie dans le monde et à la faire ainsi sortir du domaine du « folklore » considéré naguère avec curiosité et avec une certaine condescendance par les musiciens et musicologues occidentaux encore au début de ce siècle, et augmenter le prestige des musiciens traditionnels de l'Asie non seulement en Occident, mais aussi dans leur pays d'origine. Citons entre autres, l'ancien Conseil international de musique populaire, plus connu sous le nom d'International Folk Music Council (IFMC), devenu depuis la dernière assemblée générale tenue à Séoul, Conseil international de musique traditionnelle (International Council for Traditional Music - ICTM), la Société internationale d'éducation musicale et surtout le Conseil international de la musique de l'Unesco (CIM), dont le souci constant est de mettre toutes les musiques sur un même pied d'égalité, d'organiser des colloques, congrès et festivals au cours desquels les représentants de toutes les grandes traditions ont droit à la parole, de promouvoir la réalisation des disques de la collection de l'Unesco avec la collaboration artistique et technique de l'Institut international d'études comparatives de la musique et de la documentation, sous la direction d'Alain Daniélou, un grand défenseur des traditions musicales du monde.

Ces disques, comme les « Tribunes des musiques d'Asie » organisées tous les deux ans par le Conseil international de la musique contribuent à mieux faire connaître non seulement les musiques, mais aussi les musiciens traditionnels. En 1973, le comité de sélection de la Tribune des musiques d'Asie a retenu la prestation d'un maître de *vîna* de l'Inde du Sud, Emanas Sastri. Celui-ci fut invité par l'Unesco pour jouer à Paris dans un concert international au profit du Fonds international de la promotion culturelle et auquel ont participé des musiciens prestigieux comme Yehudi Menuhin et Rostropovitch.

Depuis 1975, le Conseil international de la musique décerne tous les deux ans, à l'occasion de la Journée internationale et de l'assemblée générale du CIM, un Prix de la musique auquel s'est associée l'Unesco depuis



Musiciens mongols au Festival de la moisson. Emil Scholters/Black Star/Rapho.

1979, pour donner plus d'éclat à cet événement, désormais appelé Prix Unesco - CIM de la musique. A côté des personnalités du monde de la musique occidentale, des musiciens, chefs d'orchestre, solistes ou musicologues comme Yehudi Menuhin, Benny Goodman, L. Bernstein, des États-Unis d'Amérique, Dmitri Chostakovich, Khrennikov, Richter, d'Union soviétique, Nadia Boulanger, Alain Daniélou, de France..., se trouvent des musiciens traditionnels de l'Asie et de l'Afrique qui sont honorés au même titre que leurs confrères occidentaux : Ravi Shankar (Inde) en 1975, Amu (Ghana), Riad Sounbati (Égypte) en 1977, Mohammed Kobanje (Irak) en 1979, Tarik Abdul Hakim (Arabie saoudite), Kwabena Nketia (Ghana) et l'auteur de ces lignes, un musicien traditionnel, avant d'être un musicologue du Viet Nam, en octobre 1981.

Les distinctions honorifiques conférées aux musiciens de l'Asie ont contribué à rehausser leur prestige non seulement dans le monde, mais aussi et surtout dans leur propre pays, en Asie où le musicien professionnel a toujours été mal vu, même si la musique était considérée comme un art majeur.

Musiciens « amateurs »

« Amateur » est pris ici dans le bon sens du terme. Un musicien amateur en Asie suit un long apprentissage qui lui donne une technique comparable à celle des musiciens professionnels. Mais la différence réside dans le fait qu'il ne se sert pas de la musique pour gagner sa vie et qu'il ne joue pas de la musique pour être rémunéré. Alors, on l'admire comme un homme cultivé et raffiné (Baily, 1979, p. 47 ; Cheng, 1979, p. 85).

En Chine, la musique faisait partie de l'éducation des gens de bien. Elle « excitait à imiter les bons exemples... était capable de rendre le peuple bon. Elle produit des impressions profondes, change les usages, transforme les mœurs. Aussi les anciens en ont promu l'enseignement » (Couvreur, 1899, p. 70 et 71). Par ordre d'importance, un enfant de bonne famille devait apprendre les règles de bienséance, la musique, le tir à l'arc, l'équitation, la littérature et les mathématiques. Parmi les quatre passe-temps nobles et favoris des lettrés, la musique se trouvait placée en tête : musique, échecs, poésie et calligraphie ou peinture. Le connaisseur de la musique était considéré comme un sage, un être supérieur. « Ceux qui connaissent les sons, lit-on dans le Mémorial de la musique, mais ne connaissent pas les airs ressemblent aux êtres dépourvus de raison. Ceux qui connaissent les airs, mais ne connaissent pas la musique sont des hommes vulgaires. Le sage seul est capable de bien connaître la musique » (Couvreur, p. 49).

En Inde, la musique considérée comme le moyen par lequel on pourrait communiquer avec les dieux, était intimement liée à la vie sociale et religieuse. Dans la mythologie indienne, le dieu Krishna est toujours représenté avec la flûte traversière, son instrument de prédilection, et la déesse du Savoir, Saraswati, avec la *vina*. L'histoire de Bouddha nous apprend que, jeune prince, il était initié à l'art de la *vina* (Grosset, 1913, p. 265). Sous le règne des Gupta (iv^e-v^e siècle), la musique faisait partie de l'éducation des jeunes filles des familles nobles. Samudra Gupta, le deuxième roi de cette dynastie, s'est fait même représenter sur des monnaies jouant de la *vina* (Ballero, 1969, p. 74).

Les souverains, les princes et les lettrés musiciens

Dans plusieurs pays d'Asie, les souverains et les princes étaient des musiciens accomplis. Ils étaient respectés parce qu'ils cultivaient la musique comme un art et ne s'en servaient pas comme un gagne-pain. Confucius savait jouer

de plusieurs instruments et on lui a attribué la composition de plusieurs pièces pour *qin*, cithare chinoise à sept cordes (Trần Văn Khê, 1966, p. 313-324). L'empereur Ming Huang, de la dynastie des Tang, a composé des pièces pour les orchestres et instruisait lui-même des jeunes gens des familles de musiciens officiels (Courant, 1913, p. 199). Le Mémorial de la musique nous apprend qu'on donnait des leçons de musique « ... à l'héritier présomptif et aux autres fils de l'empereur, aux héritiers présomptifs de tous les princes feudataires, aux aînés des fils que les ministres d'État, les grands préfets et les officiers de première classe avaient eus de leurs femmes du premier rang et aux jeunes gens de talent et de choix des diverses principautés » (Couvreur, 1899, p. 300).

Au Japon, plusieurs princes de la famille impériale et même des empereurs étaient des musiciens raffinés. Le règne de l'empereur Nimmyô Tennô (833-850) fut considéré comme l'âge d'or de la musique de cour. L'empereur lui-même composait la musique pour l'ensemble de cour *gagaku*. Sadatoshi Shinnô, deuxième fils de Seiwa Tennô, fut un maître de *biwa*, luth piriforme à quatre cordes. Sadayasu Shinnô, quatrième fils de Seiwa Tennô, fut l'auteur d'un livre sur la notation de la musique pour flûte. Minamoto no Mako (810-869), septième fils de Saga Tennô, jouait très bien de la flûte, du *biwa* et du *koto*, cithare sur table à treize cordes. Un noble du clan Abe, Oto no Kiyogami, contemporain de l'empereur Nimmyô était le meilleur joueur de flûte traversière chinoise (Harich-Schneider, 1973, p. 100-102).

En Corée, au vi^e siècle, le roi Kasil inventa le *kayageum*, une cithare coréenne à douze cordes. Le roi Sejong (1418-1450) a procédé à plusieurs réformes sur la musique et inventa le nouveau système de notation (Hahn, 1973, p. 88 et 89).

Dans l'ancien pays Viet, les rois Ly Thanh Tông (1054-1072) et Ly Nhaa Tông (1073-1127) ont composé des airs pour les ensembles de cour. Ly Cao Tông a composé l'air du Champa en 1203 (Do et Do, 1962, p. 25). Les grands dignitaires de la cour



La musique asiatique gagne l'Occident : classe d'orchestre de gamelan. Gerg Gerster/Rapho.

comme Trần Nhật Duật au ^{xiv}^e siècle, Nguyễn Trai au ^{xv}^e siècle étaient de grands connaisseurs de la musique (Do et Do, p. 26 et 27). Jusqu'à la période contemporaine, au ^{xx}^e siècle, on cite encore le nom du prince Nam Sach, excellent joueur du *tranh*, cithare vietnamienne à seize cordes, du prince Tuy An, virtuose du *ty bà*, luth piriforme à quatre cordes (Trần Văn Khê, 1962, p. 107).

Les moines-musiciens

Il existe une autre catégorie de musiciens qui font de la musique tout au long de la journée, mais pour qui la musique est plutôt une offrande aux divinités qu'un gagne-pain : ce sont des moines-musiciens ou ceux qui sont considérés comme tels en Asie du Sud-Est. Ni aimés, ni adorés comme des artistes, ni méprisés comme des amuseurs, ils sont entourés d'un certain respect.

Au Tibet, la musique est exécutée non seulement dans la salle des prières pour accompagner les cérémonies religieuses, mais encore pour convoquer les moines à l'office, donner le signal de la méditation ou pour faire une offrande. Les moines, pour être ordonnés, devaient passer des examens de musique et, dans la pratique, tous les moines savent jouer au moins de quelques instruments ; un certain nombre de moines soit par leur aptitude à la musique, soit par choix, ne font pas partie des moines lettrés, mais deviennent des moines-musiciens qui jouent parfois dans des maisons privées à l'occasion de naissances, de mariages, de funérailles ou dans des cortèges (Vandor, 1976, p. 21-28). Par leur apprentissage musical, et surtout par leur activité quotidienne dans les temples et hors des temples, ces moines-musiciens ont la musique comme principale occupation. Leur statut est particulier. Ils ne peuvent être assimilés à des musiciens professionnels. Ils sont donc respectés parce qu'ils sont moines avant d'être musiciens.

Au Japon, sous le règne de Tokugawa (1549-1867) des musiciens itinérants, semi-religieux, les *komusô*, portant un grand chapeau en forme de panier qui leur cachait le

visage, jouaient de la flûte droite *shakuhachi* pour demander l'aumône. Ces moines-mendiants — mais aussi moines-espions — fournissaient des renseignements secrets au gouvernement. Les moines aveugles se servaient également d'un luth piriforme, le *mosobiwa*, pour accompagner la récitation des textes sacrés, les Sûtras (Harich-Schneider, p. 511-513).

Sans être moines, les musiciens khmer qui jouaient au cours des cérémonies bouddhiques devaient observer une discipline rigide : invocation, offrandes et même jeûne aux jours saints, car la musique qu'ils exécutaient, tout comme un bâton d'encens, avait un rôle d'offrandes. Un musicien khmer a dit un jour à Jacques Brunet (1969, p. 168) : « La musique n'est belle que si elle est pure et le musicien est le moyen de matérialiser cette musique ; peut-on imaginer de présenter des offrandes sur un plateau malpropre ? ». Les musiciens, des non-professionnels, puisqu'en temps normal, ils exerçaient le métier d'agriculteurs, acquéraient un caractère sacré lorsqu'ils jouaient dans les temples.

Perspective d'avenir pour les musiciens traditionnels

Grâce aux bouleversements politiques et aux changements d'ordre sociologique, les « musiciens-esclaves » n'existent plus en Asie. Les seuls musiciens de cour qui restent, au Japon et en Thaïlande, ont un statut de fonctionnaire. Les souverains mécènes sont remplacés par les stations de télévision ou de radiodiffusion, les firmes de disques et les organisateurs de festivals. Mais le développement des moyens de diffusion de masse a donné naissance à une autre catégorie de musiciens traditionnels : les « vedettes » qui, souvent, pour être plus « rentables » sont obligées de jouer des pièces ou d'adopter un style que les « directeurs artistiques » des producteurs de disques jugent plus accessibles au grand public et non celles qui leur plaisent. Dans nombre de cas, la musique a cessé d'être un art que



Musicienne dans une rue de Haïphong, République socialiste du Viet Nam. Lenormand/Roger Viollet.

l'on sert pour devenir un produit commercial qu'on vend. Certaines *geishas* de Kyoto qui chantent et qui dansent pour les touristes munis d'un ticket de « Kyoto by night », doivent pouvoir mimer le jeu de « base-ball » dans leurs numéros de danse. Les chanteuses-courtisanes se font de plus en plus rares dans plusieurs pays comme les mendiants-musiciens itinérants.

Les postes à transistors, les disques puis les cassettes qui ne cessent d'inonder les marchés de l'Asie détruisent peu à peu les groupes de musiciens ambulants qui doivent trouver un autre métier dans l'agriculture ou dans l'artisanat. Pour égayer les fêtes villageoises, les repas de fiançailles ou de nocés,

un tourne-disque et des haut-parleurs sont plus avantageux qu'un groupe de musiciens professionnels. Même pour les funérailles, la simplification des rites et des coutumes supprime plusieurs orchestres funèbres.

Les musiciens traditionnels professionnels ne jouent plus que dans les théâtres musicaux, les studios de disques, de radiodiffusion, de télévision, les cabarets, les instituts de recherche ou les musées. Ils sont concurrencés par des musiciens formés à l'école occidentale, qui sont mieux payés et plus respectés, et surtout par des musiciens de la jeune génération, avec leur musique *pop* qui fait frémir des foules, ou leur musique nouvelle, un certain compromis entre leur tradi-

tion ancestrale et la musique occidentale, mais qui correspond mieux au goût du grand public.

Un certain nombre de musiciens traditionnels gagnent confortablement leur vie et ont reçu des honneurs particuliers, nous l'avons déjà dit dans les pages précédentes. Mais ils sont très rares et constituent une minorité de privilégiés. La majorité vit encore dans la pauvreté et a un statut social nettement inférieur à celui des musiciens de musique occidentale. Les derniers reçoivent un enseignement distribué dans des écoles spécialisées ou des conservatoires, ou reviennent de l'étranger avec des diplômes qui leur donnent une grande respectabilité. Les musiciens traditionnels apprennent à jouer, ou bien à des moments perdus ou auprès des maîtres détenteurs d'un art authentique, mais dépourvus de diplômes officiels. Il y a une quinzaine d'années, à l'École de musique de Saïgon, ceux qui obtenaient de bonnes notes de solfège à un examen d'entrée pouvaient suivre des cours de piano ou de violon. Ceux qui étaient très faibles en solfège étaient dirigés vers les classes de musique traditionnelle. Les professeurs de musique occidentale se rendaient au travail en voiture, les maîtres de musique traditionnelle, à bicyclette. Les salles de classe pour la musique occidentale étaient spacieuses, bien éclairées et bien aérées, celles pour la musique traditionnelle, petites, étroites et mal situées. A la radiodiffusion, un musicien de musique nouvelle gagnait le double d'un musicien traditionnel et un musicien de musique occidentale encore davantage. On rencontrait les mêmes situations dans beaucoup d'autres pays asiatiques et les jeunes qui se destinent à une carrière musicale, attirés par le gain, peut-être aussi séduits par la nouveauté du langage musical et des instruments sophistiqués de l'Occident, se dirigent souvent vers les classes de musique occidentale avec la bénédiction des directeurs des conservatoires ou écoles de musique, tous lauréats des conservatoires d'Occident.

Les musiciens traditionnels éprouvent un complexe d'infériorité vis-à-vis des musiciens de musique occidentale. Non seulement les jeunes gens, mais la majorité du public, des responsables des organismes de diffusion de masse, même les dirigeants politiques et culturels dans un grand nombre de pays d'Asie, n'apprécient pas les musiciens traditionnels à leur juste valeur. Ces maîtres ont atteint un niveau technique très élevé par un travail considérable, mais la faiblesse de leur culture générale ne leur permet pas de s'imposer aux jeunes étudiants des universités ou aux intellectuels. On les appelle « artistes folkloriques » dont le talent est apprécié, mais qu'on ne respecte pas comme un premier prix du Conservatoire de Paris par exemple.

Comment remédier à cet état de choses ? Il faudrait procéder à une « révolution mentale ». Les musiciens traditionnels devraient se débarrasser de leur complexe d'infériorité vis-à-vis des musiciens de musique occidentale et les dirigeants culturels dans les pays d'Asie les considérer non plus comme des personnages de musée voués à la disparition dans un proche avenir, mais comme les dépositaires des grandes traditions musicales et les meilleurs d'entre eux comme des « trésors nationaux » qui affirment l'identité culturelle de leur peuple. Les stations de télévision, de radiodiffusion et les firmes de disques ne devraient plus faire de discrimination entre musiciens traditionnels et musiciens de musique occidentale pour ce qui concerne les cachets et les programmations. Les cours d'éducation musicale dans les écoles primaires et les lycées devraient réserver une place importante à la musique traditionnelle, à côté de la musique populaire et de la musique savante.

Alors les musiciens traditionnels pourront occuper la place qui leur est due et les traditions musicales seront, grâce à eux, préservées et développées pour le bien non seulement des pays en cause, mais de l'humanité tout entière.

Références

- BAILY J. 1979. Professional and amateur musicians in Afghanistan. *The world of music*, n° 2, p. 46-60. Wilhelmshaven, Heinrichshofen. Résumé en allemand, p. 61-62 ; résumé en français, p. 62-64.
- BALLERO, Mireille. 1969. Musique et société dans l'Inde du Nord. Dans NIKIPROWETZKY, T. *La musique dans la vie*, p. 73-95, t. II. Paris, ORTF.
- BECH, T. 1975. Nepal : the Gaine caste of Begger-Musicians. *The world of music*, n° 1, p. 28-35. Mainz, B. Schott's Söhne.
- BRUNET, J. 1969. La musique dans la société cambodgienne. Dans NIKIPROWETZKY, T. *La musique dans la vie*, t. II, p. 159-180. Paris, ORTF.
- CARON, N. ; SAFVAT, D. 1966. *L'Iran. Les traditions musicales*. Paris, Buchet et Chastel. 245 p.
- CHABRIER, J. C. 1974. La musique du Croissant fertile : Liban, Syrie, Irak. *Cultures* (Paris), vol. I, n° 3, p. 37-59. Unesco et la Baconnière.
- CHENG, Shui-Cheng. 1979. The role of the traditional musician in China. *The world of music*, n° 2, p. 85-92. Wilhelmshaven, Heinrichshofen. Résumé en allemand, p. 93-94 ; résumé en français, p. 94-95.
- COURANT, Maurice. 1913. Essai historique sur la musique des Chinois. Dans LAVIGNAC. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, t. I, p. 77-241, Paris, Delagrave.
- COUVREUR, Père S. 1899. *Li Ki. Mémoires sur les bienséances*. 2 vol. Texte chinois avec une double traduction en français et en latin. Ho Kien fou. Chapitre
- Yoki (Mémoires sur la musique), p. 44-144. Voir aussi p. 300-736 du *Li Ki*.
- DANIÉLOU, A. 1971. *La musique et sa communication*. Florence, Leo S. Olschiki. 124 p. Voir p. 81-94.
- Do, Bang Koan ; Do, Trong Hue. 1962. *Viet-Nam ca tru bien khao* [Étude sur le chant des « tablettes » du Viet Nam]. Saïgon. 681 p.
- FARMER, H. G. 1973. *A history of Arabian music (to the XIIIth century)*. London, Luzac. 264 p.
- GROSSET, J. 1913. Inde, histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours. Dans LAVIGNAC. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, t. I, p. 257-326. Paris, Delagrave.
- GUETTAT, Mahmoud. 1980. *La musique classique du Maghreb*. Paris, Sindbad. 398 p.
- HAHN, Man Young. 1973. Notational systems. *Survey of Korean arts. Traditional music*, p. 77-90. Seoul, National Academy of Arts.
- HARICH-SCHNEIDER, E. 1973. *A history of Japanese music*. London, Oxford University Press. 720 p.
- HELFFER, M. Une caste de chanteurs-musiciens. Les gaine du Népal. 1977. *L'ethnographie* (nouvelle série), n° 73, p. 45-75. Paris, Gabalda.
- . *Castes de musiciens du Népal*. Disque LD 20 (30-33). Musée de l'Homme. Commentaires en français. 62 p. En anglais, 39 p.
- HUART, M. Cl. 1922. La musique persane. Dans LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, t. V, p. 3065-3083. Paris, Delagrave.
- KISHIBE, Shigeo. *Tang tai yin yue de van chiu* [Étude sur l'histoire de la musique des Tang]. 1973. 2 vol., Taipei (Taiwan), Chong Hua Company Ltd. Vol. I. : p. 1-362 ; vol. II : p. 363-738. (En japonais, traduit en chinois par LIANG, Tsai Ping et HUANG, Chi Chong.)
- KNOSP, G. 1922. Histoire de la musique indochinoise. Dans LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, t. V, p. 3100-3146. Paris, Delagrave.
- LANDY, Pierre. 1970. *Musique du Japon*. Paris, Buchet et Chastel. 327 p.
- LEE, Byong Won. 1979. Evolution of the role and status of Korean professional female entertainers (*Kisaeng*). *The world of music*, n° 2, p. 75-81. Wilhelmshaven, Heinrichshofen. Résumé en allemand, p. 81-82 ; résumé en français, p. 83-84.
- MUKHERJEE, Prithwindra. 1981. *Bauls. Les fous de Dieu*. Paris, Radio-France. 6 p.
- Ongaku jiten* [Encyclopédie de la musique]. 1949. Vol. II. Tokyo.
- PIMPANEAU, J. 1969. Culture populaire, culture des lettrés en Chine. Dans NIKIPROWETZKY, T. *La musique dans la vie*, t. II, p. 109-120. Paris, ORTF.
- ROUANET, J. 1922. La musique arabe. Dans LAVIGNAC. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, t. V, p. 2677-2812. Paris, Delagrave.
- SHILOAH, A. 1967. Proche-Orient : aperçu sur le rôle et les fonctions de la musique d'hier et d'aujourd'hui. Dans NIKIPROWETZKY, T. *La musique*

dans la vie, t. I, p. 279-296.
Paris, ORTF.

TOUMA, Habib Hassan. 1977.
La musique arabe. Paris, Buchet
et Chastel. 165 p.

TRAN, Van Khê. 1959. Place de
la musique dans les classes
populaires au Viet Nam.
*Bulletin de la Société des études
indochinoises* (nouvelle série),
t. XXXIV, n° 4, 4^e trimestre,
p. 361-377. Saïgon.

—. 1962. *La musique
vietnamienne traditionnelle*.
Paris, Presses universitaires de
France. 384 p.

—. 1966. Confucius, musicien et
théoricien de la musique.

France-Asie/Asia, n° 185,
p. 313-324. Paris,
printemps 1966.

—. 1969. La musique dans la
société vietnamienne actuelle.
Dans NIKIPROWETZKY, T. *La
musique dans la vie*, t. II,
p. 123-156. Paris, ORTF.

—. 1969. Les musiciens au Nord
et au Sud-Viet Nam/Musicians in
North and South Viet-
Nam/Musiker in Nord und Süd
Vietnam. *The world of music*,
vol. XI, n° 2, p. 42-51.
Bärenreiter, Kassel. (Trilingue.)

VANDOR, Ivan. 1976.
Bouddhisme tibétain. Paris,
Buchet et Chastel. 138 p.

—. 1979. The musicians in the
Tibetan traditional society. *The
world of music*, n° 2, p. 39-42.
Wilhelmshaven,
Heinrichshofen. Résumé en
allemand, p. 42-43; résumé en
français, p. 44-45.

VERNIER, B. 1967. Musique et
société au Moyen-Orient. Dans
NIKIPROWETZKY, T. *La musique
dans la vie*, t. I, p. 263-279.
Paris, ORTF.

WU, Ying Tao. 1977. *Taiwan
Ming Shu* [Les coutumes de
Taïwan]. Taipei (Taiwan),
Chong Wen Library Ltd. co.
565 p.

Sources de données



Depuis cinq ans, dix enquêtes nationales relatives aux structures de données socio-économiques primaires ont paru dans cette *Revue*. Ces enquêtes portaient sur l'Australie (vol. XXIX, n° 4, 1977), la Tunisie (vol. XXX, n° 1, 1978), la Norvège (vol. XXX, n° 3, 1978), la Côte-d'Ivoire (vol. XXXI, n° 1, 1979), la Grèce (vol. XXXII, n° 3, 1980), Sri Lanka (vol. XXXII, n° 3, 1980), le Pérou (vol. XXXII, n° 4, 1980), la Hongrie (vol. XXXIII, n° 1, 1981), la Barbade, Trinité-et-Tobago et la Jamaïque (vol. XXXIII, n° 2, 1981) et, enfin, Israël (vol. XXXIII, n° 4, 1981).

Elles avaient pour principal objectif de décrire et d'analyser les grandes séries chronologiques de statistiques socio-économiques primaires dans les pays concernés, leur portée, leur stockage et leur diffusion dans différentes publications, ainsi que leur accessibilité si elles étaient informatisées. Dans certains cas, les auteurs sont allés plus loin, examinant par exemple les lacunes et les défauts importants (Sri Lanka, Grèce) ou la manière dont l'appareil statistique réagit à l'élaboration d'une politique et à la planification des besoins (Hongrie). L'ensemble de ces enquêtes représente un échantillonnage significatif des systèmes existant dans le monde, que ce soit dans des États fédéraux comme l'Australie, dans de petits États insulaires, dans des pays socialistes comme la Hongrie ou dans des États qui ont adapté les structures de données héritées de l'administration coloniale (Sri Lanka, Tunisie, Côte-d'Ivoire, Israël).

L'élaboration de ces enquêtes a clairement montré qu'il était à tout le moins difficile d'obtenir l'information nécessaire. Même dans de petits pays développés dotés d'excellents services centralisés comme la Norvège, il a fallu déployer beaucoup d'efforts pour rassembler tous les éléments. Force est donc de conclure que, malgré les efforts entrepris à l'échelon national et international pour consolider et rationaliser les principales séries statistiques socio-économiques et malgré l'introduction progressive de l'informatisation, il reste beaucoup à faire partout si l'on veut rendre les données (ne serait-ce que les données de base) facilement accessibles aux utilisateurs, sans parler des problèmes bien plus compliqués soulevés par l'accès à la masse des ensembles — irréguliers mais souvent très importants — de données primaires provenant d'enquêtes par échantillonnage, de sondages d'opinion, de recherches universitaires, d'études de marché, etc. On ne peut qu'être frappé, à cet égard, par l'absence de mécanismes semblables à ceux qui informent les spécialistes de l'existence de livres et d'articles grâce, notamment, à des bibliographies générales ou spécialisées, des services d'analyse et des critiques. Même pour telle ou telle série statistique bien connue, on n'informe pas le public des changements de forme ou de qualité, pas plus qu'on n'attire systématiquement son attention sur les séries nouvelles ou sur la cessation des anciennes. Par conséquent, et de nombreuses enquêtes l'ont confirmé, les spécialistes des sciences sociales ne mani-

pulent généralement pas les données primaires avec l'habileté dont ils font preuve dans l'utilisation des sources secondaires. A ce propos, nous renvoyons nos lecteurs aux articles parus dans le volume XXVIII, n° 3, 1976, « L'économie de l'information et l'information pour les économistes », et dans le volume XXXIII, n° 1, 1981, « L'information socio-économique : systèmes, utilisations et besoins ».

Passant à l'étape suivante, l'article ci-après examine les sources d'information existant en matière de statistiques sociales et

économiques au Royaume-Uni, pour conclure qu'il y aurait tout avantage à établir un suivi courant. La recherche nécessaire à la rédaction de cet article a été entreprise dans le cadre d'un projet de l'Unesco visant à établir un service de signalement courant des changements importants survenus dans les séries statistiques socio-économiques nationales et fondé sur un réseau international d'information. Nous ne manquerons pas de rendre compte dans ces colonnes des progrès qui seront réalisés sur la voie de cet objectif encore lointain.

Les statistiques sociales et économiques au Royaume-Uni : examen des sources d'information



Eric Tanenbaum et Alfonso Nuñez

Généralités

En 1980, le premier ministre chargea sir Derek Rayner (CMND, 8236), d'étudier les services statistiques officiels, principale source des statistiques sociales et économiques au Royaume-Uni. Il n'est toujours pas possible, à l'heure actuelle, de cerner les implications détaillées de cette étude, mais on peut prédire sans hésiter qu'en 1985, la configuration de l'information statistique au Royaume-Uni sera sensiblement différente de ce qu'elle était en 1975. Aujourd'hui que l'on s'attend d'un jour à l'autre à des bouleversements dans ce domaine, le moment semble bien choisi pour envisager la création d'un nouveau système facilitant l'utilisation des sources statistiques qui en résulteront.

Trois aspects sont abordés ici. Premièrement, nous procéderons à une évaluation de l'état actuel (c'est-à-dire en janvier 1982) des statistiques sociales et économiques au Royaume-Uni. Nous nous attacherons en particulier aux supports utilisés pour communiquer ce qu'on sait de la disponibilité et du contenu de séries de statistiques. On obtiendra ainsi un ensemble d'« études de cas » sur diverses applications. Deuxièmement, nous

Eric Tanenbaum et Alfonso Nuñez travaillent aux Archives de données du Social Science Research Council du Royaume-Uni, qui sont situées à l'Université d'Essex, Colchester, Essex (Royaume-Uni).

étudierons — et ce thème est lié au premier — la conception d'un service de signalement courant pour la production d'informations statistiques. Les résultats obtenus dans le passé avec tel ou tel support peuvent nous renseigner sur ce qu'on peut en attendre. En outre, l'expérience nous éclaire sur notre troisième objet d'étude, qui concerne les ressources nécessaires à l'efficacité d'un service de suivi. Chaque support a ses exigences et ne saurait jouer son rôle que si celles-ci sont satisfaites. Tout service de signalement courant devant fonctionner dans un monde réel où les ressources sont rares, il faut continuellement tenir compte, dans sa conception, des ressources qui lui seront nécessaires lorsqu'il sera mis en exploitation.

Cerner le problème

Une première mise au point a révélé que l'objet de l'étude concernait la création d'un système de signalement courant pour les statistiques socio-économiques du Royaume-Uni. Mais il est vite apparu que cette tâche relativement simple dissimulait d'innombrables ambiguïtés. Il fallait donc, d'abord, délimiter de

façon précise et exhaustive le champ d'action du système définitif. Comme on le verra plus loin, on obtenait du même coup une série de critères permettant d'évaluer les systèmes de ce type. L'analyse revêt à cet égard une portée plus générale ; en effet, les références explicites au Royaume-Uni peuvent être considérées comme fortuites, la plupart des points soulevés pouvant s'appliquer à n'importe quel pays développé doté de services statistiques élaborés.

Contenu

Le premier problème de définition — et, par conséquent, la première décision à prendre — concernait la quantité de statistiques à inclure. Cattell (1978) notamment attire l'attention sur le « cube de données », figure géométrique dans laquelle toutes les données peuvent trouver place. Les trois côtés du cube représentent l'attribut (sujet), l'unité d'observation et le temps d'observation. On verra que chaque dimension comporte de multiples facettes.

Une définition rigoureuse des statistiques sociales et économiques nous limiterait aux séries qui font directement référence aux interactions sociales des êtres humains et à leurs activités économiques. En d'autres termes, ces statistiques porteraient sur la dynamique des activités humaines (par exemple, la production de pétrole plutôt que les réserves). Cependant, il ne serait pas facile de maintenir cette distinction, ne serait-ce que parce qu'elle exclurait l'information relative au potentiel, qui est assurément une composante essentielle des activités humaines. Il a donc été décidé d'adopter une approche relativement large intégrant toutes les références aux activités humaines dans les limites décrites ci-dessous.

Il a ensuite fallu tenir compte de la mise en garde de Vinogradov et de ses collègues (1981) concernant « ... les problèmes linguistiques spécifiques aux banques de données socio-économiques en tant que langage d'indicateurs socio-économiques... ». Ces auteurs envisagent avec moins d'optimisme que

Fosket (1971) la perspective d'une liste neutre de descripteurs liés aux données socio-économiques, car ils font (très justement) observer l'existence de l'élément idéologique inhérent aux données qui visent à décrire la société et ses activités économiques. De plus, comme le note Beteille (1977), le problème de la langue devient grave si l'on travaille dans un cadre multinational ou comparatif.

Il faut reconnaître que la délimitation précise du domaine des sciences sociales (prises séparément ou dans leur ensemble) pose un problème qui influe sur la conclusion, mais qui déborde le cadre du présent article. Par conséquent, nous nous bornerons à énoncer les grands sujets qui nous paraissent appropriés comme base d'expérimentation. On trouvera dans le tableau 1 la liste des sujets — empruntée à celle de Vigil (1980) dans son examen des données socio-économiques péruviennes, mais augmentée de plusieurs catégories suggérées par Lorentzen et Rokkan (1976) et utilisées ailleurs par l'un des auteurs (Tanenbaum et Taylor, 1980).

En conclusion, il faut noter que la liste des sujets choisis pour représenter les données sociales et économiques disponibles est influencée par les centres d'intérêt actuels des spécialistes des sciences sociales. Nous y reviendrons plus loin, mais disons, pour l'instant, que tout système qui exige une sélection subit l'influence d'intérêts potentiellement à court terme (par exemple, en 1982, on prêterait moins d'attention, dans une liste, aux données géopolitiques qu'en 1930). De ce fait, tout système comporte des facteurs qui engendrent des faiblesses structurelles ; c'est là un problème apparemment endémique dans les systèmes d'information en sciences sociales (voir par exemple, Brittain, 1979) et pour lequel nous n'avons pas de solution à proposer.

TABLEAU 1. Projet de classification des statistiques sociales et économiques

<p>A. Statistiques concernant la démographie, les affaires sociales, le travail et la sécurité sociale</p> <p>Statistiques démographiques</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Statistiques de recensement de la population 2. Statistiques de population 3. Statistiques démographiques 4. Statistiques de migration <p>Statistiques sociales</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Statistiques de logement 2. Éducation, science et technologie 3. Culture, loisirs et communication de masse 4. Santé 5. Sécurité et ordre public 6. Services sociaux <p>Statistiques concernant le travail et la sécurité sociale</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Statistiques de l'emploi 2. Statistiques de sécurité sociale <p>B. Séries économiques globales</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Comptabilité nationale 2. Statistiques du gouvernement 3. Secteur extérieur 4. Ensemble des prix ; budgets des ménages 	<p>C. Statistiques économiques par activité</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Agriculture, chasse, sylviculture, pêche 2. Exploitation minière et exploitation de carrières 3. Industrie 4. Électricité, gaz et eau 5. Bâtiment 6. Commerce de gros/de détail, restauration, hôtellerie 7. Transports, communications 8. Finances et assurances 9. 1. Tourisme ; 2. Services communautaires, sociaux et personnels <p>D. Statistiques politiques</p> <p>Élections</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Résultats 2. Participation 3. Dépenses <p>Collège électoral</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Caractéristiques
---	---

Unité d'observation

Le deuxième côté du « cube de données », l'unité d'observation, pose également une série de difficultés qui ne pourraient être résolues que par l'énoncé d'un ensemble de procédures opératoires concernant la base géographique des statistiques et le degré d'agrégation des données (c'est-à-dire le « niveau d'analyse » assuré par l'information).

D'un point de vue strictement statistique, le Royaume-Uni est une fédération d'entités géographiques ou nationales distinctes. Des statistiques existent sur les affaires sociales et économiques de l'Irlande du Nord, du pays de Galles, de l'Angleterre et de l'Écosse, soit séparément, soit groupées selon diverses combinaisons. Elles peuvent parfois s'accorder pour les quatre unités, mais pas toujours.

Comme nous le montrons par ailleurs (Tanenbaum et Nuñez, 1982a), il arrive que les données ne se présentent que pour certaines des unités, ou encore qu'elles existent pour l'ensemble des unités, mais suivant des modes légèrement différents. Par conséquent, l'utilisateur potentiel qui s'intéresse au Royaume-Uni dans son intégralité est souvent dans l'incertitude quant au contenu effectif d'une série spécifique ; il doit également s'adresser à plusieurs services (jusqu'à quatre) pour obtenir une physionomie « nationale ».

Il convient néanmoins d'insister sur le rôle prédominant du Bureau central des statistiques et des services statistiques officiels dans la fourniture de données statistiques. En ce qui concerne l'utilisateur final, le Bureau central des statistiques est la source de la plus grande partie des données sur les affaires

sociales et économiques du Royaume-Uni, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de la Grande-Bretagne (c'est-à-dire Angleterre, Écosse et pays de Galles réunis) ou de l'ensemble du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

Il existe des bases d'agrégation de données autres que les délimitations géographiques. L'accès croissant des chercheurs britanniques en sciences sociales à de vastes systèmes informatiques s'est accompagné d'une disponibilité accrue de « micro-données », c'est-à-dire de données qui décrivent des individus. A ce jour, la plupart de ces données proviennent d'enquêtes par échantillonnage qui ont généralement une portée réelle très limitée. Mais, à mesure que se résolvent les problèmes posés par la nécessité de conserver l'anonymat des individus et que s'accroît la capacité technique de stocker et de manipuler de grandes quantités de données, on peut s'attendre qu'un volume important de microdonnées émanant de processus administratifs officiels usuels soit mis à la disposition des chercheurs en sciences sociales. La production de données portant sur des individus, qu'il s'agisse d'enquêtes par échantillonnage ou de processus administratifs, exige que le service de suivi satisfasse à des critères autres que lorsqu'il s'agit de séries de données décrivant la situation générale (ou moyenne) d'un pays. Par exemple, l'introduction de micro-données entraînerait aussi celle d'une information relative à l'échantillon sur lequel porte l'effort de rassemblement des données (pour les données provenant d'une enquête) ou au mode de codification des données utilisé pour garantir l'anonymat de l'individu (pour les données provenant d'un processus administratif). En outre, les microdonnées n'intéressent généralement le chercheur que parce qu'elles peuvent être associées dans l'analyse. Cela signifie qu'un service d'information devrait pouvoir fournir des renseignements sur le contexte de chaque rubrique individuelle — mais cela ne pose aucun problème lorsqu'il s'agit de données décrivant une entité géographique connue. Enfin, les données émanant d'enquêtes par échantillonnage « cou-

vent » généralement un champ beaucoup plus irrégulier que les autres types de données socio-économiques.

Pour le moment, ces trois points rendent les données qui portent sur des individus assez différentes pour nous convaincre qu'elles doivent être exclues du système définitif. Néanmoins, elles sont en train de devenir disponibles et couvrent une gamme croissante de sujets d'une manière unique pour des statistiques nationales. Par conséquent, bien qu'elles ne soient pas prises en compte pour la mise au point d'un service de suivi, leurs principales sources au Royaume-Uni sont examinées plus loin en liaison avec les services d'information courante.

Temps

Le troisième et dernier côté du « cube de données » est lié au temps. Il ne fait pas de doute qu'un service général de suivi qui est censé procéder à l'étude de la disponibilité des données issues de nombreux domaines doit se limiter au temps chronologique (tel qu'on le mesure par un calendrier linéaire standard) plutôt qu'au temps fonctionnel. Reste à savoir s'il ne faudrait y introduire que les données rassemblées périodiquement, par opposition aux données rassemblées ponctuellement.

Un bon argument méthodologique milite en faveur de cette solution, qui reprendrait, en l'élargissant, celui de Przeworski et Teune (1970) : les recherches comparatives doivent porter sur des unités définies dans l'espace afin de minimiser le risque de faire apparaître comme des faits sociaux des éléments géographiques ou culturels. Cependant, de même que cet argument est accepté en théorie, mais ignoré en pratique, faute de ressources, par la plupart des chercheurs, de même de nombreuses recherches en sciences sociales sont effectuées sur la base de données ponctuelles faute, la plupart du temps, de données périodiques sur le phénomène en question.

Quoi qu'il en soit, à part l'argument méthodologique, il existe de bonnes raisons pratiques de ne pas introduire de données *ad*

hoc dans un service de suivi. La plus déterminante est que l'introduction de telles données alourdirait de manière intolérable la tâche qui consiste à assurer un service exhaustif. Aussi avons-nous décidé de limiter le service de suivi aux séries de données paraissant à des intervalles réguliers. Il peut ainsi ne pas tenir compte du matériel produit par un grand nombre d'agents (plus particulièrement chercheurs universitaires, commissions royales et entreprises privées faisant des études de marché) qui ne couvrent pas régulièrement des phénomènes spécifiques, ce qui réduit les effectifs nécessaires.

La plupart des phénomènes sociaux et économiques changent avec le temps, ou, plus exactement, on constate qu'ils changent. Ces changements peuvent être de l'ordre de la maturation ou encore des changements cycliques au cours des saisons (là où l'on peut donner à la saison des sens fonctionnels différents). De plus, il faut remarquer que la plupart de ces phénomènes sont liés par leur passage dans le temps « commun ». En conséquence, de nombreuses séries de données observées à différentes périodes ne se répartissent qu'après avoir été ajustées de façon à tenir compte de facteurs qui sont en relation avec le temps et non avec l'objet de ces séries. Là où de tels ajustements existent, il faut les indiquer lorsqu'on décrit les données disponibles.

Supports de données

Le système ne signalera que les données véritablement disponibles pour les utilisateurs finals. Il ne suffit pas de savoir qu'une série de données existe pour l'inclure, il faut postuler que l'analyste potentiel aura (en général) l'autorisation d'en obtenir une copie. Cette restriction du champ d'application est conforme à la pratique adoptée par les « *Reviews of United Kingdom statistical sources* » (dir. publ. : W. F. Maunder) qui paraissent sous les auspices de la Royal Statistical Society et du Social Science Research Council — nous y reviendrons plus loin. Cependant, comme l'indique le directeur de la publication dans

son introduction à la plupart des volumes de cette série, la référence à un ensemble spécifique de données ne garantit pas que ces données seront en réalité rendues disponibles. Tout nouveau service de suivi courant devrait comporter une mise en garde analogue.

Avec la multiplication de matériel informatique bon marché et efficace, nous avons été tentés de n'introduire que des données qui pouvaient être obtenues immédiatement sous une forme lisible par ordinateur. Mais, bien que de nombreuses données sociales et économiques soient diffusées sous cette forme, le temps n'est pas encore venu de ne considérer que les données à support électronique, à l'exclusion de toutes les autres (papier, microfiches, etc.). Néanmoins, la prolifération des moyens d'information et l'apparition exclusive d'ensembles importants de données sur un seul support exigent que le service de suivi mentionne le type de support. De plus, chaque référence à une série de données devrait indiquer dans quelle mesure le matériel peut être transféré d'un support à un autre — évaluation technique de la faisabilité de ce transfert et exposé des contraintes juridiques, droit d'auteur, par exemple, pouvant y faire obstacle.

Crédibilité des sources

Quand on parle de la crédibilité des données, on risque de reprendre la critique — refrain aujourd'hui bien connu — des statistiques quantitatives fondée sur certaines tendances épistémologiques de la sociologie (voir la publication de Irvine, Miles et Evans [1979] pour une vue globale de la question) ; tel n'est pas notre propos. Nous considérons ici trois autres aspects : la crédibilité des sources des données, la fiabilité de la mesure du phénomène décrit et la validité de cette mesure.

Les chercheurs, qui sont des experts dans leur spécialité, ont appris à écarter certaines sources et à en privilégier d'autres. Mais ceux qui utilisent des sources de données dans des domaines autres que le leur n'ont pas la chance d'avoir ce « sixième sens ».

Une série de suivi doit appliquer des

normes de définition à toutes les sources de données, quel que soit le sujet (la controverse qui a opposé des psychologues britanniques [Willmott, 1977] et ses conséquences pour d'autres disciplines montrent combien cela est indispensable). Cependant, bien que nous reconnaissons la nécessité d'un tel mécanisme d'homologation des sources, il faut admettre que nous n'avons pas réussi à concevoir un système qui puisse être efficace et sans tomber sous le coup des lois du Royaume-Uni sur la diffamation.

On entend ici par fiabilité des séries de données la cohérence avec laquelle ces données sont mesurées. On sait maintenant que presque toutes les données sur lesquelles on se propose de faire porter le service de suivi s'échelonnent sur de nombreuses années. A mesure que les séries s'allongent, la probabilité d'un changement de leur mode d'observation s'accroît. Ces changements seront parfois exigés par les circonstances ; par exemple, il aurait été insolite de faire apparaître le montant de la redevance télévision dans un indice des dépenses afférentes aux loisirs en 1930. L'utilisateur doit donc jauger l'équivalence des données obtenues par des méthodes de mesure analogues, mais différentes. Étant donné l'étendue du service de suivi envisagé, il serait irréaliste de tenter d'introduire ce genre d'évaluation spécialisée dans la description. Mais on peut décider que le service indiquera systématiquement où et quand des changements se sont produits. La validité des données (c'est-à-dire la mesure dans laquelle elles reflètent réellement ce qu'elles sont censées refléter) est plus difficile à évaluer que leur fiabilité. Seul un expert en la matière peut prétendre à juste titre que tel ensemble de données représente vraiment tel phénomène spécifique. Un service de suivi peut cependant offrir une évaluation de la qualité technique des définitions fournies par la source, car il existe des critères techniques qui peuvent s'appliquer à de nombreux sujets.

Secteur

Hors du « cube de données », un quatrième

point concerne le secteur dans lequel le producteur de données travaille. Du fait de considérations tenant aux ressources, il nous faut ne tenir compte que des données produites par des organisations qui exercent leurs activités à l'échelon national et qui sont agrégées au moins à l'une des quatre « provinces » du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord. Il en résulte que les sujets qui relèvent normalement de disciplines spécialisées (par exemple transports, distribution de détail) seront moins bien traités que ceux qui ont une portée nationale.

Pour la même raison, nous avons aussi dû exclure toutes les séries de données sur le Royaume-Uni provenant de l'extérieur du pays, ce qui limite la couverture des séries de données comparatives.

Résumé

Jusqu'ici, nous avons énoncé les conditions que doit remplir un service de suivi. Rappelons que les séries de données n'y seront intégrées que : a) si elles sont agrégées au niveau d'une des « provinces » du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord ; b) si elles concernent des activités humaines dans un nombre limité de catégories préalablement définies ; c) si elles offrent des observations échelonnées dans le temps ; d) si elles sont accessibles à l'ensemble des utilisateurs.

Ces quatre critères sont sélectifs. Les séries de données qui y satisfont seront en outre soumises à une évaluation des aspects suivants : a) fiabilité de la mesure ; b) fourniture de détails sur les méthodes de mesure (validité) ; c) ajustement pour le facteur temps ; d) support de stockage.

Enfin, bien que ce soit regrettable, sont exclues, faute de ressources, les descriptions concernant : a) la facilité de transcription des données ; b) les séries de données *ad hoc* ; c) les microdonnées ; d) la crédibilité de la source ; e) les critères de validité ; f) les données infranationales ; g) les données provenant de l'extérieur du Royaume-Uni.

Méthodologie

L'un des deux auteurs (Nuñez) est un spécialiste de l'histoire de l'économie qui s'intéresse depuis peu au processus de la formation de capital en Amérique latine. L'autre (Tanenbaum) est un spécialiste de la science politique qui s'intéresse plus particulièrement à la psychologie politique, à l'utilisation des données et à l'application de l'informatique à la recherche sociologique. Tous deux sont membres des Archives de données du Social Science Research Council, qui est, au Royaume-Uni, le premier organisme national non gouvernemental où sont stockées des données de sciences sociales à support informatique.

Bien que les auteurs aient apporté chacun son propre éclairage au projet, il faut reconnaître qu'une structure différente aurait pu être proposée si des spécialistes d'autres disciplines y avaient travaillé ou si la stratégie dont parlent Roberts et Brittain (1981), où des spécialistes ont examiné la nécessité et l'utilisation d'une information en sciences sociales dans leurs domaines respectifs, avait été adoptée.

À l'aide des ressources des bibliothèques, nous avons pu identifier six approches différentes de la fourniture de statistiques sociales au Royaume-Uni. Chacune de ces sources offre une base à partir de laquelle le potentiel de l'approche a pu être évalué — c'est ce que nous allons voir dans les paragraphes qui suivent. En tout cas, elles donnent une idée assez juste de ce qui aurait peut-être été obtenu si nous avions pu discuter en tête-à-tête avec les partisans de structures différentes. Il est même plus intéressant de travailler sur le résultat effectif de l'application de telle ou telle approche que de procéder à des comparaisons dans l'abstrait.

Les besoins des utilisateurs ont été évalués à l'aide des ressources offertes par les Archives de données du Social Science Research Council (SSRC). Au Royaume-Uni, ces Archives sont considérées comme la principale source de données quantitatives sur les phénomènes sociaux; elles sont donc en

contact permanent avec les chercheurs qui utilisent ces données dans leur travail. Leur fichier de correspondance a été une mine d'informations, en grande partie non exploitées, sur le type de matériel dont les chercheurs intéressés par l'analyse quantitative ont besoin. Ce fichier a été complété par un sondage, effectué par voie postale, auprès de chacun des 450 représentants officiels des Archives dans les départements de sciences sociales des universités et des instituts polytechniques britanniques. Le questionnaire envoyé était censé recueillir d'autres informations sur le type de séries statistiques utilisées dans ces centres.

Les sources de données sociales et économiques

La Grande-Bretagne dispose d'une riche information bibliographique sur la gamme des matériels statistiques que peuvent consulter ceux qui s'intéressent à la vie sociale et économique. Nous allons étudier ici cinq de ces sources, que nous avons retenues soit parce qu'elles sont particulièrement bien faites et représentent ainsi ce qu'il y a de mieux dans le genre, soit parce que, même si elles ne sont pas très complètes, elles sont assurées, du fait du progrès de la technique, de jouer un rôle de plus en plus important et pourront remplacer l'un des supports traditionnels. Il s'agit des cinq sources suivantes : Les « SSRC/RSS reviews of United Kingdom statistical sources », de W. F. Maunder (dir. publ.); le *Guide to official statistics* du Bureau central des statistiques; diverses publications périodiques; les Archives de données du Social Science Research Council; les agences d'information privées.

Outre une brève description de leur histoire et de leur couverture, on évaluera la façon dont elles remplissent les conditions définies dans la première partie de cet article.

La série « Maunder »

Au début des années soixante-dix, M. W. F. Maunder, professeur de statistiques économiques et sociales à l'Université d'Exeter, a entrepris de publier une version révisée d'une série d'après-guerre intitulée « The sources and nature of the statistics of the United Kingdom » et publiée par les soins de Maurice Kendall (Mitchell et Moore, 1974). Cette série, publiée sous les auspices de la Royal Statistical Society (RSS) et du Social Science Research Council (SSRC), comportait, à la fin de 1981, 15 volumes imprimés reliés. Chaque volume contient, sur un sujet donné (par exemple la criminalité, l'occupation des sols, la planification urbaine et rurale, etc.),

au moins une étude rédigée par un expert. On trouvera dans le tableau 2 ci-dessous la liste des volumes parus à ce jour.

Dans son introduction au volume consacré aux statistiques sur la criminalité (Walker, 1981), Maunder écrit que : « Le présent volume, de même que tous ceux de cette série, a pour principal objectif de servir d'ouvrage de référence en ce qui concerne les sources de données statistiques de toute sorte, officielles ou non. Il vise à permettre à l'utilisateur de découvrir les données qui sont disponibles sur le sujet qui l'intéresse, l'endroit où il peut les obtenir et les limites de leur utilisation... Nous avons voulu que, pour chaque sujet, les sources soient examinées dans le détail et les instructions qui ont été

TABLEAU 2. Domaines statistiques couverts par les *Reviews of United Kingdom statistical sources*.

Domaine	Auteur	Volume	Date de publication
Services sociaux personnels	Davies	I	1973
Organismes bénévoles dans le domaine des services sociaux personnels	Murray	I	1973
Statistiques usuelles du gouvernement central sur la santé	Alderson	II	1974
Statistiques de sécurité sociale	Whitehead	II	1974
Logement en Grande-Bretagne	Farthing	III	1974
Logement en Irlande du Nord	Fleming	III	1974
Loisirs	Lewes/Parker	IV	1975
Tourisme	Lickorish	IV	1975
Sources générales de statistiques	Lock	V	1976
Richesses	Atkinson/Harrison	VI	1977
Revenus des personnes physiques	Stark	VI	1977
Transports routiers (passagers)	Munby	VII	1978
Transports routiers (marchandises)	Watson	VII	1978
Occupation des sols	Coppock	VIII	1978
Planification urbaine et rurale	Gebbett	VIII	1978
Enquêtes sur la santé publique et études connexes	Alderson/Dowie	IX	1979
Ports et voies d'eau intérieures	Baxter	X	1979
Aviation civile	Phillips	X	1979
Charbon	Harris	XI	1980
Gaz	Nabb	XI	1980
Électricité	Nuttall	XI	1980
Bâtiments et professions connexes	Fleming	XII	1980
Revenus et salaires	Dean	XIII	1980
Transports ferroviaires	Aldcroft	XIV	1981
Transports maritimes	Mort	XIV	1981
Criminalité	Walker	XV	1981

données aux auteurs stipulaient une couverture globale, du niveau de l'*intérêt national*. » (P. ix-x.)

En d'autres termes, Maunder a conçu un service d'information qui tente d'atteindre des objectifs analogues à ceux que nous avons exposés. A-t-il réussi ?

Les vingt-cinq études présentées dans les volumes publiés à ce jour sont, comme on pouvait s'y attendre s'agissant d'un ouvrage confié à plusieurs auteurs, d'une utilité variable. En règle générale, elles comportent un texte d'introduction qui décrit la portée des statistiques dans le domaine en question. Il y a ensuite un certain nombre de chapitres détaillés qui semblent organisés de la manière qui convient le mieux aux besoins spécifiques de la discipline, compte tenu du fait que les principales sources de statistiques dans ce domaine doivent être identifiées. Ces chapitres indiquent les définitions des données et le détail des opérations auxquelles il a été procédé pour rassembler l'information statistique. Chaque étude comporte une liste d'usuels (*Quick reference list*) renvoyant aux séries statistiques mentionnées dans le texte. Cette liste, qui se présente sous forme de tableau, contient l'essentiel, sinon la totalité, des éléments suivants : type de statistiques, ventilation/détail d'analyse, secteurs (géographiques), fréquence de la série, code de publication, référence au texte (dans l'étude) et remarques. Quant à la *Quick reference list key to publications*, elle fournit la plupart, sinon la totalité, des éléments suivants : organisme/auteur responsable, titre, maison d'édition, fréquence de publication, date de publication, prix et remarques. Les études comportent également une bibliographie des autres évaluations existant dans ce domaine et des spécimens choisis pour illustrer les principales entreprises de collecte de données.

Les études occupent généralement une cinquantaine de pages, sans compter les annexes. Il serait ridiculement prétentieux de vouloir évaluer leur sérieux, mais on a l'impression, en les lisant, que le sujet est traité de façon compétente. On se demande toutefois si cette série, comme n'importe quelle

autre de ce type, peut véritablement atteindre les objectifs décrits par Maunder et par nous-mêmes au début du présent article.

Le principal reproche que l'on peut adresser aux « Reviews » concerne leur actualité. En effet, mis à part le délai normal qui s'écoule entre l'achèvement de la rédaction et la publication et qui peut aller jusqu'à trois ans, on ne peut manquer d'être troublé par l'échelonnement de la parution des différents volumes : commencée en 1974, la publication s'est terminée en 1981. Aussi, l'utilisateur ne peut-il pas être sûr de disposer de références à jour, surtout en ce qui concerne les premiers volumes : les auteurs ne connaissaient pas, à l'époque, les séries statistiques produites aujourd'hui par les pouvoirs publics à la suite de l'entrée du Royaume-Uni dans le Marché commun (au sein duquel la production de statistiques est réglementée). C'est évidemment là un exemple extrême, car des changements structurels de cette ampleur sont rares. Toutefois, des changements plus subtils sont fréquents ; par exemple, les ministères passent, ou du moins, leur nom change et l'utilisateur est inévitablement frustré si on le renvoie, pour telle série statistique, à une administration qui n'existe plus sous la même forme.

Par ailleurs, les études des « Reviews » présentent l'inconvénient, compréhensible, de n'accorder que peu d'attention à l'évolution des supports utilisés par les fournisseurs de données. Bien qu'il soit possible d'obtenir un état informatisé cumulatif des listes d'usuels parues dans tous les volumes, les auteurs des études n'ont généralement pas prévu l'augmentation de la part des données statistiques disponibles sous forme informatisée.

Malgré leur évidence, il faut préciser deux points quant à la présentation matérielle des « Reviews ». Il est difficile de mettre à jour des volumes imprimés reliés sans procéder à une révision complète (comme ce fut le cas pour la série publiée par Kendall, à laquelle ont succédé les « Reviews »). En outre, c'est une collection coûteuse, d'où la nécessité d'une centralisation de la fonction d'information. Le volume le plus récent,

consacré au bâtiment, coûte 50 livres sterling et bien qu'il s'agisse là d'une exception (le prix moyen d'un volume est de l'ordre de 12 livres sterling), on peut penser qu'il est fort improbable qu'un chercheur puisse raisonnablement espérer détenir dans sa bibliothèque personnelle une somme des sources statistiques. Or ces coûts sont inévitables, compte tenu du support utilisé. Il faudrait donc envisager à l'avenir, pour toute entreprise analogue, la solution plus économique et plus souple de la microforme informatisée.

Enfin, et pour terminer sur une note plus encourageante, les « Reviews » traitent de façon satisfaisante les questions de la fiabilité et de la validité des indicateurs statistiques. Les opérations de mesure y sont clairement décrites et les améliorations éventuelles consignées. Le bon niveau de détail de la série est rendu possible par la présentation matérielle adoptée ; pour doter un service de suivi courant de cet atout, il faudra envisager s'il est possible de l'obtenir avec une approche différente.

Le « Guide to official statistics »

Le *Guide to official statistics* est établi par le Bureau central des statistiques (1980) et publié tous les deux ans. On peut se le procurer à Her Majesty's Stationery Office ; l'édition la plus récente (1980) coûte 18,50 livres sterling.

L'avant-propos de l'édition 1980 indique que ce *Guide* vise à « couvrir toutes les sources officielles et les sources non officielles les plus importantes publiées depuis dix ans ». Nous y avons largement fait appel dans notre examen des séries statistiques disponibles et

pouvons témoigner de sa valeur en tant qu'instrument de recherche.

On y trouve seize grandes rubriques par sujet (voir la liste au tableau 3 ci-dessous), dont la plupart sont subdivisées en catégories plus précises. En outre, l'utilisateur dispose d'un index par mot clé qui facilite les recherches.

La couverture de chaque source n'est pas exhaustive. Il semble que les auteurs du *Guide* aient voulu donner une idée du genre de données offertes plutôt qu'en fournir une description complète. Toutefois, ils indiquent généralement des informations suffisantes pour que l'utilisateur sache s'il peut trouver telle série de données dans la source en question.

Le *Guide* met l'accent sur l'imprimé, ce qui reflète incontestablement la prédominance de ce support dans l'information statistique. Il cite néanmoins les autres types de présentation, généralement avec une brève description de la façon dont les données peuvent être obtenues. On y trouve aussi largement répertoriées les sources de données non publiées que l'utilisateur peut se procurer.

En règle générale, le *Guide* ne donne pas de détails explicites sur la fiabilité ou la validité des données. Il comporte une information bibliographique qui permet aux utilisateurs intéressés par cet aspect « méthodologique » de s'adresser à la bonne source.

Il fait une plus grande place à la fréquence. Les chapitres sont, le cas échéant, subdivisés en sections consacrées, les unes aux séries qui paraissent régulièrement et les autres à celles qui sont occasionnelles. Pour les premières, les séries sont décrites selon la

TABLEAU 3. *Guide to official statistics* : rubriques par sujet

1. Généralités	9. Distribution et autres services
2. Région, climat, environnement	10. Services publics
3. Population et statistiques démographiques	11. Prix
4. Statistiques sociales	12. L'économie : revenus et dépenses nationaux
5. Main-d'œuvre	13. Finances : généralités et finances publiques
6. Agriculture	14. Institutions financières et commerciales
7. Industries	15. Transactions avec l'étranger
8. Transport	16. Ile de Man et îles anglo-normandes

nature des ajustements auxquels il a été procédé et, pour les secondes, les auteurs mentionnent généralement la période couverte par la série et fournissent des informations sur les études ponctuelles.

De façon générale, ce *Guide* constitue un point de départ intéressant pour la mise en place d'un service de signalement courant. La publication biennale permet de rendre compte des grands changements intervenus dans la fourniture de données statistiques et la présentation est assez claire pour appeler l'attention de l'utilisateur sur les nouveautés. Toutefois, les descriptions sont assez générales et supposent que l'utilisateur ait accès aux sources originales pour vérifier qu'elles contiennent bien les séries de données qui l'intéressent.

Les périodiques

Les services statistiques officiels font paraître un certain nombre de périodiques statistiques qui nous ont été d'un grand secours dans notre entreprise grâce aux informations qu'ils contiennent sur les changements apportés aux séries statistiques. Des six périodiques examinés (*Statistical news*, *Economic trends*, *Population trends*, *Social trends*, *Annual abstract of statistics* et *Regional statistics*), c'est *Statistical news* qui fournit les détails les plus pertinents sur les nouveautés et les séries existantes. Il semble que les trois périodiques intitulés *Trends* s'adressent au grand public ; ils offrent des résumés des ouvrages parus dans leurs domaines de compétence respectifs, encore qu'il y ait quelques doubles emplois. Alors que l'*Annual abstract of statistics* et le *Regional statistics* ne présentent que des tableaux de données, les *Trends* comportent à la fois des données et des commentaires. Cela dit, aucun périodique ne propose de liste complète des sources d'information statistique. De façon générale, on peut dire que ces publications périodiques n'ont pas grand-chose à offrir qui intéresse directement le fonctionnement d'un service de suivi de données.

Les Archives de données du Social Science Research Council

Il y a quinze ans, les Archives de données (Data Archive) du Social Science Research Council (auparavant SSRC Survey Archive) ont commencé à constituer une collection de données sociales lisibles par ordinateur. Elles se sont surtout intéressées aux microdonnées provenant des enquêtes par échantillonnage. Aussi, l'essentiel de leur stock résulte-t-il d'études ponctuelles. Depuis une date récente, toutefois, cet organisme a commencé à étendre sa collection d'informations provenant d'enquêtes sociales périodiques (surtout l'Enquête sur les dépenses familiales et l'Enquête générale sur les ménages) et de données ne provenant pas d'enquêtes. Il s'agit donc d'indicateurs sociaux observés à intervalles réguliers.

Les données détenues par les Archives concernent trois grandes sources d'information. Le *Data catalogue*, biennal (1980), est le document de référence principal. Il contient des détails sur le sujet des études, qui sont classées selon les rubriques indiquées au tableau 4, ainsi que sur les opérations techniques de la production des données. Celles-ci sont définies par la période couverte ainsi que par l'emplacement géographique de l'étude.

Le rôle de ce *Data catalogue* en tant que source d'information est complété par le *Data archive bulletin*, qui paraît trois fois par an, et qui pourrait préfigurer un service de signalement courant des microdonnées lisibles par ordinateur. Toutefois, comme pour n'importe quel document imprimé, il y a des limites matérielles à la quantité d'informations que peut comporter un numéro. La fonction de suivi du *Bulletin* est donc complétée par un service d'information par correspondance, ce qui devient de plus en plus important à mesure que le potentiel des archives est reconnu par les utilisateurs. A terme, on s'attend que cet aspect du service que fournissent les archives soit valorisé par la mise en exploitation d'un système informatisé de restitution de l'information auquel les utilisateurs pourraient avoir directement accès et qui

TABLEAU 4. SSRC Data Archive : rubriques par sujet

I Grandes enquêtes continues et longitudo- nales	XIV Droit, criminalité et justice
II Agriculture et vie rurale	XV Organes législatifs et délibérants
III Développement et éducation de l'enfant	XVI Loisirs, activités récréatives et tourisme
IV Programmes informatiques, ensembles pédagogiques et sources de référence	XVII Études de gestion et d'organisation
V Comportement économique	XVIII Études sur les <i>mass media</i>
VI Éducation	XIX Comportements et attitudes politiques
VII Élités et dirigeants	XX Études démographiques et recensements
VIII Minorités ethniques, relations raciales et immigration	XXI Religion
IX Structures de l'État et caractéristiques politiques et ressources nationales	XXII Structure et stratification sociales
X Services de santé	XXIII L'action sociale : utilisation et fourniture des services sociaux
XI Logement, environnement et urbanisme	
XII Relations industrielles	
XIII Systèmes, liens, rapports et événements internationaux	

permettra la diffusion rapide d'une information à jour.

Les agences d'information privées

C'est la dernière des cinq sources de données socio-économiques étudiées ici et la seule à offrir ensemble des données et des programmes informatiques permettant de les manipuler. Ces agences d'information privées sont relativement récentes au Royaume-Uni et n'ont encore qu'une clientèle limitée. Toutefois, elles jouent sans doute un rôle plus important que le nombre de leurs utilisateurs pourrait le laisser croire, car elles sont en général très spécialisées (modélisation des transports, recherche économétrique, etc.). Elles intéressent donc plus les spécialistes que le grand public. Les données qu'elles offrent, qui proviennent presque toutes de l'administration centrale, sont disponibles ailleurs, mais sans les programmes informatiques qui en facilitent l'utilisation.

Leurs services sont destinés aux chercheurs qui souhaitent manipuler les données et non pas seulement s'y référer telles qu'elles sont stockées. Les utilisateurs ayant accès à

un système informatique commun, ils sont informés plus facilement que par les autres sources des changements intervenus dans la base de données. La documentation peut être conservée en ligne et consultée à volonté. On peut même automatiser le système de façon que tout changement se produisant dans la base de données soit signalé à l'utilisateur dès que celui-ci « sort » une donnée touchée par ce changement. Un système tel que celui-ci constitue l'approche la plus souple de la documentation et son utilisation écarte nombre des difficultés techniques associées à un système de signalement courant. Compte tenu du potentiel que représentent ces systèmes documentaires pour les données de sciences sociales, il est dommage qu'ils n'aient été mis en œuvre que dans un domaine limité.

Conclusion : opportunité d'un service de suivi courant

Parmi les sources statistiques étudiées c'est le *Guide to official statistics* du Bureau central des statistiques qui se rapproche le plus d'un service d'information courante viable. Est-ce

à dire qu'il remplit les conditions requises d'un service de signalement courant ?

Un service de signalement des données devrait présenter les caractéristiques suivantes : a) structure taxinomique ; b) marché clairement défini ; c) support souple ; d) règles établies concernant la couverture temporelle ; e) couverture spatiale déterminée ; f) procédure d'adaptation aux changements importants.

Le *Guide* ne satisfait pas aux quatre premiers critères. Sa structure taxinomique est trop lâche pour qu'un chercheur puisse repérer dans tel ou tel domaine une sélection complète de données. Ce manque de rigueur dans la définition des sujets s'explique peut-être par l'intention des auteurs de s'adresser à un public ayant des intérêts très divers (mais il peut tout aussi bien s'expliquer par les difficultés inhérentes à la création d'une structure taxinomique utile). En fait, la portée des données décrites dans le *Guide* laisse à penser qu'il s'adresse plus à des généralistes qu'à des spécialistes. Certes, on peut arguer que ces derniers n'ont pas besoin de sources d'information centralisées ; ils ont néanmoins besoin de connaître exactement les données susceptibles d'être utilisées pour des travaux comparatifs. S'agissant de recherche (et non de référence), il faut une structure taxinomique plus complète, peut-être fondée sur un thesaurus.

Le *Guide* est publié tous les deux ans. Bien que cette fréquence soit appropriée pour de nombreuses utilisations, il est facile d'imaginer des cas où elle ne conviendrait pas. En outre, tout délai, ne serait-ce que de deux ans, entre les éditions signifie que l'information fournie sur telle source de données est beaucoup plus récente que celle qui porte sur telle autre. Du fait qu'il travaille sur quelque 30 000 références fondées sur des milliers de sources primaires, le compilateur ne peut guère les revoir toutes simultanément.

Cette difficulté pourrait être surmontée si le *Guide* utilisait un support plus souple que le volume imprimé. En effet, la révision en est difficile, coûteuse, et un temps précieux est inutilement perdu entre la révision proprement dite et la publication.

Un service de suivi du type envisagé ici ne

peut fonctionner efficacement s'il est tributaire du matériel imprimé pour communiquer avec les utilisateurs. Il conviendrait au moins d'adopter un système de microforme informatisée. Cela dit, tout en facilitant la tâche du compilateur, cette solution présente l'inconvénient de limiter la capacité de l'utilisateur de manipuler l'information (par exemple références croisées, combinaison de sources, etc.). En réalité, on peut prévoir que ce système en tant que support de ce type d'information n'assurera qu'une brève transition entre le volume relié traditionnel et les banques d'information d'accès direct à ordinateur central. Comme nous l'indiquons ailleurs (Tanenbaum et Nunez, 1982b), nous espérons que les acquis de la nouvelle informatique seront mis à profit par tous ceux qui souhaiteraient mettre en place un service de suivi de données.

On peut également se demander si, à elle seule, une source telle que le *Guide* constitue une base assez sûre. Le *Guide* est publié par le Bureau central des statistiques dont nous avons vu que les fonctions sont désormais envisagées sous l'angle budgétaire. Il s'ensuit notamment que les activités des services statistiques officiels ne sont justifiées que si elles visent à faciliter la tâche de ceux qui ont la charge des affaires publiques. On peut penser — et nous l'avons laissé entendre — que des activités telles que la publication de guides des statistiques ou de comptes rendus de résultats statistiques sont mieux exécutées par une entreprise privée.

Si cette tendance se confirme, son incidence sur les services statistiques officiels se répercutera sur tous les secteurs consommateurs de statistiques. La situation deviendrait particulièrement grave si on limitait des services aussi vastes que ceux du *Guide*, car, indépendamment de leurs points faibles, ils facilitent l'utilisation des données disponibles. La perte serait d'autant plus grande que le *Guide* est unique en son genre. A cet égard, il serait peut-être opportun, pour les spécialistes des sciences sociales, d'envisager une solution de rechange, ne serait-ce que pour protéger leurs propres intérêts.

Traduit de l'anglais

Références

- BETEILLE, A. 1977. Le langage des sciences sociales. *Revue internationale des sciences sociales* (Paris, Unesco), vol. XXIX, n° 3, p. 573-575.
- BRITAIN, J. 1979. Les services d'information et la structure des connaissances dans les sciences sociales. *Revue internationale des sciences sociales* (Paris, Unesco), vol. XXXI, n° 4, p. 761-780.
- CATTELL, R. B. 1978. *The scientific use of factor analysis in behavioral and life sciences*. Londres, Plenum Press. XXII + 618 p., illus., tabl., bibliogr.
- FLEMING, M. 1980. *Construction and the related professions*. Londres, Pergamon Press Ltd. XI + 650 p., tabl., bibliogr. (Reviews of United Kingdom statistical series, 12.)
- FOSKETT, D. 1971. Problèmes d'indexation et de classification dans les sciences sociales. *Revue internationale des sciences sociales* (Paris, Unesco), vol. XXIII, n° 2, p. 264-275.
- IRVINE, J. ; MILES, I. ; EVANS, J. (dir. publ.). 1979. *Demystifying social statistics*. Londres, Pluto Press. x + 390 p., bibliogr.
- LORENTZEN, J. ; ROKKAN, S. 1976. A multi-level data bank for computer mapping of regional variations in western Europe. *European political data newsletter* (Bergen, Service de données norvégien), n° 19, p. 1-22.
- MITCHELL, J. ; MOORE, P. 1974. Foreword. Dans MAUNDER, W. F. (dir. publ.). *Reviews of United Kingdom statistical sources*, p. v. Londres, Pergamon Press Ltd. XIV + 257 p., tabl., bibliogr. (Reviews of United Kingdom statistical series, 2.)
- PRZEWORSKI, A. ; TEUNE, H. 1970. *The logic of comparative inquiry*. New York, Wiley.
- RAYNER, D. *Report of the Central Statistical Office*. 1980. Londres, Office de la presse et de l'information, Bureau central des statistiques. 54 p., tabl., bibliogr. (Review of government statistical services.)
- ROBERTS, S. ; BRITAIN, J. 1981. L'offre et la demande de documentation et de données au Royaume-Uni. *Revue internationale des sciences sociales* (Paris, Unesco), vol. XXXIII, n° 1, p. 55-79.
- ROYAUME-UNI DE GRANDE-BRETAGNE ET D'IRLANDE DU NORD. BUREAU CENTRAL DES STATISTIQUES. 1980. *Guide to official statistics*. Londres, Her Majesty's Stationery Office. VI + 493 p., bibliogr.
- . LORD PRESIDENT OF THE COUNCIL. 1981. *Government statistical services*. Londres, Her Majesty's Stationery Office, avril. 18 p. (Cmnd. 8236.)
- SOCIAL SCIENCE RESEARCH COUNCIL. DATA ARCHIVE. 1980. *Data catalogue*. Colchester, Université d'Essex. 320 p., bibliogr.
- TANENBAUM, E. ; NUÑEZ, A. 1982a. *A sketch of socio-economic statistical source in the United Kingdom*. Colchester, Université d'Essex, SSRC Data Archive.
- ; — . 1982b. *A proposal for a current awareness facility for social and economic data*. Colchester, Université d'Essex, SSRC Data Archive.
- ; TAYLOR, M. 1980. *The United Kingdom. Proceedings of a Symposium on the Development of Joint Data Bases for Regional Analysis and Computer Cartography*. Turin, CSI.
- THOMPSON, E. 1978. *Social trends : évolution d'un rapport annuel pour le Royaume-Uni*. *Revue internationale des sciences sociales* (Paris, Unesco), vol. XXX, n° 3, p. 693-700.
- VIGIL, F. G. 1980. Structures nationales des données socio-économiques primaires : VII Pérou. *Revue internationale des sciences sociales* (Paris, Unesco), vol. XXXII, n° 4, p. 839-885.
- VINOGRADOV, V., et al. 1981. Vers un système international d'information. *Revue internationale des sciences sociales* (Paris, Unesco), vol. XXXIII, n° 1, p. 10-54.
- WALKER, M. 1981. *Crime*. Londres, Pergamon Press Ltd. XII + 406 p., tabl., bibliogr. (Reviews of United Kingdom statistical series, 15.)
- WILLMOTT, P. 1977. L'intégrité dans les sciences sociales : les retombées d'un scandale. *Revue internationale des sciences sociales* (Paris, Unesco), vol. XXIX, n° 2, p. 359-362.

Le travail de documentation et la démocratisation des données



José Antonio Viera-Gallo

Récemment encore, la documentation était considérée comme une technique mineure, comme un travail nécessaire mais auxiliaire. N'a-t-on pas de tout temps archivé les documents? Pour quelle raison alors donner à la documentation une priorité qu'elle ne paraissait pas avoir? Contrairement à ce qui se passait auparavant, la documentation revêt maintenant une importance fondamentale dans le domaine des communications et, partant, dans l'organisation même de la société. Ce qu'on appelle la troisième révolution industrielle, à savoir les progrès de la microélectronique et des télécommunications, a fait de la documentation un secteur clé.

Les communications sont en train de transformer le monde. Dans la société postindustrielle, le secteur de l'information devient prééminent.

L'image quelque peu utopique de la noosphère acquiert une réalité¹. Le monde s'unifie, les particularismes perdent leur importance, les frontières s'ouvrent, les images et les informations circulent, les distances se raccourcissent, les paramètres temporels et spatiaux autour desquels s'articule et se déroule la vie humaine se modifient. Mais la médaille a aussi son revers : les relations directes entre les personnes, hommes ou

femmes, tendent à disparaître, l'intervention de la machine devient un problème fondamental, les êtres humains s'isolent dans un environnement de plus en plus dominé par la technique, certaines formes de langage et de rationalité s'imposent, les données connaissent une croissance exponentielle difficile à maîtriser et, par-delà les images et les sons, les données et les messages, subsiste la misère des masses. Alors que s'esquisse le « village mondial » que prophétisait McLuhan, on voit s'élever les barrières électroniques de l'emprisonnement², dans le contexte de civilisations juxtaposées et imbriquées ou coexistent le passé agraire et l'avenir télématique.

Le terme de crise ne suffit plus à rendre compte dans sa totalité de la période que nous vivons. La société est devenue vulnérable, les

processus échappent à tout contrôle, les problèmes demeurent sans solution, la militarisation se propage comme une riposte aveugle et vaine : c'est un certain ordre mondial qui se transforme à un rythme accéléré. C'est dans ce contexte que nous envisagerons les dimensions nouvelles qu'ont prises la documentation et la manière dont elle peut contribuer positivement au développement et à l'affermissement des valeurs nouvelles qui se font jour.

José Antonio Viera-Gallo est secrétaire général adjoint de l'International Documentation and Communication Center (IDOC), 23 Via S. Maria dell'Anima, 00186, Roma (Italie).

Données et information

Nous vivons dans un monde dominé par l'information. La complexité croissante de la société, la multiplication des communications et le progrès scientifique et technologique ont provoqué une véritable explosion de données, lesquelles se sont révélées indispensables au fonctionnement normal de l'économie moderne et à la recherche scientifique. La collecte des données, leur traitement et leur analyse, leur classement et leur stockage, enfin, leur distribution ultérieure, sont aujourd'hui des facteurs déterminants pour la société.

Nous pouvons parler d'une « pollution » ou d'une prolifération de données qui dégrade notre environnement culturel. Cette pollution est le fruit de la disproportion qui existe entre la quantité des données disponibles et la capacité de traitement (capacité documentaire) que la société possède pour les transformer en informations utiles à la prise de décisions. Cette déficience de la société peut être générale si l'on considère le système social dans son ensemble ou partielle lorsqu'il existe une concentration de la capacité de traitement dans certains secteurs avancés de la société, avec le déséquilibre qui en découle. Quoi qu'il en soit, il y a, à l'heure actuelle, un besoin objectif de documentation, conçue comme le traitement scientifique des données visant à conférer à celles-ci une utilité sociale. Dans le débat sur le Nouvel ordre mondial de l'information et de la communication, il est apparu avec évidence qu'il existe également un déséquilibre international dans la production et la transmission des données et que ce problème revêt une importance croissante.

La notion même de « donnée » mérite qu'on lui accorde une plus grande attention. Elle procède de la théorie scientifique et comporte une connotation positiviste découlant de l'idée selon laquelle il existe des « données pures » de la réalité permettant de vérifier les hypothèses scientifiques. Cela a exercé une influence sur le développement de l'informatique, bien qu'il existe actuellement des courants qui tentent de dépasser l'empiri-

isme au moyen de la linguistique. La donnée ne coïncide pas avec l'objet en soi et n'est pas davantage une simple synthèse de la pensée. La donnée constitue la cristallisation d'un processus continu, complexe et toujours problématique d'approximation de la réalité, un élément abstrait à l'intérieur d'un processus situationnel, culturellement conditionné, qui vise la connaissance et la modification du contexte dans lequel elle naît et prend son sens. La donnée dépend toujours de certains paramètres théoriques ou conventionnels.

Parce qu'elle opère avec des données, la documentation court le risque de l'empirisme et, par conséquent, de la manipulation. C'est pourquoi il est important de cerner la nature de la matière première à partir de laquelle nous travaillons.

Dans une certaine mesure, la documentation précède l'information. Elle opère à l'aide d'éléments qui peuvent ensuite être articulés pour engendrer l'information. Stafford Beer a mis en garde contre le danger de s'en tenir strictement aux données, comme si nous étions éblouis par leur quantité, leur halo d'objectivité, leur pouvoir, sans les exploiter sous une forme utile, sans les organiser selon des critères qui visent à la prise de décisions dans la société³. Mais le danger inverse existe, en ce sens qu'on peut se contenter de rester à la surface du processus de communication, au niveau de la nouvelle, sans prêter attention aux éléments qui en déterminent le contenu, à savoir la technologie des moyens de communication et la mémoire historique de la société au sein de laquelle l'information est produite. Les données sont la matière première de l'information qui, comme son nom l'indique, « donne forme », organise culturellement certains éléments fondamentaux. L'information vise directement à la maîtrise des processus sociaux; au pouvoir, l'information introduit une certaine forme d'ordre, puisqu'elle réduit la variété en modifiant la conscience qu'on a des choses. L'information introduit une certaine forme d'ordre.

Le rapport entre information et prise de décisions est la clé des systèmes d'information qui constituent la base du travail de documen-

tation. Le traitement scientifique des données consiste à transformer celles-ci en une information pertinente, pour le présent ou l'avenir, en vue du développement économique, social ou culturel. Les systèmes d'information ont été conçus pour permettre une utilisation adéquate des données et, partant, une certaine emprise sur la réalité. W. Ross Ashby a soutenu qu'il doit y avoir une proportionnalité entre la variété de la réalité, reflétée dans les données, et la complexité du système d'information.

La démocratisation et la diffusion du pouvoir et, par voie de conséquence, les questions relatives à la liberté, à la justice et à la participation, au progrès scientifique et technologique et à l'accès à la culture, à l'organisation du processus de communication, tant sur le plan régional que sur le plan national et international, ont un lien avec la documentation. La forme sous laquelle les documents s'organisent dans une société a une influence décisive sur les questions qu'on vient d'énumérer.

Documentation et systèmes d'information

La documentation, nous l'avons dit, exige un système d'information. D'abord, en décomposant analytiquement l'image que nous propose la réalité et qui constitue une première synthèse élaborée par le transmetteur. Le documentaliste en sépare les éléments conformément à des principes logiques déterminés en les incorporant, pour ainsi dire, au système d'information sous forme d'entrée. Ensuite, en recomposant les données et en les reliant entre elles par l'intermédiaire de certaines références croisées, il obtiendra des informations nouvelles qui ne figuraient dans aucun des documents analysés séparément.

Tout centre de documentation, tout travail de documentation doit être organisé en fonction des besoins de ses utilisateurs⁴, mais il faut tenir compte aussi du fait que ceux-ci n'ont pas toujours une idée précise de ce

qu'ils cherchent. A mesure qu'on consulte une documentation, la perception qu'on a des problèmes se modifie. Tout système d'information doit être en mesure de « se souvenir » et d'« oublier ». Oublier une certaine information ne signifie pas l'annuler, mais disposer d'une capacité sélective pour choisir et indiquer les données qui sont nécessaires à l'utilisateur au moment considéré. En termes d'informatique, le système d'information constitue le logiciel.

Le système d'information doit être conçu en fonction du contexte socioculturel dans lequel il doit opérer en tant qu'élément d'un processus interactif de communication. C'est là l'un des points les plus délicats.

Les méthodes de classification qui conditionnent le système d'information ont subi une première grande transformation avec Gabriel Naude, au xvii^e siècle, lorsque s'est définitivement affirmée la classification des documents en fonction de leur contenu. Puis l'on a instauré le système décimal (1905, Classification décimale universelle — CDU), que Melvin Dewey avait proposé aux États-Unis d'Amérique en 1876. Ce système répartit les documents selon les domaines de la connaissance. Il repose sur l'hypothèse qu'il est possible de diviser la connaissance humaine selon certains critères généraux. A chaque science et à chaque discipline était attribué un indice numérique exprimant divisions et subdivisions selon une conception pyramidale du savoir influencée par les idées de Bacon. Un changement qualitatif est intervenu avec le système créé par le London Classification Research Group, dirigé par S. R. Ranganathan (1932), qui superposait au système décimal « le point de vue de la recherche » en utilisant des mots clés qui mettaient en relation les principaux concepts existant dans le document. Ce changement, allié à la théorie mathématique de l'information de Shannon et aux études de cybernétique de N. Wiener, a rendu possible l'informatique moderne, qui permet de traiter rapidement une grande masse de données. L'usage des mots ou des concepts clés comme critères de classification permet d'accéder aux

documents sans passer par un schéma rigide préétabli. On utilise un système de coordination à postériori. Cette méthode peut être appliquée suivant des procédés manuels ou électroniques⁵. On est ainsi passé d'un système de classification unidimensionnel à un système multidimensionnel et souple, qui tente d'établir toutes les connexions possibles entre les informations de chaque document, selon le degré d'approfondissement avec lequel le document a été dépouillé.

Le domaine de l'informatique a connu un rapide progrès avec les générations successives de machines : depuis celles qui utilisaient des tubes électroniques de grande taille et consommaient beaucoup d'énergie jusqu'à la micro-électronique actuelle, en passant par les transistors et les microcircuits. Nous nous trouvons face à un nouveau type de machine capable de traiter une grande quantité de données à un coût de plus en plus bas et de rendre des services très variés à la société. Une des applications de cette technologie nouvelle est le travail de documentation.

Il y a actuellement une controverse concernant les avantages et les inconvénients respectifs des systèmes de classification manuels et électroniques. Les deux systèmes fonctionnent aujourd'hui selon le même principe. Chaque centre de documentation doit choisir en fonction de ses propres besoins, du contexte culturel dans lequel il opère et des exigences de ses utilisateurs. Les systèmes manuels ont l'avantage d'être peu onéreux. Leur principal inconvénient tient à la quantité de travail humain qu'ils nécessitent. On peut voir un exemple du débat dans le rapport final et dans la déclaration adoptés par la réunion sur la documentation pour le changement qui s'est tenue à Lisbonne en janvier 1982⁶. Le fait est qu'il existe une dynamique croissante de la diffusion des technologies nouvelles y compris dans le Tiers Monde. Le problème consiste à s'approprier de façon créative cette technologie en échappant en même temps à la domination culturelle et à la logique aveugle du marché. A cet égard, on peut consulter l'étude faite à l'IDOC sur les possibilités que le marché offre actuellement d'utiliser l'infor-

matique avec le système OASIS⁷. Selon la conclusion de cette étude, il est possible d'utiliser des micro-ordinateurs pour le travail de documentation, en combinant différents programmes pour introduire l'information dans ce système et l'extraire ultérieurement. Le développement de ce type de technologie pourrait permettre d'accroître la productivité des centres de documentation petits et moyens tout en contribuant à répandre dans la société la capacité documentaire et, par conséquent, le pouvoir et l'information.

Les banques de données, nouveau défi

A partir des années cinquante, on a créé des centres de collecte et d'organisation de données qui opèrent à l'échelon mondial. La grande majorité d'entre eux se trouvent dans le monde industrialisé et surtout aux États-Unis d'Amérique. Les télécommunications permettent l'accès à distance à la documentation des banques de données.

On distingue deux types de banques de données : celles qui contiennent des informations bibliographiques et celles qui opèrent sur des données factuelles. Comme exemple des premières on peut mentionner la banque de données du *New York Times* (Infobank) dans laquelle sont stockés annuellement 200 000 articles de la presse quotidienne ; à l'heure actuelle, un million et demi de résumés d'articles (*abstracts*) ont été introduits dans l'ordinateur. Autre exemple, le Chemical Abstracts Services (CAS) qui met en mémoire les publications sur la chimie et la biochimie ainsi que sur leurs applications à l'agriculture et qui occupe une position de quasi-monopole en ce qui concerne l'information sur la chimie au niveau mondial. Soixante pour cent de ses clients se trouvent hors des États-Unis. En revanche, les banques de données qui servent de base aux réseaux d'information financière ou au système international de réservation de passages aériens (SITA), sont des banques de données factuelles.

Les banques de données bouleversent les conditions dans lesquelles le travail de documentation s'était déroulé jusqu'à présent. Elles multiplient presque à l'infini la capacité de mémoire de la société et, grâce à la télématique, elles établissent un service au niveau mondial. Les banques de données exercent une influence dans les domaines des finances, de l'économie, du commerce, des sciences, des communications et de la politique⁸.

A l'heure actuelle, il existe entre 400 et 500 banques de données publiques dans le monde. Les banques bibliographiques, qui sont au nombre de 250 environ, élaborent annuellement près de 10 millions de références, dont 50 % sur des sujets scientifiques et techniques ; quant aux banques de données factuelles, 150 environ, elles concernent surtout les domaines de l'économie, de la gestion et de la chimie. Les États-Unis fournissent 31 % des références bibliographiques et 47 % des données factuelles. Les autres grands pays producteurs sont le Royaume-Uni, la France, la République fédérale d'Allemagne et le Japon. Les Américains ont été les premiers à faire de l'activité des banques de données une affaire commerciale. Cependant, cela n'aurait pas été possible sans un important appui de l'État. En revanche, en Europe occidentale, les banques de données et les réseaux de télécommunications sont en majeure partie publics, conformément à la tradition de monopole d'État en matière de postes et télécommunications.

Les entreprises transnationales jouent un rôle considérable dans la création et le fonctionnement des banques de données. Les deux plus importantes sont Lockheed et la System Development Corporation (SDC), qui contrôlent à elles deux 75 % du marché européen et 60 % du marché américain. En 1977, Lockheed possédait 100 des 400 banques de données publiques existant dans le monde. Les entreprises transnationales contrôlent également les services qui permettent d'accéder aux banques de données (les *carriers*), tant sur le plan national que sur le plan international. Les deux principaux

carriers aux États-Unis sont Lockheed-Dialog et SCD-Orbit⁹. Le cas du projet EURONET en Europe est différent puisqu'il met en rapport, grâce à la collaboration des services des postes et télécommunications, les banques de données scientifiques, sociales et juridiques qui font partie du réseau. Les entreprises transnationales dominent également le marché de la technologie, de l'informatique auxquels font appel les banques de données. Nul n'ignore la place qu'occupe IBM¹⁰.

Le rôle des entreprises transnationales dans la gestion des banques de données et des réseaux de télécommunications s'inscrit dans le cadre de ce que certains auteurs appellent l'industrie de l'information, de la communication ou, pour employer un terme plus général, de la culture¹¹. Ce complexe industriel transnational fonctionne selon certains mécanismes qui, en privilégiant la loi du marché sans le contrepois des pouvoirs publics nationaux ou internationaux, produisent une distorsion des communications.

Les données présentent une valeur commerciale de première importance. La possession des données et la capacité technologique de les organiser constituent un instrument de pouvoir. Le déséquilibre Nord-Sud s'accroît du fait que les banques de données sont situées dans l'hémisphère industrialisé. De même qu'à l'époque de la première industrialisation, les pays périphériques exportaient leurs matières premières dans les pays développés, qui les transformaient en produits finis et les vendaient ensuite à un prix bien supérieur à celui correspondant à la valeur ajoutée, de même à l'heure actuelle, les pays pauvres exportent des données qui sont traitées dans des pays riches et ils doivent ensuite payer les services de banques de données pour avoir accès aux renseignements qu'ils ont eux-mêmes fournis, à cette grande différence près que l'exportation de données ne rapporte aucun bénéfice au pays d'origine.

Avec l'introduction de la télédiffusion par satellite, les données sur les richesses naturelles des pays en développement aboutissent dans les pays qui disposent de la technologie avancée. On peut parler à juste

titre de pays pauvres en données et de pays riches en données. Il s'agit là d'une nouvelle forme de dépendance. Certains pays doivent recourir à l'étranger pour se procurer l'information dont ils ont besoin sur leur propre vie économique, afin d'adopter les décisions vitales pour leur développement. C'est ainsi que 90 % des données sur le Canada sont élaborées hors de son territoire. Actuellement, on constate que les pays en développement préfèrent en général accéder aux banques de données situées à l'étranger plutôt que d'en créer eux-mêmes. L'information est conditionnée par le type de données qu'on introduit dans les systèmes d'information et par la liberté plus ou moins grande avec laquelle on peut y accéder.

En ce qui concerne le type de données, on observe une primauté des informations de type global. Les sources locales des phénomènes, processus ou conflits sont rarement considérées comme pertinentes. Par exemple, la prééminence des statistiques macro-économiques sur les données de première main provenant des lieux mêmes où l'activité économique se déroule peut provoquer de graves distorsions. Nous ne voulons pas dire par là que les statistiques macro-économiques sont dépourvues de sens, mais qu'elles ne reflètent qu'incomplètement la réalité. Il est indispensable de les confronter en permanence avec des données provenant de sources locales. Dans la mesure où les sources d'information indirectes et les chiffres globaux revêtent une importance de plus en plus grande, on risque de voir s'accroître le divorce qu'on observe déjà entre, d'une part, l'image officielle de certains problèmes, pays ou régions du monde et, d'autre part, la vie réelle des hommes et des femmes qui sont les protagonistes des situations décrites.

C'est un défi de taille que lancent les banques de données. La grande majorité d'entre elles sont en marge — sur le plan national et international — de la capacité documentaire existante et de la structure de la documentation qui demeure de type pyramidal et fonctionne verticalement. Le progrès scientifique et technologique ne fait,

en raison de ses modalités d'application, que renforcer cette caractéristique. Le défi concerne tout particulièrement les gouvernements et les peuples du Tiers Monde.

La circulation des données

La circulation des données est jalonnée de décisions et d'actions qui influent sur le système social. Nous pouvons considérer la société comme un processus constant de communication. Les données constituent une partie importante du processus de communication à l'intérieur de chaque groupe, localité, zone, pays et région, ainsi que sur le plan mondial. Comme nous l'avons rappelé, la télématique permet d'accéder à distance aux banques de données par l'intermédiaire de réseaux de communication qui utilisent des câbles sous-marins ou des satellites. Avec 420 millions d'appareils dans le monde, le téléphone demeure le moyen de communication le plus utilisé et fait, dans de nombreux cas, partie du terminal d'un réseau électronique. Mais, là encore, on observe un déséquilibre : il n'y a que 38 millions de lignes téléphoniques en Asie, en Afrique et en Amérique latine. La circulation des données se fait surtout dans le sens Nord-Nord et, à un moindre degré, Nord-Sud.

Les systèmes de satellites INTELSAT et INTERSPUTNIK favorisent la circulation des données. Sur les satellites en orbite, 10 % sont des satellites de communication. En 1979, le système INTELSAT était composé de 12 satellites et de 203 stations de transmission dans 97 pays, qui assuraient divers services : conversations téléphoniques, télégraphe, télex, transmission de données et de fac-similés. Cent trente pays participaient au réseau, qui offrait également des services internes à certains pays en développement : Algérie, Arabie saoudite, Brésil, Chili, Colombie, Malawi, Nigéria, Oman, Ouganda, Pérou, Soudan et Zaïre, ainsi qu'à l'Espagne, à la France et à la Norvège¹². Le réseau INTERSPUTNIK, créé en 1971, relie entre eux 12 pays socialistes et leur offre des

services analogues. Les deux systèmes peuvent communiquer entre eux et un pays peut participer aux deux à la fois. Il existe également des réseaux de satellites régionaux¹³, en majorité contrôlés par les pays industrialisés, en particulier celui de la NASA.

Les pays non alignés ont sollicité l'établissement d'une réglementation internationale régissant l'utilisation de l'orbite spatiale géostationnaire où se trouvent les satellites de communication qui tournent autour de l'axe terrestre à la même vitesse que la planète, d'une part, et l'utilisation des satellites quel qu'en soit le propriétaire, d'autre part. Une conférence internationale sur ce sujet se tiendra en 1984.

L'usage des télécommunications a entraîné une augmentation annuelle de 20 à 40 % de la circulation des données à l'échelon mondial, ce qui ne fait qu'aggraver les disparités mentionnées précédemment.

L'une des questions les plus débattues dans les réunions internationales est celle de la réglementation internationale de la circulation des données¹⁴. Les institutions existantes n'ont pas en effet les moyens de mettre en œuvre des mécanismes régulateurs adaptés à la situation nouvelle. Les normes juridiques applicables sont très variées puisqu'elles dépendent de la nature des données, de leur support et de leurs destinataires. Elles mettent en jeu les principes de la liberté d'expression et du secret de la correspondance, selon qu'il s'agit de données publiques ou privées ; la réglementation varie également suivant que l'on fait usage de supports matériels ou de services de télécommunication.

En règle générale, les entreprises transnationales sont opposées à toute forme de réglementation internationale. Elles vont jusqu'à exercer des pressions sur les États pour obtenir une suppression des contrôles, au nom du principe de libre circulation de l'information. Ce problème est l'un des plus controversés lorsqu'on discute du Nouvel ordre international de l'information et de la communication. A la quatrième réunion intergouvernementale du Conseil de coordination des non-alignés pour l'information (Bagdad,

mai 1980), certains principes précis ont été formulés à ce sujet :

Il faut respecter les principes fondamentaux du droit international (autodétermination des peuples, souveraineté égale des États et non-intervention).

Chaque nation a le droit de développer son propre système d'information indépendant et de protéger sa souveraineté et son identité culturelle.

Les peuples et les individus ont le droit d'avoir une image objective de la réalité.

Chaque nation a le droit d'utiliser ses moyens de communication pour faire connaître au monde ses intérêts, ses aspirations et ses valeurs.

Chaque nation a le droit de participer — aux niveaux gouvernemental et non gouvernemental — à l'échange international des informations dans des conditions équitables.

Les agents du processus d'information sont responsables de la véracité et de l'objectivité de l'information.

L'application de ces principes suppose un changement profond dans l'actuelle « libre circulation de l'information » par l'imposition de normes qui régiraient l'activité des entreprises transnationales. Les pays industrialisés ont opposé une forte résistance à ces idées, que l'Unesco a faites siennes. Le rapport MacBride *Voix multiples, un seul monde* établit une distinction essentielle entre la liberté d'accéder et de participer au processus de la communication et celle de gagner de l'argent en investissant des capitaux dans les moyens de communication. Le rapport adopte la formule de compromis suivante : « circulation libre et équilibrée de l'information ». Le rapport considère le nouvel ordre de l'information davantage comme l'effet de la révolution informatique que comme un projet de réaménagement des structures de l'information aux niveaux national et international.

En présence des banques de données, il existe une conscience croissante de la nécessité de sauvegarder la souveraineté nationale des États. C'est là l'une des conclusions majeures du Rapport Nora-Minc. Au Canada,

un rapport gouvernemental de 1979 affirmait : « Pour maintenir notre identité canadienne et notre indépendance, nous devons assurer un contrôle adéquat sur les banques de données, sur la circulation des informations au-delà de nos frontières et sur le contenu des services d'information au Canada¹⁵. » Aux conférences de Torremolinos (1978) et de Rome (1980) organisées par le Bureau intergouvernemental pour l'informatique sur la circulation des données au-delà des frontières, de nombreux délégués du Tiers Monde ont adopté une position analogue. Des gouvernements aux orientations idéologiques variées, comme le Brésil, Cuba, l'Algérie et la Côte-d'Ivoire, se sont accordés sur la nécessité de réglementer la circulation des données. L'année dernière (1981), à Abidjan, un groupe de pays africains a adopté sur la question les principes ci-après :

L'information scientifique et technologique doit circuler librement.

La circulation des données économiques doit être réglementée par des accords bilatéraux ou multilatéraux.

La collecte, l'utilisation et la diffusion de données concernant des individus et des personnes morales doivent être soumises à des accords internationaux.

Chaque pays doit avoir un accès prioritaire à l'information existant à l'étranger sur sa situation nationale et ses activités.

La diffusion de l'information par les sociétés transnationales doit faire l'objet d'une réglementation nationale et internationale.

L'information culturelle doit être filtrée pour protéger les peuples.

On peut conclure que les pays non alignés exigent un libre accès à l'information, qui leur est nécessaire pour leur développement, en défendant certains principes de liberté dans la circulation des données, notamment celles qui concernent la science, la technique, l'atmosphère et la médecine. Il faut éviter les discriminations arbitraires qui restreignent l'accès à l'information utile aux pays en développement. Les représentants des pays industrialisés se sont montrés plus favorables aux accords bilatéraux qu'à l'accès libre aux

banques de données. Ils éludent parfois le problème en disant que leurs gouvernements ne peuvent influencer le comportement des entreprises privées. D'autre part, ces pays tendent à unir leurs forces pour créer, dans certains domaines, leurs propres banques de données.

Ce problème a une incidence directe sur l'usage des réseaux de services d'information (Network Information Services - NIS), qui relie les terminaux des utilisateurs à l'ordinateur central du fournisseur de données. Nous assisterons dans l'avenir à un développement accéléré de ce type de réseaux. Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, le système privilégie les relations Nord-Nord ou Nord-Sud au détriment des relations Sud-Sud ou Sud-Nord. Parallèlement aux réseaux qui utilisent une technologie électronique pour mettre en rapport entre elles des banques de données à diffusion mondiale ou pour mettre en rapport ces banques avec leurs clients, il existe des réseaux de centres de documentation petits et moyens, liés aux problèmes et aux aspirations des mouvements sociaux. Ces centres considèrent que leur travail est étroitement lié à une stratégie de développement nouvelle¹⁶. Leur grand avantage est qu'ils traitent des documents de première main, qui émanent directement des protagonistes des mouvements sociaux, lesquels peuvent difficilement s'exprimer dans le cadre des systèmes d'information dominants. Pour communiquer entre eux, ces centres ne peuvent guère pour l'instant tirer parti des progrès de la télématique. La technique la plus avancée consisterait peut-être à utiliser un réseau de télex préexistant. L'utilisation de liaisons informatiques directes est une perspective lointaine pour ce type d'institution. Comme étape transitoire — pour ceux qui disposent d'ordinateurs — on pourrait échanger des disques magnétiques contenant les documents intermédiaires ou fiches de référence (*abstracts*). Cela suppose l'existence de systèmes informatiques compatibles. C'est pourquoi la collaboration entre les centres de documentation est de plus en plus urgente.

L'effort visant à une nouvelle organisa-

tion de la documentation à l'échelon national et mondial ne saurait se limiter au domaine juridique. L'objectif prioritaire est de progresser vers la démocratisation en changeant le contenu du travail documentaire. Chaque pays doit développer sa capacité informatique propre en créant ses banques de données. Il convient de mentionner également d'autres questions importantes dans le domaine des télécommunications : l'accès aux satellites ou aux câbles sous-marins, l'utilisation des fréquences de la radiodiffusion et la création de réseaux de transmission de données. En ce qui concerne ces derniers, une étape indispensable est l'établissement de réseaux Sud-Sud, qui faciliteraient l'échange de données entre les pays en développement, selon les dispositions du plan d'action de Buenos Aires¹⁷.

Il convient par ailleurs d'œuvrer pour une démocratisation effective à l'intérieur de chaque société afin que les banques de données et le travail documentaire ne soient pas le monopole d'une élite liée aux grandes entreprises ou à l'État, mais que chaque groupe social, chaque organisation de base (syndicats, associations culturelles, féminines, de quartier, de jeunes) puisse organiser librement sa propre documentation et propager sa conception des problèmes en ayant accès à la technologie moderne. C'est pourquoi il est indispensable que l'État définisse clairement sa politique de l'information et de l'éducation.

Les centres de documentation pourraient ainsi offrir une information adaptée aux besoins de leurs utilisateurs, contextuelle, remplaçant chaque fait ou donnée dans un cadre plus général, donnant la priorité aux sources locales et établissant leurs propres canaux de communication horizontale pour favoriser la participation.

Conclusion

Nous avons donné un aperçu des dimensions

que revêt actuellement le travail de documentation, où convergent et s'imbriquent progrès scientifique et technologique, les besoins culturels et l'élan qui anime les mouvements sociaux. L'objectif est de dépasser les structures verticales et centralisées dans lesquelles s'organise la communication en favorisant la participation à la base et la décentralisation.

Imaginons les bénéfices qui pourraient découler d'une multiplication des expériences de documentation de base au service des organisations populaires et des mouvements sociaux. La première conséquence en serait une décentralisation des données et de l'information et, partant, de la capacité de prendre des décisions et d'exercer une influence sur l'avenir de la société. On romprait ainsi le cercle vicieux par lequel l'information donne le pouvoir et le pouvoir tente de contrôler l'information. Les centres de documentation pourraient se transformer en lieux privilégiés d'une élaboration de la culture, d'une diffusion du savoir scientifique moderne et d'une expression de l'intérêt porté aux affaires publiques. On faciliterait la création de conditions propices à un mode de vie démocratique. Reste à discuter de la forme institutionnelle que pourra revêtir ce processus de démocratisation : elle dépend de chaque pays et varie selon les circonstances. Chaque peuple, chaque groupe, chaque nation crée ses propres structures en fonction de ses besoins.

Les centres de documentation ont pris progressivement conscience des défis que comportait implicitement leur travail, des déséquilibres dans l'ordre de la documentation imputables à la coexistence de pays riches et de pays pauvres en données et aux disparités qu'on rencontre au sein de chaque société. L'avenir dépend dans une large mesure des formes que prendra le maniement des données.

Traduit de l'espagnol

Notes

1. Le néologisme noosphère fut forgé par Teilhard de Chardin pour désigner le processus d'interaction culturelle au niveau mondial dû au développement accéléré des communications. Voir par exemple *Le phénomène humain*.
2. Alvin Tofler, dans *The third wave*, utilise le concept d'*electronic cottage* pour indiquer la tendance à l'individualisme implicite dans la révolution microélectronique.
3. Stafford Beer « An argument of change, managing modern complexity », dans *The management of information and knowledge, presentation to the Committee on Science and Astronautics of the House of Representatives of the USA, 27th January 1970*, p. 223.
4. Charles Foubert, *The IDOC documentation handbook. A guide to appropriate technology and documentation systems*, Rome, 1982; *Politica della documentazione a cura di Matil-Salimei e George Vladutz*, Rome, Edizioni dell'Areneo e Bizzarri, 1978.
5. Gabriel Rodriguez, *Report on the feasibility study for computerization of IDOC documentation system*, Rome, avril 1982.
6. *International Meeting of Documentation Centres on Third World Issues, Documentation for change, Lisbon, 11-16 January 1982*, organisé par FFHC/Action for Development, FAO, The Non-Governmental Liaison Service of the UN, Genève, IDOC International et CIDAC.
7. G. Rodriguez, *op. cit.*
8. Hans Dieter Klee, *Transnational data flow*, n° 1, 1981, Development and Cooperation, DSE (République fédérale d'Allemagne), « Aujourd'hui, les banques de données et le savoir-faire informatique sont des instruments de pouvoir économique, en regard desquels l'aliénation culturelle due aux programmes de radio et de télévision est un pâle reflet. En d'autres termes, ce qui, auparavant, était un phénomène secondaire dans le débat international sur les communications est devenu un secteur clé. »
9. Voir l'annexe 2 du livre de Jean-Pierre Chamoux, *L'information sans frontières*, dans *Information et société* (Paris), n° 8, 1980.
10. A cet égard, il est intéressant de lire la section consacrée à IBM par Simon Nora et Alain Minc dans leur communication au président de la République française, dans l'ouvrage intitulé *L'informatisation de la société*, La documentation française, Paris, 1978. Sur les entreprises multinationales dans le secteur, Juan Rada, *The impact of micro-electronics*, Genève, OIT, 1980, et « The datamation 100. The top US companies in the D.P. industry », dans *Datamation* (États-Unis d'Amérique), juillet 1980.
11. A ce sujet, voir l'étude de Cees Hamelink, *The corporate village*, Rome, IDOC, 1977, et Juan Somavía, « The transnational power structure and international information », dans *LARU studies*, juin 1978.
12. Armand Matteredard, « Communications sans frontières et impérialisme », *Le monde diplomatique* (Paris), mars 1978.
13. ANIK au Canada, WESTAR et COSTAR aux États-Unis d'Amérique, PALAPA en Indonésie, ARABSAT en Afrique du Nord, au Moyen-Orient et au Proche-Orient et ECS en Europe occidentale.
14. Conférence sur la circulation des données à travers les frontières organisée par l'IBI à Rome en juin 1980 et Conference on Data Regulation, European and Third World Realities, New York, 1978. Voir également : Jon Bing et Knut S. Selmer (dir. publ.), *A decade of computers and law*, Oslo, Universitetsforlaget, 1980; E. W. Plman, *Transborder data flow and international regulation of information and communication*, Rome, IBI, juin 1980.
15. *Consultative Committee on the Implications of Telecommunication for Canadian Sovereignty*, Ottawa, Telecommunications and Canada, Minister of Supply and Services, 1979.
16. Voir le rapport de la réunion de Lisbonne, déjà cité. Le Rapport MacBride souligne la relation existant entre les deux phénomènes : « A certains égards, le développement et la communication reposent sur les mêmes principes. A la situation actuelle de dépendance du monde en développement, tant dans le domaine économique que dans celui de la communication, qui est à la fois génératrice d'inégalités croissantes et gaspilleuse de ressources naturelles (notamment non renouvelables), matérielles et humaines, il importe de substituer des relations d'interdépendance et de

coopération entre des systèmes nationaux devenant progressivement autonomes et capables de se développer de manière endogène. Le nouvel ordre de la communication doit être considéré comme un élément du système que constitue le Nouvel ordre économique et les mêmes méthodes d'analyse peuvent s'appliquer à l'un comme à l'autre. » (*Voix multiples, un*

seul monde, Communication et société aujourd'hui et demain, p. 48. Rapport de la Commission internationale d'étude des problèmes de communication présidée par Sean MacBride, La documentation française, Nouvelles éditions africaines/Unesco, 1980.)

17. *The Buenos Aires Plan of Action for Promoting and*

Implementing Technical Cooperation among Developing Countries, New York, PNUD, Nations Unies, 1978 ; voir aussi R. E. Butler, *World communication network* (Suisse), 1979 (Transnational perspectives, n° 3), et Thomas L. McPhail, *Electronic colonialism. The future of international broadcasting and communication*, Londres, Sage Publications, 1981.

Les nouvelles orientations de la recherche en sciences sociales et humaines en France

Denis Duclos

Il est encore tôt pour dire si un cours nouveau va marquer en France les pratiques de recherche en sciences de l'homme et de la société : ce qui est, par contre, certain, c'est que la première année du gouvernement de gauche, arrivé au pouvoir en mai 1981, a vu s'élaborer un processus de profondes transformations des structures et des orientations annoncées dans la politique de ces disciplines. Ce processus est caractérisé, tout au long de

son développement, par une consultation en profondeur des milieux et des personnels de recherche, ainsi que des acteurs sociaux intéressés au soutien de ces secteurs. On peut en observer quatre étapes : le lancement du Colloque national sur la recherche et la technologie, à l'initiative du ministre de la recherche Jean-Pierre Chevènement; la préparation d'une loi d'orien-

tation et de programmation de la recherche; la mission d'étude sur les sciences de l'homme et de la société demandée à Maurice Godelier, anthropologue et directeur de recherche à l'École de hautes études en sciences sociales; la préparation des décrets d'application de la loi pour les aspects concernant les sciences sociales et humaines en particulier. Pour les deux premières étapes, nos disciplines profitent, pour ainsi dire, d'un mouve-

ment général d'interpellation réciproque des milieux scientifiques et de la société. Elles y tiendront pourtant un rôle spécifique, par l'intérêt officiel que leur porte le ministre¹, par l'existence de commissions spécialisées et, enfin, par l'importance des suggestions d'ordre général qui proviendront de milieux scientifiques, particulièrement sensibles, par nature, aux aspects institutionnels des changements. Avec la mission « Godelier », on

assiste à un approfondissement du débat engagé au colloque, qui débouche sur une série de propositions visant, d'une part, à modifier la situation scientifique, à laisser s'ouvrir de nouveaux champs d'étude et, d'autre part, à améliorer les conditions de travail et d'évaluation.

Denis Duclos est sociologue, chercheur au Centre national de la recherche scientifique, Paris (CNRS). Il est spécialiste de sociologie urbaine et animateur du groupe de réflexion « Rencontres sciences sociales », à Paris.

Le Colloque national : les premiers constats

L'initiative du Colloque national sur la recherche et la technologie est le premier acte politique d'un ministère nouveau, qui regroupe sous sa responsabilité des institutions relevant naguère, comme le CNRS, de tutelles multiples, et qui se construit sur le rapport entre recherche et technologie, puis, après

remaniement en juillet 1982, entre recherche et industrie. Le sens de ces regroupements est bien la contribution privilégiée de la science et de la technique à la sortie de la crise économique. Un tel effort ne pouvait d'emblée être proposé aux milieux scientifiques sans un débat approfondi qui situe la place de la participation et celle de la nécessaire autonomie, avec des chercheurs ayant, sous de précédents gouvernements, ressenti de façon critique les tendances à instrumentaliser les sciences au service de l'État, notamment en sciences sociales. Ce type de mobilisation des milieux intellectuels n'était pas sans précédent : dans les années cinquante, Mendès-France avait fait appel à la discussion collective pour harmoniser recherche et planification. Dans les années soixante, aux États-Unis d'Amérique, Kennedy, puis Johnson, invitaient les intellectuels de toutes tendances à envisager leur participation à la tentative de construire « une grande société » et de lutter contre la pauvreté et ses effets. La particularité de l'initiative de Chevènement a été, peut-être, de se situer au niveau du constat, fait par les professionnels eux-mêmes, sur l'état de leurs disciplines, de leurs recherches, de leurs institutions et structures. Entre septembre 1981 et janvier 1982, entre la préparation d'assises régionales et la tenue de Journées nationales, entre les sessions thématiques² et les groupes disciplinaires, entre les réunions internes au Colloque, et les rencontres qu'il a pu susciter dans tout le milieu³ « plusieurs dizaines de milliers de chercheurs, d'industriels, de syndicalistes, d'élus et de responsables économiques, sociaux et culturels⁴ » se sont rencontrés et se sont manifestés par des milliers de contributions écrites. Pour les seules sciences sociales, près de 200 textes ont été recensés par le secrétariat du Colloque. De ces communications et des discussions spontanées émerge un premier panorama des situations vécues par le milieu et ses interlocuteurs. Pour les sciences sociales, c'est un diagnostic de difficultés aggravées qui est posé sur la période précédente. Entre 1976 et 1982, la masse des crédits de recherche pour ces disciplines a diminué de 25,8 % en

francs constants. A l'intérieur de leur groupe, les économistes ont touché, par chercheur, près de deux fois plus que les sociologues, ou trois fois plus que les anthropologues. Encore ne s'agissait-il pas de tous les économistes. En général, les chercheurs ont le sentiment que les sciences de l'homme et de la société n'étaient pas à l'honneur sous le précédent gouvernement. En réaction contre un sentiment de subordination à des demandes autoritaires, à l'extérieur, et à l'hyperhiérarchie de type « mandarinale », à l'intérieur, les chercheurs se sont immobilisés, fermés les uns aux autres, recroquevillés sur des terrains ou des thèmes dans lesquels pouvait subsister une certaine autonomie individuelle. Les nouveaux champs, les nouvelles idées trouvaient difficilement à s'insérer ou se développaient en marge, dans la précarité des emplois et des statuts. Les moyens logistiques (bibliothèques, réseaux de données, etc.) manquaient dramatiquement. La circulation des chercheurs s'était ralentie au point de figer chacun dans une position et un organisme « à vie » : la mobilité au CNRS s'était abaissée, en 1980, à moins de 2 %. La coupure avec les partenaires économiques et sociaux était patente, manifestant avec force les tendances de la société française à l'opacité, à un certain refus de la circulation de l'information scientifique et celles du corps scientifique à admettre l'importance et l'aspect positif de sa participation au règlement des grands problèmes de société. Parmi les premières suggestions que le débat enregistrait, on peut distinguer celles qui portaient sur le contenu des disciplines et des recherches et celles qui se centraient sur les structures. Il n'est pas indifférent d'observer que les disciplines d'origine des intervenants jouent un certain rôle dans l'accentuation donnée : par exemple les spécialistes de l'économie, discipline dont plusieurs tenants se sentent en position défensive, feront davantage d'interventions portant sur le contenu à développer, dans la lignée établie. Des approches transversales (sur la santé, l'éducation, etc.) se manifestent sur le contenu à promouvoir, mais insistent sur les reconnaissances institutionnelles qui

leur permettraient d'exister aux côtés de disciplines légitimées par le découpage épistémologique classique. Enfin, des disciplines comme la sociologie semblent nourrir peu de discours sur les contenus (très diversifiés, par domaines et terrains), mais incitent, par contre, à poser les problèmes de la carrière du chercheur, prise entre le travail d'enquête, et la reconnaissance par la thèse d'État.

Sur les contenus des recherches, on retrouve, dans les débats du colloque (contributions écrites, rencontres régionales, discussions nationales, rapports finals), un certain nombre de thèmes constants, qui manifestent bien les principales préoccupations : sur la société française, il faut aller vers plus de transparence ; on devrait pouvoir étudier la police, l'armée, les entreprises, les syndicats ou les partis, avec plus de facilité. L'institution scolaire est en crise : elle produit du retard scolaire et de plus en plus d'« exclus » de l'école. Il y a là matière à de nombreux travaux pluridisciplinaires. Le chômage endémique, d'une part, les applications des technologies nouvelles, de l'autre, devraient être étudiés dans leurs rapports réciproques. Les nouveaux mouvements sociaux (femmes, consumérisme, etc.) devraient faire l'objet d'attentions renouvelées. L'augmentation considérable des dépenses de santé pose problème à toute la société, et aux sciences sociales. L'enfant, la famille, la socialisation sont des champs où il faudrait réinvestir, notamment dans la perspective d'analyser les périodicités longues. Des recherches portant sur des domaines fondamentaux (épistémologie, logique, anthropologie de la parenté, étude des religions, etc.) doivent pouvoir se développer à nouveau, même si leur relation avec une utilité sociale n'est pas évidente du premier coup d'œil. Enfin, le thème des recherches sur le Tiers Monde, dans ses relations avec les pays développés, est considéré comme prioritaire par nombre de chercheurs, de même que l'analyse comparée avec des sociétés, qui, comme le Japon, présentent des modèles d'adaptation originaux et mal connus.

Quant aux changements structurels, trois

idées force ont été exprimées dans le colloque : a) assurer la mobilité dans la sécurité des chercheurs, par l'unification des situations dans un statut des métiers de la recherche, qu'ils s'exercent dans les ministères, au CNRS et les grands organismes, ou à l'université ; b) démocratiser la gestion de la recherche et l'évaluation scientifique, par la séparation grade-fonction, le resserrement de la hiérarchie, la diversification des critères de jugement permettant, par exemple, l'appréciation des travaux collectifs ou sur le terrain, la participation des personnels administratifs et techniques à la gestion des formations, etc. ; c) l'assouplissement des règles de gestion, jusque-là très bureaucratiques, et l'augmentation importante des moyens.

Du colloque à la mission sur les sciences de l'homme et de la société : un approfondissement du diagnostic et des propositions

L'ensemble des premières réactions ayant montré une certaine convergence dans la critique de la situation faite aux sciences sociales, le ministre de la recherche nommait Maurice Godelier pour mener à bien une mission de diagnostic et de propositions concrètes. Appuyé de plusieurs personnalités chargées d'établir des rapports discipline par discipline, celui-ci commençait par compléter le recueil d'informations en faisant diffuser à plusieurs milliers d'exemplaires un questionnaire adressé aux chercheurs. Ceux-ci étaient invités à décrire leurs conditions de travail, les obstacles qu'ils avaient pu rencontrer, leurs perspectives d'avenir et leurs demandes de moyens. En deux mois plusieurs milliers de réponses étaient collectées, jointes à des interviews approfondies auprès des laboratoires, mais aussi des organisations syndicales et patronales et des administrations « demandeuses » de recherche. Terminé fin juin 1982, le *Rapport final*⁵ constituera une somme importante de données. Du point de vue des constats comme de celui des propositions de

réformes, il représente une série de thèmes fortement discutés au préalable dans le milieu, même si tout ne fait pas l'unanimité. Il ouvre sur des mesures législatives et réglementaires dont certaines sont déjà en vigueur. En ce qui concerne l'évaluation de la situation, les analyses qui prévalent peuvent être ainsi résumées. Après avoir connu une croissance significative dans les années soixante, les sciences sociales ont marqué le pas dans les années soixante-dix et subissaient même un début d'implosion au début des années quatre-vingt. Mais les éléments de la « crise » se trouvaient déjà en germe dans les formes prises par la croissance : en effet, celle-ci ne s'est pas manifestée par un développement de l'université sur ces domaines, mais plutôt par le gonflement de crédits publics attribués pour des contrats à courte échéance. Dans la mesure où les institutions traditionnelles de recherche restaient fermées au recrutement, ce gonflement a principalement abouti à la création d'une multitude d'associations indépendantes, entretenant des personnels précaires et hors statut. Ne disposant pas d'une reconnaissance scientifique légitime, ces personnels étaient amenés soit à ignorer les critères d'évaluation universitaires, soit à rester dépendants de « mandarins » qui conduisaient leurs travaux de l'intérieur de l'institution. Ainsi, l'apport nouveau n'a pas été à même de modifier la conjoncture scientifique constituée des années auparavant au CNRS et à l'université et tendant à se scléroser dans le repli sur soi. Inversement, le rejet de cet apport vers la « demande » d'État contribuait à en limiter la qualité et à en perdre (dans une littérature de rapports bureaucratiques) tout un contenu d'idées et de données. Lorsque, au milieu des années soixante-dix, il est devenu impossible de différer l'intégration sur postes publics de la masse des « hors-statut » travaillant aux marges des sciences sociales, l'institution qui a offert le moins de résistance a été le CNRS, l'université étant incapable de les accueillir et les autres organismes de recherche évitant d'affronter le problème de face. Le résultat d'une entrée de plusieurs centaines de

personnes dans quelques secteurs (sociologie en particulier) a contribué à faire éclater au grand jour les problèmes restés latents : par leurs habitudes de recherche souvent transversales ou pluridisciplinaires, ou par leurs spécialisations sur de nouveaux champs, les hors-statut intégrés rejoignaient tous ceux qui, à l'intérieur de l'institution, s'étaient sentis, pendant des années, enfermés dans des découpages académiques surannés. En même temps, ils entraient en conflit direct avec le « mandarinat » sur la question essentielle des critères d'évaluation scientifique des travaux, leur pratique professionnelle étant souvent incompatible, par exemple, avec l'exercice d'« héroïsme individuel » que constitue la thèse d'État de type français. Sur ce fond explosif s'est ajoutée, à partir de 1976, une réduction des moyens, aiguisant la compétition entre les chercheurs. Le résultat en a été une aggravation des tendances à la « course aux contrats », pour des résultats de plus en plus incertains, même si, dans le même temps, quelques centres « d'excellence », fonctionnant comme des forteresses, pouvaient produire, par la voix des personnalités connues qui les animent, de grandes synthèses correspondant à une certaine tradition intellectuelle française de l'essai. Ce déséquilibre entre les travaux empiriques assez faibles, eu égard au nombre de chercheurs engagés, et des publications de grande visibilité (en « nouvelle histoire », « nouvelle philosophie », etc.), mais davantage liées à la mode, illustre parfaitement la disjonction entre les deux acteurs qui fermaient le dispositif : le « mandarinat » et l'État financeur. Pour débloquer la situation, il était nécessaire de libérer le milieu des professionnels de la recherche, dans sa diversité, de cette double obédience : il fallait reconnaître la spécificité des métiers de la recherche publique et permettre à ces métiers de fonctionner comme un champ de tensions relativement autonome, mais aussi ouvert à la société. Il s'agit tout d'abord de laisser la possibilité au personnel de recherche de se reconnaître dans son unité : c'est la notion de statut unique, variante particulière du statut des fonctionnaires permettant le

contrôle à postériori de la gestion et autorisant les individus à se déplacer d'une structure à l'autre : université, CNRS, administrations, voire à se faire détacher dans des entreprises, sans pour cela renoncer à la sécurité de l'emploi ou à des perspectives de carrière. L'homogénéisation des conditions d'entrée dans le corps serait assurée par un DEA « musclé »⁶ et une thèse de trois ou quatre ans alignée sur le niveau international et soutenue par une bourse. L'homogénéisation des conditions de carrière est obtenue par la standardisation des grades entre l'université et les autres organismes, par la réduction des hiérarchies (fusion progressive des catégories A [professeurs, maîtres et directeurs de recherche] et B [maîtres assistants, chargés de recherche]). L'homogénéisation des conditions d'évaluation scientifique et la lutte contre la tendance à séparer les critères « nobles » et les critères de « terrain » est recherchée par un ensemble de moyens :

Séparation du grade et de la fonction, permettant à un jeune chercheur reconnu par ses pairs d'être élu à des fonctions de gestion.

Élection des membres des comités scientifiques à partir d'un collège unique (A + B), avec renforcement du nombre de chercheurs dans ces comités, par rapport au nombre des enseignants.

Création de comités transversaux, interdisciplinaires, portant sur des thèmes (éducation, environnement, communication de masse, santé, etc.) et donc liés à des problèmes sociétaux, dotés de pouvoir de recrutement et de jugement scientifique à l'instar des comités scientifiques disciplinaires classiques (sociologie, économie...).

Organisation de la transparence et de la circulation de l'information scientifique tant sur les appels d'offre de recherche que sur les projets, qu'enfin, sur les résultats de recherche : il est proposé la création d'un *Bulletin national des sciences sociales et humaines*, spécialisé dans ce type d'informations et assurant, de plus, le rôle d'annonces pour des demandes et des offres d'emplois scientifiques.

Regroupements des équipes isolées sous la forme de « primes à la confédération » dans des laboratoires-réseaux, si possible de compétence interrégionale, qui permettraient d'offrir la meilleure base logistique à des équipes demeurant autonomes en leur sein : bibliothèques, banques de données, etc.

Accentuation de la polyfonctionnalité des équipes : recherche pure, appliquée, enseignement et formation à la recherche au niveau des thèses notamment, rôle de conseil auprès d'acteurs sociaux, etc.

Cet ensemble de propositions portant sur les structures n'est pas séparé d'une analyse et d'orientations centrées sur les disciplines et leur contenu. Là encore, il est difficile d'établir une frontière étanche entre le diagnostic et la politique envisagée. On se contentera ici de remarques sur les urgences pointées à maintes reprises par les rapporteurs du colloque et de la mission Godelier : par exemple, on estime que la philosophie doit voir un effort important se manifester vers elle en tant que discipline de recherche : refoulée de l'enseignement secondaire, puis de l'enseignement supérieur, elle a subi la sécession de disciplines spécialisées comme la sociologie, ce qui n'était pas une mauvaise chose, mais a accentué son isolement. Alors que, dans des domaines comme la logique ou l'épistémologie, la conjoncture internationale a connu de forts développements, la France a, au contraire, subi un certain repli. La sociologie peut être considérée comme une discipline en implosion, après avoir connu un assez grand développement après guerre, mis à part quelques exceptions comme la sociologie du travail ou la sociologie urbaine. La sociologie du droit, mère de la discipline du temps de Durkheim, est aujourd'hui, très réduite. La sociologie de l'État et des partis, s'est subordonnée à la science politique et lui a abandonné des aspects où elle offrait un apport spécifique. La sociologie des « aires culturelles » a subi de plein fouet le repli sur une vision « hexagonale ».

L'économie et la gestion ont été très marquées par le « suivisme » vis-à-vis de

politiques « libérales ». Les modèles économiques de croissance n'ont pas fait assez de place à l'étude des externalités sociales, du chômage, des formes de la consommation populaire. La gestion privée a été privilégiée par rapport à la gestion publique. Au niveau international, l'étude des échanges inégaux, avec le Tiers Monde par exemple, a été délaissée aussi bien en théorie qu'en pratique. La réflexion critique à partir de modèles marxistes n'a pas suffi à opposer une argumentation solide au « nouvel économisme » et au « nouveau conservatisme ».

A l'heure où la religion tient un grand rôle dans les phénomènes politiques (Pologne, Iran, etc.), la sociologie et l'anthropologie des religions se sont amenuisées. Dans un ordre d'idées proches, tous les phénomènes de consentement à un système d'ordre social ont été moins étudiés que les formes de cet ordre par les institutions. Par exemple, les rôles sexuels et, plus largement le système parental semblent moins intéresser la sociologie récente, alors que d'importants changements affectent en profondeur la société française sur ces questions. L'histoire, si elle connaît de notables succès sur le plan de certaines synthèses, piétine dans des domaines particuliers : l'histoire contemporaine est moins assurée que l'histoire ancienne. Des retards dans cette discipline peuvent surgir des blocages plus généraux : par exemple, la recherche sur le Tiers Monde marque le pas face aux blocages de l'histoire des interventions coloniales, en particulier en Afrique. L'histoire des sciences et des techniques en reste souvent à l'étude des technologies traditionnelles et artisanales, excluant l'industrie moderne comme phénomène culturel fondamental. La multiplication des *drop out* de l'école justifie, après les premiers signalements des intervenants au colloque, un débat exemplaire sur la relation entre science et implication sociale : à son propos, la question de la création de commissions interdisciplinaires stables devient l'occasion de propositions institutionnelles officielles, qui sont en cours de réalisation au CNRS. Ainsi « Socialisation, éducation, formation » est-il

le titre de la première de ces commissions en projet. Les autres sont : « Histoire sociale des sciences et des techniques » ; « Santé, maladie, société » (là encore rendue plus urgente par la démultiplication de dépenses publiques pour la santé) ; « Emploi et conditions de travail » ; « Urbanistique, habitat, environnement » ; « Audio-visuel : communication, expression, technologie » ; « Sciences des arts et des pratiques artistiques » ; « Tiers Monde, inégalité de l'échange et développement ». De nouvelles commissions, cette fois par discipline, sont sur le point de voir le jour, donnant une reconnaissance formelle à des pratiques que l'institution semblait avoir du mal à reconnaître : ainsi sont dégagées, au CNRS, des structures propres pour les sciences du langage, les sciences du droit, de la politique. Les rapporteurs indiquent que l'on compte bien sur ces créations, pour « désengorger » la section sociologie dans laquelle de nombreux spécialistes de ces diverses matières étaient obligés de rester, faute de reconnaissance précise.

Enfin, sont envisagés des comités *ad hoc*, sans pouvoir de recrutement, qui mobiliseront les chercheurs intéressés sur des thèmes transversaux urgents comme « parenté, âges de la vie, relations entre les sexes ». Il y a unanimité pour dire que ces nouveaux découpages ne pourront avoir des effets positifs sur la « réanimation du milieu » que si des moyens à la mesure des besoins sont attribués : par exemple, la mission Godelier constate que le déplacement sur le terrain est, en sciences sociales, l'équivalent de l'équipement expérimental lourd pour les sciences de la nature : c'est ce qui permet de multiplier les données de base. Aussi, considérer que le déplacement reste une fantaisie, et le rétribuer comme un luxe, est une aberration avec laquelle il faudrait en finir, sous peine de stérilisation de nos disciplines.

Des propositions aux mesures législatives et réglementaires

On observe qu'un certain nombre des proposi-

tions concernant les sciences de l'homme et de la société entrent en concomitance avec des mesures déjà envisagées par la loi de programmation votée en juin 1982. Par exemple, les divers comités scientifiques *ad hoc* ou interdisciplinaires recouvrent largement ou partiellement les « programmes mobilisateurs » que le Ministère de la recherche doit financer en priorité : « Emploi-conditions de travail, droit des travailleurs », « Nouvelles technologies », « Santé, vieillissement des travailleurs », « Promotion du français », « Énergie », « Biotechnologies », « Filière électronique », « Technologies et Tiers Monde », etc., ou bien, encore, les projets de « finalisation » (ou d'incitation directe des chercheurs) sur des thèmes comme les inégalités et les transferts sociaux, la décentralisation, le cadre de vie, l'éducation, etc. Cette correspondance a pu inquiéter des chercheurs soucieux de leur autonomie par rapport au politique, puisque les découpages internes à l'institution de recherche (CNRS) devenaient compatibles avec les demandes du Ministère de la recherche et, aussi, avec celles des ministères spécialisés comme l'éducation, ou la santé. Dans la mesure où les commissions scientifiques restent majoritairement composées de chercheurs, ces inquiétudes devraient, estimant les rapporteurs, s'affaiblir. Partout est réaffirmé avec une grande fermeté le « droit (ressort de toute histoire des sciences) de la communauté scientifique à définir des fronts de recherche qui lui paraissent, à un moment donné, et indépendamment de la demande sociale, constituer des ouvertures d'avenir. Il y a un devoir de l'État (ressort du succès de sa politique à long terme) de donner à la communauté scientifique les moyens minimaux de cette part irréductible de recherche autodéterminée. Il n'appartient pas à la demande sociale (étatique ou non) de désigner à la communauté scientifique des hypothèses ou des théories à utiliser. Mais il lui appartient de plein droit de désigner par les moyens incitatifs les terrains ou les objets sur lesquels elle attend des connaissances utiles. Reste à la communauté scientifique la charge de refor-

muler, en fonction de ses dispositifs de connaissance, les indications de la politique incitative en objectifs scientifiques⁷ ». Ces quelques lignes nous semblent bien traduire l'état d'esprit dans lequel se sont mis d'accord, au cours du débat, les milieux de recherche et les membres de la communauté scientifique désignés par le ministre de la recherche pour contribuer à l'élaboration des réformes dans le secteur.

A l'inverse, le besoin, fortement ressenti par les chercheurs, de « briser » la muraille d'opacité de la société française dès qu'il s'agit d'accepter l'enquête sur les corps qui la composent, semble avoir été entendu, puisque le ministre est favorable à l'idée d'un protocole de « contrat-connaissance » passé entre chercheurs et organismes susceptibles de les recevoir pour une étude. Ce protocole, définissant les modalités de l'enquête, ainsi que le mode de publication et d'exploitation des résultats, reconnaît la différence des points de vue entre les partenaires, praticiens ou « patients » collectifs d'une enquête. Plus largement, les premières définitions de la loi de programmation, portant sur le statut de fonctionnaire du chercheur (jusqu'à contractuel), sur la spécificité des règles de gestion des organismes « à caractère scientifique et technique », sur la création de délégations régionales à la recherche, etc., ont eu un effet positif sur le climat des relations entre les milieux scientifiques et le gouvernement. Là où dominait, sous le précédent régime, un certain sentiment d'angoisse face à l'avenir, s'est substituée une ambiance d'attente plutôt favorable, que vient toutefois tempérer l'annonce de mesures d'austérité budgétaire concernant l'ensemble de la dépense publique. L'objectif de parvenir à ce que la recherche représente en 1985, 2,5 % du PNB n'est pas remis en cause, ni celui de faire croître l'emploi scientifique de 4,5 %. En sciences sociales, cela devrait correspondre à plusieurs dizaines de postes créés par an, sans compter l'ouverture de postes d'accueil, au CNRS, pour les enseignants et pour les chercheurs étrangers.

Notes

1. Voir l'interview de M. Chevènement dans *Le Monde* du 18 octobre 1981.

2. Le colloque était organisé autour de 11 questions transversales : l'apport culturel de la recherche, la responsabilité sociale du scientifique, les domaines clef et les priorités de la recherche, les nouveaux modes de développement, l'industrie, l'enjeu international et la

recherche au service du développement du Tiers Monde, la formation et l'emploi des hommes, les institutions, les acteurs du choix, les moyens, la communication.

3. Débat sur la recherche en éducation, colloque sur la recherche médicale, journée sur l'innovation technologique, etc.

4. Dossiers de la Délégation à l'information auprès du Premier ministre, mars 1982.

5. Paraîtra fin 1982 à La documentation française.

6. DEA : diplôme d'études approfondies (baccalauréat plus 6 années d'études).

7. Extrait du rapport concernant la sociologie, par Jean-Claude Passeron, dans le *Rapport de la mission sur les science de l'homme et de la société* (à paraître).

Services professionnels et documentaires



Calendrier des réunions internationales

La rédaction de la *Revue* ne peut fournir aucun renseignement complémentaire sur ces réunions.

1983

Ottawa

Association internationale de sécurité sociale. Organisation internationale du travail : 10^e Congrès
Vlad. Rus, CP 1, route des Morillons, 1211 Genève 22 (Suisse)

1^{er}-11 février

*Dunedin
(Nouvelle-Zélande)*

Association scientifique du Pacifique ; Royal Society for New Zealand : 15^e Congrès
Secretary-General, 15th Pacific Science Congress, P.O. Box 6063, Dunedin (Nouvelle-Zélande)

20-25 février

Haïfa

Congrès international de psychiatrie, de droit et d'éthique
Amnon Carmi, International Congress on Psychiatry, Law and Ethics, P.O. Box 394, Tel Aviv 61003 (Israël)

28-31 mars

Tokyo

Association internationale de relations professionnelles :
AIRP, C. Poncini, OIT, 1211 Genève (Suisse)

9-10 avril

*L'Arbesle
(France)*

Centre Thomas More : Santé et développement socio-économique dans le monde rural en Afrique noire
Centre Thomas More, B.P. 105, 69210 L'Arbesle (France)

14-16 avril

Pittsburgh

Population Association of America : réunion
PPA, P.O. Box 14182, Benjamin Franklin Station, Washington, DC 20044 (États-Unis d'Amérique)

6-8 mai

*L'Arbesle
(France)*

Centre Thomas More : L'Église et les droits de l'homme
Centre Thomas More, B.P. 105, 69210 L'Arbesle (France)

7-8 mai

*L'Arbesle
(France)*

Centre Thomas More : Jeunesse 1983 — sujet social, objet politique
Centre Thomas More, B.P. 105, 69210 L'Arbesle (France)

23-27 mai	Lisbonne	Fédération internationale pour l'habitation, l'urbanisme et l'aménagement des territoires : congrès international <i>FIHUAT, 43 Wassenaarweg, 2596 CG Den Haag (Pays-Bas)</i>
4-8 juillet	Lausanne	Société européenne de psychiatrie d'enfants et d'adolescents : congrès (Thème : Aggression, agressivité et famille) <i>W. Bettschart, Service médico-pédagogique vaudois, 5, avenue de la Chablère, 1004 Lausanne (Suisse)</i>
11-16 juillet	Salzbourg	Union internationale d'histoire et de philosophie des sciences : 7 ^e congrès international (Thème : Logique, méthodologie et philosophie des sciences) <i>P. Weingartner, Institut fuer Philosophie, Franziskanergasse 1, A 5020 Salzbourg (Autriche)</i>
24-29 juillet	Budapest	Société européenne de sociologie rurale : 12 ^e congrès (Thème : Développement rural) <i>XII^e Congrès de sociologie rurale, C.P. 20, 1250 Budapest (Hongrie)</i>
24-29 juillet	Quito	Interamerican Society of Psychology : 19 ^e congrès <i>Gerardo O'Brien SIP, Spanish Speaking Mental Health Research Center, University of California, Los Angeles, CA 90024 (États-Unis d'Amérique)</i>
Août	Europe occidentale	Association internationale des sciences économiques : 7 ^e congrès mondial (Thème : Changements structurels, interdépendance économique et développement du Tiers Monde) <i>AISE, 4, rue de Chevreuse, 75006 Paris (France)</i>
14-25 août	Laval et Vancouver	Union internationale des sciences anthropologiques : 11 ^e congrès international <i>UISAE, A. Braxton, Department of Anthropology and Sociology, 6303 N.W. Marine Drive, University of British Columbia Campus, Vancouver, B.C. (Canada)</i>
17-19 août	Fresno (Californie)	Institut international d'économie sociale : 3 ^e congrès mondial <i>Prof. J. C. O'Brien, Department of Finance and Industry, California State University-Fresno, Fresno, CA 93740 (États-Unis d'Amérique)</i>
28 août-3 septembre	San Diego (Californie)	III ^e Congrès international sur la toxicologie <i>J. Wesley Clayton, Chemistry Building 320, University of Arizona, Tucson, Arizona 85721 (États-Unis d'Amérique)</i>
31 août-7 septembre	Tokyo et Kyoto	XXXI ^e Congrès international sur les sciences humaines en Asie et en Afrique du Nord <i>31^e CISHAAN Toho Gakkai, 4-1 Nishi Kanda 2 chome Chiyoda-ku, Tokyo 101 (Japon)</i>
Septembre	Paris	Congrès sur le traitement de l'information <i>M. Hermien, 6, place de Valois, 75001 Paris (France)</i>
5-10 septembre	Varsovie	Société internationale de criminologie : 11 ^e congrès international <i>Société internationale de criminologie, 4, rue de Mondovi, 75001 Paris (France)</i>

19-23 septembre *Berlin* Institut international des sciences administratives : 19^e congrès international
IISA, Guy Braibant, 25, rue de la Charité, 1040 Bruxelles (Belgique)

Automne *Royaume-Uni* Social Science and Medicine Conference : 8^e conférence internationale
P.J.M. McEwan, Glengarden, Bridge of Gairn Ballater, Aberdeenshire, Scotland ABE 5UB (Royaume-Uni)

28-30 décembre *San Francisco* Association de relations professionnelles : réunion annuelle
IRRA, 7226 Social Science Building, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin 53706 (États-Unis d'Amérique)

1984

9-15 septembre *Berlin-Ouest* Fédération internationale pour l'habitat, l'urbanisme et l'aménagement des territoires (Thème : Les possibilités et les problèmes économiques et techniques de la réhabilitation urbaine)
FIHUAT, 43 Wassenseweg, 2596 CG Den Haag (Pays-Bas)

Livres reçus

Généralités, documentation

Association internationale de la sécurité sociale. *Bibliographie universelle de sécurité sociale / World bibliography of social security / Bibliografía mundial de seguridad social / Weltbibliographie der sozialen Sicherheit*. Genève, Association internationale de sécurité sociale, 1982. 53 p. 25 francs suisses.

France. Institut français d'histoire sociale. *L'anarchisme : catalogue de livres et brochures des XIX^e et XX^e siècles*. Rédigé sous la direction de D. Fauvel-Rouif, par J. Gaillemain, M.-A. Sowerwine-Mareschal et D. Richet. Paris/Munich/New York/Londres, 1982. 170 p. 48 marks.

International Development Research Centre. *Devindex 1980: Index to 1980 literature on economic and social development*. Ottawa, IDRC, 1982. 174 p.

Philosophie

Chih, Andrew. *Chinese humanism: A religion beyond religion*. Taipei, Fu Jen Catholic University Press, 1981. 548 p., bibliogr., index. 12,50 dollars des États-Unis.

Sciences sociales

Cavallo, Roger (dir. publ.). *Systems methodology in social science research: recent developments*. Boston/La Haye/Londres, Kluwer; Nijhoff Publishing, 1982. 194 p., fig., tabl., index.

Hakim, Catherine. *Secondary analysis in social research: A guide to data sources and methods with examples*. Londres, George Allen and Unwin, 1982. 202 p., tabl., bibliogr., index. (Contemporary social research, 5.)

Irlé, Martin (dir. publ.), en collaboration avec Lawrence B. Katz. *Studies in decision making: social psychological and socio-economic analyses*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1982. 917 p., fig., tabl., bibliogr., index. 176 marks.

Sociologie

Cavalli, Luciano. *Il capo carismatico: per una sociologia weberiana della leadership*. Bologne, Il Mulino, 1981. 295 p.

Costea, Stefan; Ungureanu, Ion. *A concise history of Romanian sociology*. Bucarest, Editura Stiintifică si Enciclopedică, 1981. 77 p., bibliogr.

Gulati, Leela. *Profiles in female poverty: A study of five poor working women in Kerala*. Oxford, Pergamon Press, 1982. 179 p., gloss., bibliogr., index. (Women in development, 5.) 10 livres sterling.

Krüger, Marlis. *Wissenssoziologie*. Stuttgart/Berlin/Cologne/Mayence, Verlag W. Kohlhammer, 1981. 150 p., index.

De Marchi, Bruna; Boileau, Anna Maria (dir. publ.). *Boundaries and minorities in Western Europe*. Milan, Franco Angeli Editore, 1982. 286 p., cartes. 15 000 lires.

Shaffer, John W. *Family and farm: agrarian change and household organization in the Loire Valley 1500-1900*. Albany, State University of New York Press, 1982. 258 p., cartes. (Sunny series on European social history.) Broché : 12,95 dollars; relié : 39 dollars.

Strassoldo, R.; Delli Zotti, G. (dir. publ.). *Cooperation and conflict in border areas*. Milan, Franco Angeli Editore, 1982. 315 p., tabl. 18 000 lires.

Veil, Claude (sous la direction de). *Vivre dans la différence : handicap et réadaptation dans la société d'aujourd'hui*. Toulouse, Éditions Privat, 1982. 315 p., tabl., illus., bibliogr. (Sciences de l'homme.) 97,70 francs.

Statistiques, démographie

Orubuloye, I.O. *Abstinence as a method of birth control*. Canberra, Department of Demography, The Australian National University Press, 1981. 115 p., fig., tabl., bibliogr. (Changing African family project series, monograph 8.) 5,95 dollars australiens.

Sweden. National Central Bureau of Statistics. *Living conditions: social report on inequality in Sweden - Distribution of welfare at the end of the 1970's*. Stockholm, National Central Bureau of Statistics, 1981. 156 p., diagr., tabl. (Report, 27.)

Ware, Helen (dir. publ.). *Women, education and modernization of the family in West Africa*. Canberra, Department of Demography, The Australian National University Press, 1981. 178 p., tabl., bibliogr. (Chan-

ging African family project series, monograph 7.) 6,75 dollars australiens.

Science politique

Baeyer-Katte, Wanda von; Claessens, D.; Feger, H.; Neidhardt, F. *Gruppenprozesse*. Opladen, Westdeutscher Verlag GmbH, 1982. 525 p., tabl., fig. (Analysen zum Terrorismus, Bd. 3.) 62 marks.

Furtado, Celso; Rojo, Luis Angel. El retorno de la ortodoxia. *Pensamiento Iberoamericano: Revista de economía política*, n° 1, janvier-juin 1982. Santiago (Chili), Comisión Económica para América Latina (CEPAL) de las Naciones Unidas; Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) España, 1982. 349 p.

Gheorghiu, Mihnea. *Social and political sciences in Romania: an outline history*. Bucarest, The Academy of Social and Political Sciences. 76 p. 4 lei.

Kindermann, Gottfried-Karl (dir. publ.). *Sun Yat-sen: Founder and symbol of China's revolutionary nation-building*. Munich/Vienne, Günter Olzog Verlag, 1982. 332 p., bibliogr. (East-West syntheses, vol. 1.)

Stedeman, Murray S. Jr. *State and local governments*. 3^e éd. Boston/Toronto, Little, Brown and Company, 1982. 463 p., cartes, illus.

Sciences économiques

Choe, Yan Boo; Kim, Tae Myung. *Rural industrialization in Korea: a critical assessment*. Seoul, Korean Rural Economics Institute, 1981. 243 p., fig., tabl.

France. Centre national de la recherche scientifique. Labora-

toire d'économie et de sociologie du travail. *Séminaire d'économie et de sociologie du travail et de la santé, 1980-1981*. Paris, CNRS; LEST, 1982. 330 p.

Hettne, Björn. *Development theory and the Third World*. Stockholm, Swedish Agency for Research Cooperation with Developing Countries, 1982. 168 p., fig., bibliogr. (SAREC report, R2: 1982.)

Jardillier, Pierre. *La maîtrise de l'emploi*. Paris, Presses universitaires de France, 1982. 224 p., tabl., bibliogr.

Jennings, Anthony; Weiss, Thomas G. (dir. publ.). *The challenge of development in the eighties: our response*. Oxford/New York, Pergamon Press, 1982. 125 p., illus., index. 15,95 dollars; 7,95 livres sterling.

Marshall Wolfe. *Elusive development*. Genève, United Nations Research Institute for Social Development, 1981. 265 p.

Droit, criminologie

Chazaud, Pierre. *Droit et réglementation des sports nautiques*. Paris, Éditions maritimes et d'outre-mer, 1982. 546 p., tabl., index, bibliogr.

L'expertise criminologique. *Annales internationales de criminologie*, vol. 19, n° 1-2, 1981. 207 p.

Anthropologie sociale et culturelle

Argueta, Jaime Garduño. *Introducción al Patrón de Asentamiento del Sitio de Cobá, Quintana Roo*. Mexico, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1979. 127 p., cartes.

Austin, Alfredo Lopez. *Cuerpo humano e ideología*. 1. *Las concepciones de los antiguos Nahuas*, 2 vol. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 490 p.; 334 p., illus., tabl., gloss., index (Instituto de Investigaciones Antropológicas: serie Antropológica, 39.)

Cabrero G., Maria Teresa. *Entre Chinampas y Bosques*. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 96 p., graph., illus., cartes, tabl., bibliogr. (Instituto de Investigaciones Antropológicas: serie Antropológica, 33.)

Genovés, Santiago. *La violencia en el País Vasco y en sus relaciones con España*. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 172 p., bibliogr., index.

Münch, Guido; Ryesky, Diana; Olivera, Mercedes (dir. publ.). *El Sur de México: datos sobre la problemática indígena*. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 128 p., illus., tabl., bibliogr. (Instituto de Investigaciones Antropológicas: serie Antropológica, 29.)

Navarette, Carlos. *Las esculturas de Chaculá*. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. 62 p., illus., cartes, tabl. (Instituto de Investigaciones Antropológicas: serie Antropológica, 31.)

Instituto de Investigaciones Antropológicas. *Anales de antropología*. 1. *Arqueología y antropología física*. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 358 p., graph., illus., cartes, tabl.

—. *Anales de antropología*. 2. *Etnología y lingüística*. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 399 p., cartes, illus., bibliogr.

<p>Sagrado, Maria Villanueva. <i>Manual de técnicas somatotipológicas.</i> Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. 63 p., illus., tabl., bibliogr. (Instituto de Investigaciones Antropológicas: serie Antropológica, 31.)</p>	<p><i>tions.</i> Paris, Dalloz, 1982. 276 p., fig., tabl., bibliogr. (Dalloz Gestion - Hommes et entreprises.) 96 francs.</p>	<p><i>Rennes, 18-19 juin 1981. Actes du colloque.</i> Rennes, LARES, Équipe Sociologie urbaine et changement social, 1982. 132 p. 32 francs.</p>
<p>Mathématiques</p> <p>Knight, Thomas J. <i>Technology's future.</i> Malabar, Florida, Robert E. Krieger Publishing Co., 1982. 249 p., fig. 11,50 dollars.</p>	<p>McBain, N.S.; Uhlig, S. J. <i>Choice of technique in bolt and nut manufacture.</i> Edinburgh, Scottish Academic Press, 1982. 154 p., fig., gloss., tabl., bibliogr., index. (David Livingstone Institute series on choice of technique in developing countries, vol. 5.) Broché : 12,50 livres sterlings ; relié : 14,50 livres sterlings.</p>	<p>Musique</p> <p>Blaukopf, Kurt. <i>Musik im Wandel der Gesellschaft.</i> Munich/Zurich, R. Piper and Co. Verlag, 1982. 383 p., illus., bibliogr., index.</p>
<p>Sciences appliquées</p> <p>Dupont, Christophe. <i>La négociation : conduite, théorie, applica-</i></p>	<p>Aménagement du territoire</p> <p>Laboratoire de recherches économiques et sociales. <i>Planification urbaine et vie sociale,</i></p>	<p>Biographie</p> <p><i>Juan Comas Camps, 1900-1979: In Memoriam.</i> Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 106 p.</p>

Publications récentes de l'Unesco (publications assistées par l'Unesco comprises)

L'affirmation de l'identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l'Afrique contemporaine. Paris, Unesco, 1981. 233 p. (Introduction à la culture africaine, 5.) 40 francs.

Approches de la planification de la communication. Sous la direction de John Middleton. Paris, Les Presses de l'Unesco, 1982. 337 p. (Monographies sur la planification de la communication, 1.) 62 francs.

Bibliographie de la culture arabe contemporaine. Sous la direction de Jacques Berques. Paris, Sinbad; Les Presses de l'Unesco, 1981. 476 p. 210 francs.

Bibliographie internationale des sciences sociales : Anthropologie sociale et culturelle / International bibliography of the social sciences : Social and cultural anthropology, vol. 24, 1978. Londres, New York : Tavistock Publications, 1981. 393 p. 30 livres sterling; 270 francs.

Bibliographie internationale des sciences sociales : Sciences économiques / International bibliography of the social sciences : Economics, vol. 28, 1979. Londres; New York : Tavistock Publications, 1981. 502 p. 33 livres sterling; 300 francs.

Bibliographie internationale des sciences sociales : Science politique / International bibliography of the social sciences : Political science, vol. 29, 1980. Londres; New York : Tavistock Publications, 1982. 400 p. 32 livres sterling; 290 francs.

Bibliographie internationale des sciences sociales : Sociologie /

International bibliography of the social sciences : Sociology, vol. 29, 1979. Londres; New York : Tavistock Publications, 1981. 451 p. 32 livres sterling; 290 francs.

Le concept du pouvoir en Afrique. Paris, Unesco, 1981. 191 p. (Introduction à la culture africaine, 4.) 34 francs.

La décolonisation de l'Afrique : Afrique australe et Corne de l'Afrique. Paris, Unesco, 1981. 180 p. (Histoire générale de l'Afrique. Études et documents, 5.) 35 francs.

Droits de l'homme dans la ville. Paris, Les Presses de l'Unesco, 1981. 169 p. 35 francs.

Enquête socio-économique sur un échantillonnage de bidonvilles marocains, par Maria Graëff Wassink. Paris, Unesco, 1981. 61 p., illus., cartes, tabl. (Établissements humains et environnement socioculturel, 22.)

Fès : joyau de la civilisation islamique, par Attilio Gaudio. Paris, Les Presses de l'Unesco; Nouvelles éditions latines, 1982. 312 p. 120 francs.

Les incidences sociales de la révolution scientifique et technologique : un colloque de l'Unesco. Paris, Les Presses de l'Unesco, 1981. 440 p. bibliogr., index. 80 francs.

Le livre aujourd'hui en Afrique, par S. I. A. Kotei. Paris, Unesco, 1982. 232 p. (Livres sur le livre, 3.) 32 francs.

Planification de l'éducation pour la réduction des inégalités : un séminaire de l'IIPE. Paris, Les Presses de l'Unesco : Institut international de la planification de l'éducation, 1981. 154 p., tabl. 50 francs.

Racisme, science et pseudo-science : Actes du Colloque réuni en vue de l'examen critique des différentes théories pseudo-scientifiques invoquées pour justifier le racisme et la discrimination raciale, Athènes, 30 mars-3 avril 1981. Paris, Unesco, 1981. 162 p., fig. (Actuel, 8.) 38 francs.

Rapport Interconcept : une méthode nouvelle pour résoudre les problèmes de terminologie en sciences sociales, par Fred W. Riggs. Paris, Unesco, 1981. 53 p. (Rapports et documents de sciences sociales, 47.) 10 francs.

Selective inventory of information services / Inventaire sélectif des services d'information / Inventario selectivo de servicios de información, 1981. Paris, Unesco, 1981. 140 p. (World social science information services / Services mondiaux d'information en sciences sociales/Servicios mundiales de información sobre ciencias sociales, III.) 30 francs.

Société transnationales et développement endogène, par Jean-Louis Reiffers et al. Paris, Les Presses de l'Unesco, 1981. 288 p., fig., tabl., bibliogr. 75 francs.

Les travailleurs immigrés en Europe : Quel statut? Sous la direction d'Eric-Jean Thomas.

<p>Paris, Les Presses de l'Unesco, 1981. 249 p., fig., tabl. 50 francs.</p> <p><i>Urbanisme et architecture traditionnels au sud de l'île de Nias</i>, par Alain M. Viaro. Paris, Unesco, 1981. 106 p.,</p>	<p>illus., cartes, bibliogr. (Établissements humains et environnement socioculturel, 21.)</p> <p><i>La violence et ses causes</i>. 2^e éd., par Jean-Marie Domenach, Henri Laborit, Alain Joxe <i>et al.</i> Paris, Unesco, 1982. 287 p.,</p>	<p>fig., tabl. (Actuel, 4.) 45 francs.</p> <p><i>Recherche sur la paix : Rapport de tendances et répertoire mondial</i>. Paris, Unesco, 1982. 252 p. (Rapports et documents de sciences sociales, 43/49.) 26 francs.</p>
---	---	--

Comment se procurer les publications mentionnées ci-dessus : a) les publications marquées d'un prix peuvent être achetées auprès de l'Office des presses de l'Unesco, Service commercial (PUB/C), 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, ou auprès des agents de vente nationaux ; b) les publications ne mentionnant pas de prix peuvent être obtenues gratuitement auprès de l'Unesco, Division des documents (COL/D) ; c) les copublications de l'Unesco peuvent être achetées auprès de toute librairie d'une certaine importance.

Publications de l'Unesco : agents de vente

Afrique du Sud : Van Schaik's Bookstore (Pty. Ltd.), Libri Building, Church Street, P.O. Box 724, PRETORIA.

Albanie : N. Sh. Botimeve Naim Frasheri, TIRANA.

Algérie : Institut pédagogique national, 11, rue Ali-Haddad (ex-rue Zaâtcha), ALGER. Société nationale d'édition et de diffusion (SNED), 3, boulevard Zirout Youcef, ALGER. Office des publications universitaires (OPU), 29, rue Abou Nouas, Hydra, ALGER.

Allemagne (Rép. féd.) : S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN. « *Le Courier* » (éditions allemande, anglaise, espagnole et française) : M. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 BONN 3. Pour les cartes scientifiques seulement : Geo Center, Postfach 800830, 700 STUTTGART 80.

Angola : Distribuidora Libros e Publicações, caixa postal 2848, LUANDA.

Antilles françaises : Librairie « Au Boul' Mich », 1, rue Perrinon et 66, avenue du Parquet, 97200 FORT-DE-FRANCE (Martinique). Librairie Carnot, 59, rue Barbès, 97100 POINTE-A-PITRE (Guadeloupe).

Antilles néerlandaises : Van Dorp-Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curaçao, N.A.).

Argentine : Librería El Correo de la Unesco, EDILYR, SRL, Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.

Australie : *Publications* : Educational Supplies Pty. Ltd., P.O. Box 33, Brookvale 2100, NSW. *Périodiques* : Dominic Pty. Ltd., P.O. Box 33, Brookvale 2100 NSW.

Sous-agent : United Nations Association of Australia, P.O. Box 175, 5th floor, Ana House, 28 Elizabeth Street, MELBOURNE 3000.

Autriche : Buchhandlung Gerold and Co., Graben 31, A-1011 WIEN.

Bangladesh : Bangladesh Books International Ltd., Ittefaq Building, 1 RK Mission Road, Hatkhola, DACCA 3.

Belgique : Jean De Lannoy, 202, av. du Roi, 1060 BRUXELLES. CCP 000-0070823-13.

Bénin : Librairie nationale, B.P. 294, PORTO NOVO.

Birmanie : Trade Corporation no. (9), 550-552 Merchant Street, RANGOON.

Bolivie : Los Amigos del Libro : casilla postal 4415, LA PAZ; avenida de las Heroínas 3712, casilla 450, COCHABAMBA.

Brsil : Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (GB).

Bulgarie : Hemus, Kantora Literatura, bd. Rousky 6, SOFIA.

Canada : Éditions Renouf Limitée, 2182, rue Sainte-Catherine-Ouest, MONTREAL, Qué. H3H 1 M7.

Chili : Bibliocentro Ltda., Constitución n.º 7, casilla 13731, SANTIAGO 21. Librería La Biblioteca, Alejandro I 867, casilla 5602, SANTIAGO 2.

Chine : China National Publications Import Corporation, West Europe Department P.O. Box 88, BEIJING.

Chypre : « MAM », Archbishop Makarios, 3rd Avenue, P.O. Box 1722, NICOSIA.

Colombie : Instituto Colombiano de Cultura, carrera 3A, n.º 18/24, BOGOTÁ.

Congo : Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE. Librairies populaires à POINTE-NOIRE, LOUBOMO, NKAYI, MAKABANA, OWENDO, OUESSO et IMPFONDO.

Costa Rica : Librería Trejos, S.A., apartado 1313, SAN JOSÉ.

Côte-d'Ivoire : Librairie des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, ABIDJAN.

Cuba : Empresa COPREFIL; Dragones n.º 456e/Lealtad y Campanario, LA HABANA 2.

Danemark : Munksgaard Export and Subscription Service, 35 Norre Sogade, DK 1370 KOBENHAVN K.

Égypte : Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.

El Salvador : Librería Cultural Salvadoreña, S.A., calle Delgado n.º 117, apartado postal 2296, SAN SALVADOR.

Équateur : Pour les périodiques seulement : RAYD de Publicaciones, av. Colombia 248 (Ed.

Jaramillo Arteaga), oficiana 205, apartado 2610, QUITO. *Pour les publications seulement* : Librería Pomaire, Amazonas 863, QUITO. *Périodiques et publications* : Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, GUAYAQUIL.

Espagne : Mundi-Prensa Libros S.A., apartado 1223, Castelló 37, MADRID 1. Ediciones Liber, apartado 17, Magdalena 8, ONDÁRROA (Vizcaya). DONAIRE, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, LA CORUÑA, Librería Al-Andalus, Roldana 1 y 3, SÉVILLA 4. Librería Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.

États-Unis d'Amérique : Unipub, 345 Park Avenue South, NEW YORK, N.Y. 10010.

Éthiopie : Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABABA.

Finlande : Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 HELSINKI 10.

France : Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS; CCP Paris 12598-48.

Gabon : Librairies Sogalivre à LIBREVILLE, PORT-GENTIL et FRANCEVILLE.

Ghana : Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA. Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA. The University Bookshop of Ghana, ACCRA. The University Bookshop of Cape Coast. The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.

Grèce : Grandes librairies d'Athènes (Eleftheroudakis, Kauffman, etc.).

Guatemala : Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.^a avenida 13-30, zona 1, apartado postal 244, GUATEMALA.

Guinée : Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.

Haïti : Librairie « A la Caravelle », 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.

Haute-Volta : Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU. Librairie catholique « Jeunesse d'Afrique », OUAGADOUGOU.

Honduras : Librería Navarro, 2.^a avenida n.º 201, Comayagua, TEGUCIGALPA.

Hong-kong : Federal Publications (HK) Ltd., 2 D Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road, TOKWAN, KOWLOON. Swindon Book Co., 13-15 Lock Road, KOWLOON. Government Information Ser-

vices, Publications Section, Baskerville House, 22 Ice House Street, HONG-KONG.

Hongrie : Akadémiai Könyvesbolt, Váci u. 22, BUDAPEST V. A. K. Könyvtárosok Boltja, Népköztársaság utja 16, BUDAPEST VI.

Inde : Orient Longman Ltd. : Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400038; 17 Chittaranjan Avenue, CALCUTTA 13; 36 A Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; B-3/7 Asaf Ali Road, NEW DELHI 1; 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE-560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD-500001.

Sous-dépôts : Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016, et Scindia House, NEW DELHI 110001; Publications Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AFO Hutments, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001.

Indonésie : Bhratara Publishers and Booksellers, 29 Jl. Oto Iskandardinata III, JAKARTA. Gramedia Bookshop, Jl. Gadjah Mada 109, JAKARTA. Indira P.T., Jl. Dr. Sam Ratulangi 37, JAKARTA PUSAT.

Irak : McKenzie's Bookshop, Al-Rashid Street, BAGHDAD.

Iran : Commission nationale iranienne pour l'Unesco, avenue Iranchachr Chomali n° 300, B.P. 1533, TÉHÉRAN. Kharazmie Publishing and Distribution Co., 28 Vessal Shirazi Street, Enghélab Avenue, P.O. Box 314/1486, TÉHÉRAN.

Irlande : The Educational Company of Ireland Ltd., Ballymount Road, Walkinstown, DUBLIN 12.

Islande : Snaebjörn Jonsson & Co., H. F., Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.

Israël : A.B.C. Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, TEL AVIV 61000.

Italie : LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Lamarmora 45, casella postale 552, 50121 FIRENZE.

Jamahiriya arabe libyenne : Agency for Development of Publication and Distribution, P.O. Box 34-35, TRIPOLI.

Jamaïque : Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Walter Lane, KINGSTON.

Japon : Eastern Book Service Inc., Shuhwa Toranomon-3 Bldg, 23-6 Toranomon 3-chome, Minatoku, TOKYO 105.

Jordanie : Jordan Distribution Agency, P.O.B. 375, AMMAN.

Kenya : East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI.

Koweït : The Kuwait Bookshop Co. Ltd., P.O. Box 2942, KUWAIT.

Lesotho : Mazenod Book Centre, P.O. MAZENOD.

Liban : Librairies Antoine A. Naufal et frères, B.P. 656, BEYROUTH.

Libéria : Cole and Yancy Bookshops Ltd., P.O. Box 286, MONROVIA.

Liechtenstein : Eurocan Trust Reg., P.O. Box 5, SCHAAN.

Luxembourg : Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG.

Madagascar : Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco; B.P. 331, ANTANANARIVO.

Malaisie : Federal Publications, Sdn. Bhd., Lot 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, SELANGOR. University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.

Mali : Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.

Malte : Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.

Maroc : *Toutes les publications* : Librairie « Aux belles images », 281, avenue Mohammed-V. RABAT (CCP 68-74). Librairie des écoles, 12, avenue Hassan-II, CASABLANCA.

« *Le Courrier* » *seulement (pour les enseignants)* : Commission nationale marocaine pour l'éducation, la science et la culture, 19, rue Oqba, B.P. 420, AGDAL-RABAT (CCP 324-45).

Maurice : Nalanda Co. Ltd., 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.

Mauritanie : GRA.LI.CO.MA., 1, rue du Souk X, avenue Kennedy, NOUAKCHOTT.

Mexique : SABSA, Insurgentes Sur n.º 1032-401, MÉXICO 12 DF. Librería « El Correo de la Unesco », Actipán 66, Colonia del Valle, MÉXICO 12 DF.

Monaco : British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTE-CARLO.

Mozambique : Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), avenida 24 de Julho 1921, r/c e 1.º andar, MAPUTO.

Nicaragua : Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 de Septiembre y avenida Bolívar, apartado n.º 807, MANAGUA.

Niger : Librairie Mauclert, B.P. 868, NIAMEY.

Nigéria : The University Bookshop of Ife. The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286,

IBADAN. The University Bookshop of Nsukka. The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.

Norvège : *Toutes les publications* : Johan Grundt Tanum, Karl Johans Gate 41/43. OSLO 1. Universitets Bokhandelen, Universitetssentret, P.O. Box 307, BLINDERN OSLO 3.

Nouvelle-Calédonie : Reprex SARL, B.P. 1572, NOUMÉA.

Nouvelle-Zélande : Government Printing Office, Government Bookshops : retail Bookshop 25 Rutland Street, Mail Orders 85 Beach Road, Private Bag C.P.O., AUCKLAND; Retail Ward Street, Mail Orders, P.O. Box 857, HAMILTON; Retail Cubacade World Trade Centre, Mulgrave Street (Head Office), Mail Orders Private Bag, WELLINGTON; Retail 159 Hereford Street, Mail Orders Private Bag, CHRISTCHURCH; Retail Princes Street, Mail Orders, P.O. Box 1104, DUNEDIN.

Ouganda : Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.

Pakistan : Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE-3.

Panama : Distribuidora Cultura Internacional, apartado 7511, zona 5, PANAMÁ.

Paraguay : Agencia de Diarios y Revistas, Stra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco n.º 580. ASUNCIÓN.

Pays-Bas : Dekker and Nordemann NV, P.O. Box 197, 1000 AD AMSTERDAM.

Pérou : Librería Studium, plaza Francia 1164, apartado 2139, LIMA.

Philippines : The Modern Book Co., Inc., 922 Rizal Avenue, P.O. Box 632, MANILA 2800.

Pologne : Ars-Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA; ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.

Porto Rico : Librería « Alma Mater » Cabrera 867, Río Piedras, PUERTO RICO 00925.

Portugal : Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70, LISBOA.

République arabe syrienne : Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, Damas.

République de Corée : Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.

République démocratique allemande : Librairies internationales ou Buchhaus Leipzig, Postfach 140, 701 LEIPZIG.

République dominicaine : Librería Blasco, avenida Bolívar, n° 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.

République-Unie de Tanzanie : Dar es Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR ES SALAAM.

République-Unie du Cameroun : Le Secrétaire général de la Commission nationale de la République-Unie du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ. Librairie Aux Messageries, avenue de la Liberté, B.P. 5921, DOUALA. Librairie Aux Frères réunis, B.P. 5346, DOUALA. Librairie des Éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ. Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ.

Roumanie : ILEXIM, Import-Export, 3 Calea 13 Decembrie, P.O. Box 1-136/1-137, BUCURESTI. *Abonnements aux périodiques* : Rompresfilatelia, calea Victoriei nr. 29, BUCURESTI.

Royaume-Uni : H. M. Stationery Office, P.O. Box 569, LONDON, SE1 9NH; Government bookshops : London, Belfast, Birmingham, Bristol, Cardiff, Edinburgh, Manchester.

Sénégal : Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR. Librairie des quatre vents, 91, rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR.

Seychelles : New Service Ltd., Kingstate House, P.O. Box 131, MAHE. National Bookshop, P.O. Box 48, MAHE.

Sierra Leone : Fourah Bay, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshop, FREETOWN.

Singapour : Federal Publications (S) Pte Ltd., No. 1 New Industrial Road, off Upper Paya Lebar Road, SINGAPORE 19.

Somalie : Modern Book Shop and General, P.O. Box 951, MOGADISCIO.

Soudan : Al Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.

Sri Lanka : Lake House Bookshop, Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.

Suède : *Toutes les publications* : A/BC.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, S-103 27 STOCKHOLM.

« *Le Courrier* » *seulement* : Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150 50, S-104 65 STOCKHOLM (Postgiro 18 46 92).

Suisse : Europa Verlag, Rämistrasse 5, 8024 ZÜRICH. Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1211 GENÈVE 11.

Suriname : Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.

Tchécoslovaquie : SNTL, Spalena 51, PRAHA 1 (*Exposition permanente*). Zahranicni literatura, 11 Soukenicka, PRAHA 1. *Pour la Slovaquie seulement* : Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo nam. 6, 89331 BRATISLAVA.

Thaïlande : Nibondh and Co., Ltd., 40-42 Charoen Krung Road, Siyaeg Phaya Sri, P.O. Box 402, BANGKOK. Suksapan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK. Suksit Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK.

Togo : Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ. Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ. Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ.

Trinité-et-Tabago : National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, TRINIDAD W.I.

Tunisie* : Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.

Turquie : Haset Kitapevi A.S., Istiklâl Caddesi n° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.

URSS : Mezhdunarodnaja Kniga, MOSKVA G-200.

Uruguay : Edilyr Uruguay, S.A.; Maldonado 1092, MONTEVIDEO.

Venezuela : Librería del Este, avenida Francisco de Miranda, 52, Edificio Galipán, apartado 60337, CARACAS. La Muralla Distribuciones S.A., 4.ª avenida entre 3.ª y 4.ª transversal, « Quinta Irenalis », Los Palos Grandes, CARACAS 106.

Yougoslavie : Jugoslovenska Knjiga, Trg. Republike 5/8, P.O.B. 36, 11-001 BEOGRAD. Drzavna Založba Slovenije, Titova C. 25, P.O.B. 50-1, 61000 LJUBLJANA.

Zaïre : Librairie du CIDEP, B.P. 2307, KINSHASA I. Commission nationale zaïroise pour l'Unesco, Commissariat d'État chargé de l'éducation nationale, B.P. 32, KINSHASA.

Zimbabwe : Textbook Sales (PVT) Ltd., 67 Union Avenue, SALISBURY.

BONS DE LIVRES DE L'UNESCO

Utilisez les bons de livres de l'Unesco pour acheter des ouvrages et des périodiques de caractère éducatif, scientifique ou culturel. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser au Service des bons de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris.

Les numéros parus¹

De 1949 jusqu'à la fin de 1958, cette revue a été publiée sous le titre de *Bulletin international des sciences sociales*, dont les numéros n'étaient pas consacrés à un sujet principal.

Les microfilms et des microfiches peuvent être obtenus des University Microfilms Inc., 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, Michigan 48106 (États-Unis d'Amérique), et les réimpressions de la Kraus Reprint Corporation, 16 East 46th Street, New York, N. Y. 10017 (États-Unis d'Amérique).

Vol. XI, 1959

- N° 1 *Aspects sociaux de la santé mentale
- N° 2 *L'enseignement des sciences sociales en URSS
- N° 3 *Étude et pratique de la planification
- N° 4 *Nomades et nomadismes en zone aride

Vol. XII, 1960

- N° 1 *La participation des citoyens à la vie politique et sociale
- N° 2 *L'apport des sciences sociales à la coopération pacifique
- N° 3 *Progrès technique et décision politique
- N° 4 *Aspects sociologiques du loisir

Vol. XIII, 1961

- N° 1 La démocratisation du Japon dans l'après-guerre
- N° 2 Recherches récentes en matière de relations raciales
- N° 3 *La Commune yougoslave
- N° 4 La profession parlementaire

Vol. XIV, 1962

- N° 1 *Images de la femme dans la société
- N° 2 Communication et information
- N° 3 *Changements dans les structures familiales
- N° 4 *Aspects économiques de l'éducation

Vol. XV, 1963

- N° 1 Études des opinions dans les pays en voie de développement
- N° 2 *Compromis et résolution des conflits
- N° 3 *Le troisième âge
- N° 4 *Sociologie du développement en Amérique latine

Vol. XVI, 1964

- N° 1 *Les données dans la recherche comparative
- N° 2 Les élites et la croissance économique

- N° 3 *Aspects sociaux du développement des ressources africaines
- N° 4 Problèmes posés par une étude de sciences sociales et humaines

Vol. XVII, 1965

- N° 1 *Présence de Max Weber
- Aspects biologiques de la question raciale
- N° 2 Études de population
- N° 3 *Recherches sur la paix
- N° 4 *Histoire et sciences sociales

Vol. XVIII, 1966

- N° 1 *Évolution des droits de l'homme
- N° 2 *Méthodes modernes en criminologie
- N° 3 *Science et technologie : facteurs de développement
- N° 4 *Sciences sociales et aménagement du territoire

Vol. XIX, 1967

- N° 1 *Linguistique et communication
- N° 2 Périodiques en sciences sociales
- N° 3 *Fonctions sociales de l'éducation
- N° 4 *Sociologie de la création littéraire

Vol. XX, 1968

- N° 1 *L'administration des entreprises : théorie, formation et pratique
- N° 2 *La recherche orientée multidisciplinaire
- N° 3 *Motivations et processus de modernisation
- N° 4 *Les arts dans la société

Vol. XXI, 1969

- N° 1 *L'administration publique en évolution
- N° 2 *Contributions à l'étude de problèmes ruraux
- N° 3 *Les sciences sociales dans le tiers monde
- N° 4 *La futurologie

Vol. XXII, 1970

- N° 1 *Sociologie de la science
- N° 2 *Vers une politique de la recherche sociale

1. Les numéros marqués d'un astérisque sont épuisés.

- N° 3 Tendances de la science juridique
N° 4 *Maîtriser l'environnement de l'homme

Vol. XXIII, 1971

- N° 1 Comprendre l'agressivité
N° 2 L'information et la documentation dans les sciences sociales
N° 3 L'édification nationale dans diverses régions
N° 4 Dimensions de la situation raciale

Vol. XXIV, 1972

- N° 1 Études du développement
N° 2 La jeunesse : une force sociale ?
N° 3 La protection de la vie privée
N° 4 Éthique et institutionnalisation dans les sciences sociales

Vol. XXV, 1973

- N° 1/2 *Portraits autobiographiques
N° 3 *L'évaluation sociale de la technologie
N° 4 *Psychologie et psychiatrie au carrefour

Vol. XXVI, 1974

- N° 1 L'étude des relations internationales : paradigmes contestés
N° 2 *Éléments pour une politique démographique
N° 3 Communication et diffusion des sciences sociales
N° 4 Les sciences de la vie et de la société

Vol. XXVII, 1975

- N° 1 Les indicateurs socio-économiques : théories et applications
N° 2 L'utilité de la géographie
N° 3 Analyses quantifiées des phénomènes sociaux
N° 4 Professions en mutation

Vol. XXVIII, 1976

- N° 1 Politique pour et par la science
N° 2 Le cycle infernal de l'armement
N° 3 L'économie de l'information et l'information pour les économistes

- N° 4 Vers un nouvel ordre économique et social international

Vol. XXIX, 1977

- N° 1 Approches de l'étude des organisations internationales
N° 2 Dimensions sociales de la religion
N° 3 La santé des nations
N° 4 Facettes de l'interdisciplinarité

Vol. XXX, 1978

- N° 1 La territorialité : paramètre politique
N° 2 Perceptions de l'interdépendance mondiale
N° 3 Habitats humains : de la tradition au modernisme
N° 4 La violence

Vol. XXXI, 1979

- N° 1 La pédagogie des sciences sociales : quelques expériences
N° 2 Articulations entre les zones urbaines et rurales
N° 3 Modes de socialisation de l'enfant
N° 4 A la recherche de l'organisation rationnelle

Vol. XXXII, 1980

- N° 1 L'anatomie du tourisme
N° 2 Dilemmes de la communication : technologie contre communautés ?
N° 3 Le travail
N° 4 De l'État

Vol. XXXIII, 1981

- N° 1 L'information socio-économique : système, utilisations et besoins
N° 2 A l'avant-garde de la sociologie
N° 3 Technologie et valeurs culturelles
N° 4 L'historiographie moderne

Vol. XXXIV, 1982

- N° 1 Images de la société mondiale
N° 2 Le sport
N° 3 L'homme dans les écosystèmes

Revue trimestrielle publiée par l'Unesco
Volume XXXIV, n° 4, 1982

Prix et conditions d'abonnement [A]

Prix du numéro : 28 F

Abonnement : 1 an, 92 F

2 ans, 150 F

Adresser les demandes d'abonnement aux agents de vente de l'Unesco (*voir liste*), qui vous indiqueront les tarifs en monnaie locale.

Toute notification de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande d'expédition.

Les articles signés n'engagent que leurs auteurs.

Les textes publiés peuvent être librement reproduits et traduits (sauf pour les illustrations et lorsque le droit de reproduction ou de traduction est réservé et signalé par la mention « c auteur(s) ») à condition qu'il soit fait mention de l'auteur et de la source.

Toute correspondance relative à la présente revue doit être adressée au Rédacteur en chef de la

Revue internationale des sciences sociales,

Unesco, 7, place de Fontenoy,
75700 Paris.

Composition : Coupé S.A., 44880 Sautron

Impression : Imprimerie des Presses Universitaires de France, Vendôme

© Unesco 1982