

Photo © Sabrina et Roland Michaud, Paris

## Le temps des peuples

### 44 Afghanistan

---

#### L'homme à la rose

La musique de l'Afghanistan offre un exemple de syncrétisme exceptionnel. On y retrouve des éléments de musiques anciennes de l'Inde, de la Turquie et de la Russie, ainsi que certains vestiges de la musique ancienne grecque et quelques formes musicales très proches de la musique

européenne du Moyen Âge. Dans les hautes vallées du Pamir, certains aspects sonores particulièrement inhabituels témoignent peut-être de l'ancienne civilisation de l'Asie centrale. Ci-dessus, visage d'un maître artisan afghan photographié dans le bazar de Tashkourgan.

## Le Courrier du mois

« **S**ANS la musique, la vie serait une erreur », cet aphorisme de Nietzsche traduit bien la place essentielle qu'occupe la musique dans l'histoire de l'humanité. A défaut de pouvoir embrasser un territoire aussi immense, ce numéro du *Courrier de l'Unesco* entend tracer certaines perspectives dans l'espace musical, tant au plan de la création qu'à ceux de l'écoute et de la production.

En Occident, on affirme un peu partout que la musique est entrée dans une période de crise. Il est vrai que les recherches des compositeurs, jointes aux progrès des techniques, y ont bouleversé les conditions créatrices — sur lesquelles, qu'il s'agisse de musique populaire ou de musique « savante », l'écrivain anglais Anthony Burgess s'interroge dans ce numéro. Mais pour un compositeur moderne comme Iannis Xenakis, dont l'audience est considérable dans le monde, la part prépondérante de la pensée scientifique à la source même du fait musical s'inscrit dans le droit fil de la tradition pythagoricienne et il y voit la condition même de son renouvellement. Son œuvre en est une illustration.

Face au relatif isolement dont souffrent certaines recherches musicales contemporaines, il est des formes très anciennes qui acquièrent aujourd'hui un sens et une ampleur sans précédent. C'est le cas de la chanson « engagée » en Amérique latine : ce qu'on appelle là-bas la « nueva canción » a acquis sous la pression de l'événement historique, selon le compositeur uruguayen Daniel Viglietti, une dimension populaire à l'échelle d'un continent entier.

D'un continent à l'autre, la rencontre peut être féconde. Par ignorance, la musique africaine est encore souvent réduite, dans l'esprit d'un trop grand nombre, à une tradition figée. Le griot Lamine Konte, situé au confluent afro-européen, puisant, comme d'autres musiciens africains, à un double rivage, montre au contraire la richesse de la modernité africaine et la vitalité de ses éléments traditionnels.

Cette ancienneté de la tradition musicale est particulièrement remarquable en Chine. Le symbolisme d'un instrument comme le luth a été l'objet d'innombrables traités remontant à des temps très anciens. On en trouvera ici un aperçu dans un texte, inédit en français, du grand orientaliste néerlandais Robert H. van Gulik.

Si la musique en est venue aujourd'hui, avec le développement des canaux électro-acoustiques (cinéma, télévision, disques, radio, etc.), à démultiplier son espace d'écoute à l'échelle planétaire, à telle enseigne qu'on peut parler, comme le fait Mikhaïl Tarakanov, de *phonosphère*, les risques qu'entraîne cette invasion ne sont pas moins considérables à plus d'un égard. Au danger de pollution auditive et, à plus ou moins long terme, d'affaiblissement de la sensibilité créatrice que souligne le professeur Nils L. Wallin, s'ajoutent divers phénomènes de déperdition, voire de dénatura-tion de l'œuvre musicale à travers certains canaux de production. Le long mariage du cinéma et de l'opéra, avec ses moments de bonheur mais aussi ses ruptures, en est un exemple passionnant qu'analyse ici brillamment Dominique Jameux.

Il faut en revenir toujours, pour toujours le privilégier, au rôle de communication sociale de la musique. Parmi ceux qui tentent de combler le fossé qui s'est creusé entre la musique dite « classique » et celle dite « populaire », dichotomie absurde, une place d'honneur revient au pianiste Miguel Angel Estrella. En concevant une salle de concert qui brise la passivité spatiale de l'écoute, un musicien-architecte comme Xenakis ouvre aussi davantage accès à la musique.

Que la musique soit, pour elle-même et pour tous.

**Notre couverture** : partition d'*Achorripsis* (1956-1957), œuvre de Iannis Xenakis, pour 21 instruments. Cette musique, dite « stochastique », est entièrement composée sur la base du calcul des probabilités. Durée : 7 minutes.

Photo © Tous droits réservés

Avril 1986

39<sup>e</sup> année

## 4 Espace musical, espace scientifique

par Iannis Xenakis

## 9 Amérique latine : la chanson, témoin de l'histoire

par Daniel Viglietti

## 12 Le mystère de la mélodie

par Anthony Burgess

## 14 Musique pour tous

par Miguel Angel Estrella

## 17 Folklore et phonosphère

par Mikhaïl E. Tarakanov

## 18 Le luth et la grue dans la tradition chinoise

par Robert Hans van Gulik

## 21 Un griot en Europe

par Lamine Konte

## 26 Au croisement du cinéma et de l'opéra

par Dominique Jameux

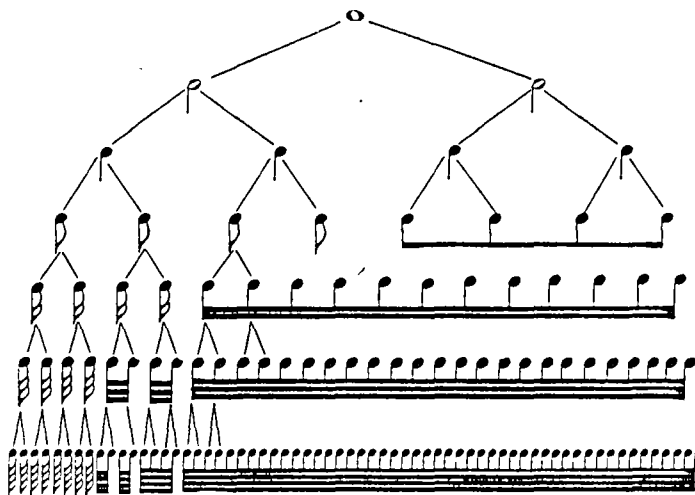
## 31 Espace sonore et pollution auditive

par Nils L. Wallin

## 34 1986: Année internationale de la Paix / 4

## 2 Le temps des peuples

AFGHANISTAN : L'homme à la rose



## Les quarante ans de l'Unesco

La Rédaction du Courrier de l'Unesco est heureuse d'annoncer à ses lecteurs qu'en célébration du quarantième anniversaire de l'Unesco, elle publiera le mois prochain un numéro double contenant une anthologie des meilleurs articles publiés dans la revue depuis sa première parution, en 1948.

Rédacteur en chef : Edouard Glissant

Mensuel publié en 32 langues  
par l'Unesco, Organisation  
des Nations Unies pour l'éducation,  
la science et la culture  
7, place Fontenoy,  
75700 Paris.

Français  
Anglais  
Espagnol  
Russe  
Allemand  
Arabe  
Japonais

Italien  
Hindi  
Tamoul  
Persan  
Hébreu  
Néerlandais  
Portugais

Turc  
Ourdou  
Catalan  
Malais  
Coréen  
Kiswahili  
Croato-Serbe

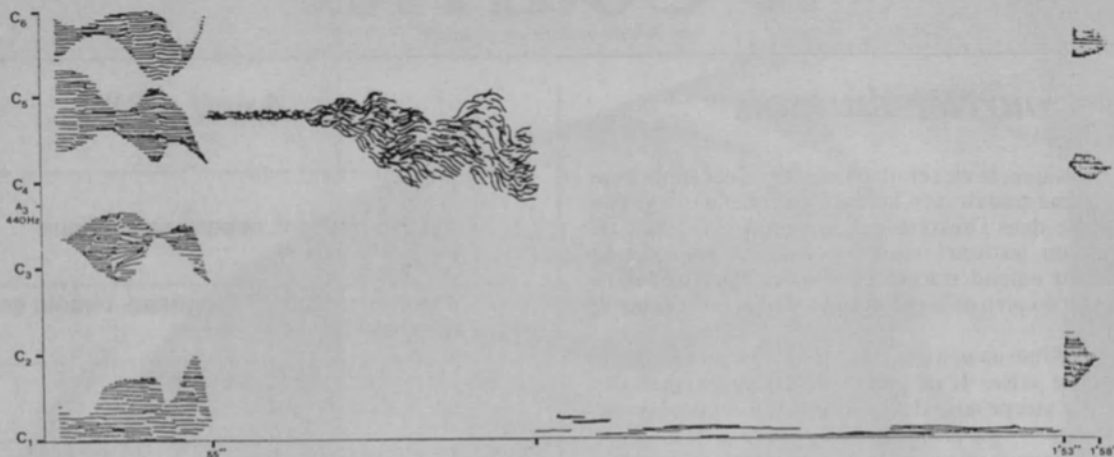
Macédonien  
Serbo-Croate  
Slovène  
Chinois  
Bulgare  
Grec  
Cinghalais

Finois  
Suédois  
Basque  
Thaï

Une édition trimestrielle  
en braille est publiée  
en français, en anglais,  
en espagnol et en  
coréen.

ISSN 0304-3118  
N° 4 - 1986 - DPC - 86 - 3 - 433 F





Architecte de la musique autant que musicien de l'architecture, Iannis Xenakis poursuit depuis plus de trente ans une des œuvres musicales essentielles de ce temps, qui rayonne maintenant dans le monde entier. Nulle autre n'illustre mieux l'importance de la pensée scientifique dans l'esthétique musicale contemporaine. Spécialement pour ce numéro, Iannis Xenakis a accordé au *Courrier de l'Unesco* l'entretien ci-après.

# Espace musical, espace scientifique

par Iannis Xenakis

**Iannis Xenakis, à votre activité de musicien vous joignez aussi celle de l'architecte. Comment expliquez-vous cette double préoccupation ?**

Je ne suis pas vraiment architecte, au sens professionnel. A l'époque où je travaillais avec Le Corbusier, il y a bien des années, j'ai mené de front, en effet, les deux activités. J'ai collaboré notamment à la réalisation de la Cité radieuse de Marseille, du couvent Sainte-Marie de La Tourette à Eveux-sur-l'Arbresle, près de Lyon, et de la ville de Chandigarh, en Inde. Et en 1958 j'ai conçu le pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles. Mais depuis je fais de la musique et, de temps en temps, selon les occasions, de l'architecture.

**Quel est le dernier projet à votre actif ?**

C'est celui d'une salle de concerts expérimentale que j'ai conçue avec l'architecte

Jean-Louis Veret. Il a été sélectionné pour la Cité de la musique à La Villette, à Paris, mais n'a pas été retenu. Cette salle est tout à fait différente d'une salle classique. C'est une sorte de *patatoïde*, pour ne pas faire un cercle — très mauvais acoustiquement. Sa forme est donc arrondie, ovoïde, avec une certaine torsion des parois. Au lieu d'un sol figé, vous avez des cubes d'un mètre de largeur sur chacun desquels deux personnes peuvent prendre place : le relief peut être ainsi modifié avec des différences de niveau pouvant atteindre six mètres. Ce qui permet plusieurs combinaisons : des îlots au milieu ou plusieurs îlots à gauche et à droite ou encore une scène traditionnelle. Ainsi les instrumentistes peuvent-ils être au milieu, sur un podium avec ses cubes, et le public tout autour. Mais on peut aussi décentrer. Ou, au contraire, tout placer d'un seul côté. Tout est possible. Courant autour des pa-

rois, à l'intérieur, il y a une galerie-spirale dans laquelle on peut mettre le public et aussi des musiciens, pour avoir un espace sonore à trois dimensions. Quant aux parois, elles sont ajourées avec des panneaux qui peuvent être plus ou moins absorbants pour obtenir le degré de réverbération recherché.

En outre, on peut faire communiquer tout ce volume avec un autre beaucoup plus grand qui le contient et s'ouvre vers l'extérieur, ce qui multiplie les possibilités de spectacles. Sans que ce soit une architecture mobile, qui ne fonctionne jamais parce que les machines s'enrayent.

**Pourquoi ce lien, chez vous, entre ces deux espaces de création, la musique et l'architecture ?**

Parce que l'architecture est un espace à trois dimensions dans lequel on vit. Les bosses et

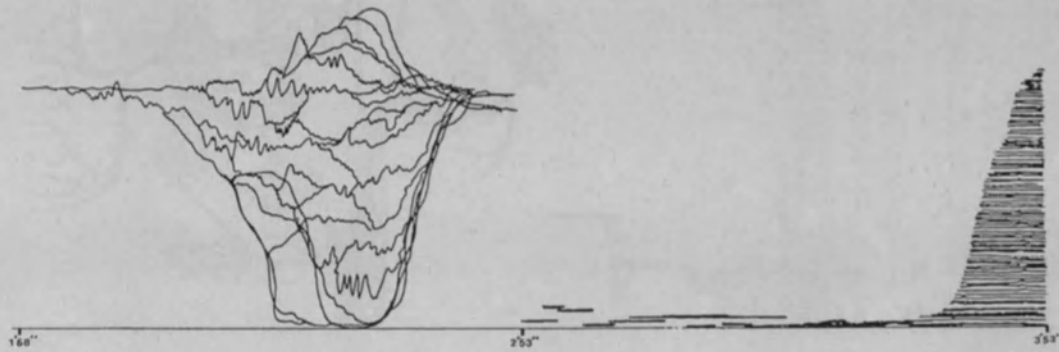


Photo © Editions Salabert, Paris, et CEMAMU, Issy-les-Moulineaux, France

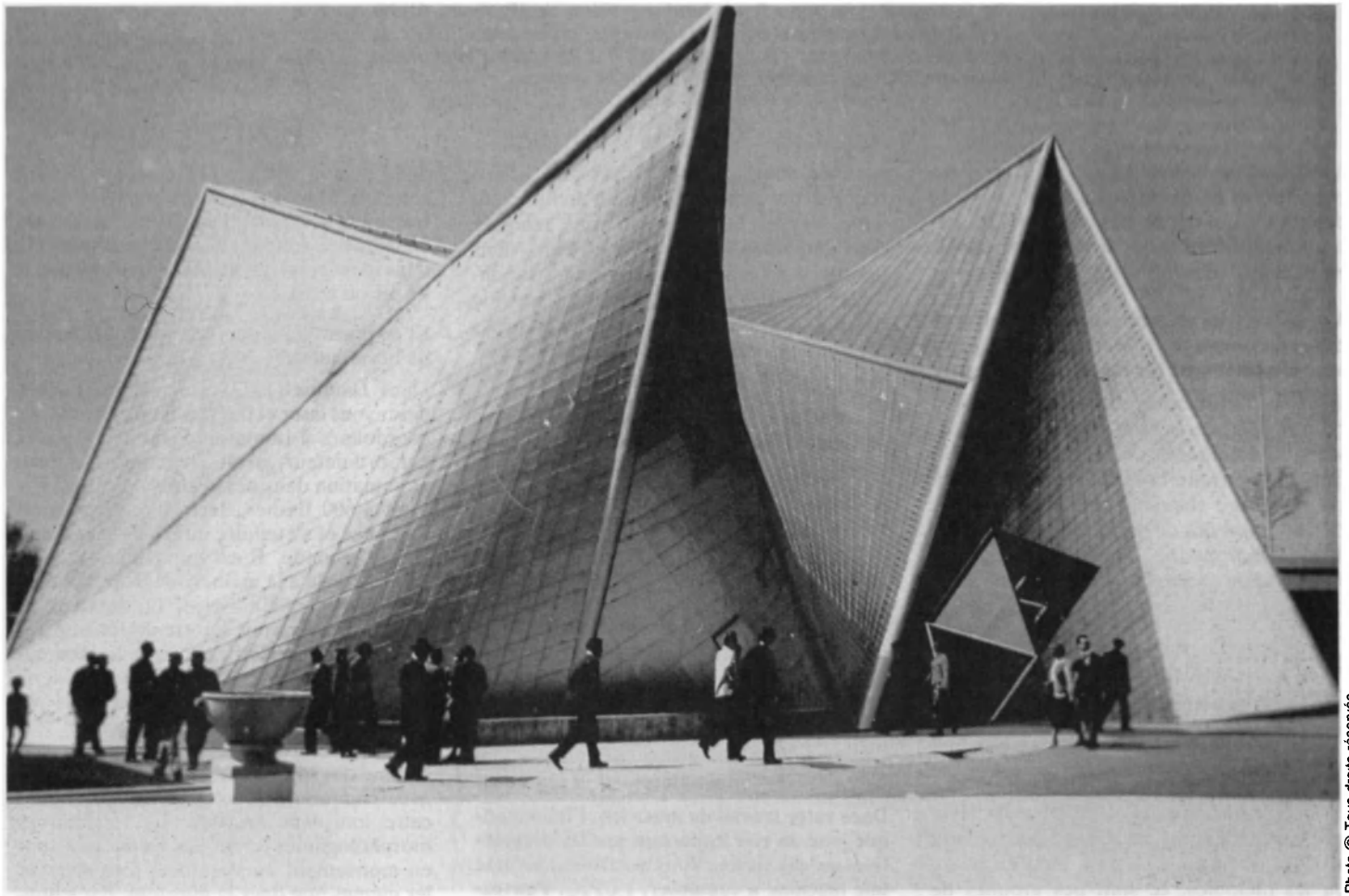


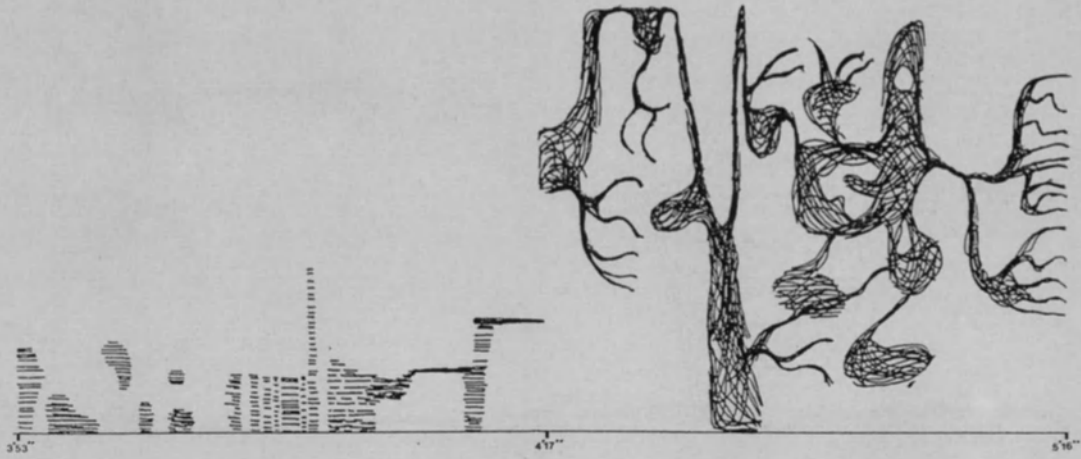
Photo © Tous droits réservés

les creux sont très importants, aussi bien sonores que visuels. L'aménagement des proportions y est essentiel. La meilleure architecture n'est pas de décoration, mais celle où les proportions et les volumes sont ce qu'ils doivent être : nus. L'architecture, c'est la carcasse. L'architecture relève du domaine visuel. Et dans celui-ci il y a des parties qui se rapportent à ce que l'on appelle le rationnel, qui fait partie aussi de la musique. Qu'on le veuille ou non, il y a un pont entre l'architecture et la musique. Il est basé sur nos structures mentales qui sont les mêmes dans un cas comme dans l'autre. Les compositeurs, par exemple, ont utilisé des symétries qui existent aussi dans l'architecture. Si l'on cherche à savoir quelles sont les parties égales, symétriques, dans un rectangle, la façon de procéder la plus profon-

de, c'est de faire des rotations. Il y a quatre façons de faire pivoter le rectangle et pas davantage. En musique, ces transformations existent : c'est ce qui a été inventé dans le domaine mélodique à la Renaissance. On prend une mélodie : un, on la lit à l'envers; deux, on prend son inversion par rapport aux intervalles; trois, ce qui allait vers l'aigu va vers le grave et vice-versa. A quoi s'ajoute, quatre, la récurrence de l'inversion, qu'ont utilisée les polyphonistes de la Renaissance et qu'a employé également la musique sérielle. Dans cet exemple, ce sont les mêmes quatre transformations qui sont faites en architecture et en musique.

Autre exemple : le pavillon Philips. Je l'ai fait avec des idées empruntées à la musique pour orchestre que je composais à l'époque. Je voulais créer des espaces qui se ►

**Le pavillon Philips, à l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958. Iannis Xenakis conçut pour ce pavillon une forme, alors totalement nouvelle en architecture, composée de paraboloïdes hyperboliques. La création mondiale de Poème électronique, œuvre du compositeur Edgard Varèse (1883-1965), accompagnée d'un spectacle filmé de Le Corbusier, eut lieu dans cet édifice à l'occasion de l'Exposition.**



De la page 4 à la page 8, en haut, partition de Mycènes Alpha (1978), œuvre musicale de Iannis Xenakis, créée avec l'UPIC, la machine à composer en dessinant qu'il a inventée (voir photo ci-contre). Cette œuvre dure dix minutes environ.

► modifient, se transforment d'une manière continue à partir du déplacement d'une droite. Ce qui donne des paraboloides hyperboliques dans le cas de l'architecture et, en musique, des masses de *glissandi*.

Voyez-vous des exemples, dans l'histoire, de cette rencontre, voire de cette identité, entre les conceptions architecturale et musicale ?

Il y a eu Bartók qui a utilisé la Section d'or pour réaliser ses accords. Or la Section d'or vient du domaine visuel. C'est une proportion géométrique avec une propriété supplémentaire : chaque terme est le résultat de l'addition des deux précédents. Des pyramides égyptiennes aux temples grecs, ce fut utilisé en architecture comme une sorte de clef miraculeuse pour faire des choses belles.

Mais pour vous cette correspondance est-elle fondamentale ?

Goethe a dit : « L'architecture est une musique figée ». Si l'on essaye de creuser plus loin que cette formule littéraire, pour tenter une constatation plus objective, on arrive vite aux structures mentales, qui sont du type des groupes. La rotation du rectangle ou les mélodies, ce sont des groupes de transformations. Et la théorie des groupes, précisément, traite des symétries jusqu'à l'infiniment petit des particules — il n'y a que de cette façon qu'on peut identifier celles-ci.

Il y a donc plusieurs niveaux de correspondance. Le plus flou, c'est celui, littéraire, de Goethe; j'en ai donné un autre, plus objectif, avec l'exemple des groupes et puis d'autres aussi, d'un type différent, comme celui de former des espaces soit sonores soit architecturaux en utilisant la droite acoustique comme les *glissandi* ou la droite réelle.

Mais il y a aussi d'autres façons de voir. Ainsi, le rythme. En quoi consiste le rythme ? C'est choisir des points sur une droite, la droite du temps. Le musicien compte le temps de la même façon qu'en marchant on compte les bornes kilométriques. En architecture, c'est la même chose

— avec une façade par exemple. Et les touches du piano, c'est de l'architecture aussi. Vous les réglez d'une manière constante. Dans un cas c'est le temps, dans l'autre c'est l'espace. Il y a donc correspondance entre les deux. Et celle-ci est possible parce qu'il y a une structure mentale plus profonde, ce que les mathématiciens appellent une *structure d'ordre*.

Dans votre expérience de compositeur, vous vous appuyez donc, entre autres, sur des expériences physiques ?

Je ne les ai pas faites, certes, mais je sais que c'est ainsi qu'on les définit. Ce qui est étonnant, c'est que les structures d'ordre, les isomorphismes, la théorie des groupes ont été proposées par les mathématiciens. Ils ont fait en quelque sorte une psychologie expérimentale plus profonde que les psychologues du 19<sup>e</sup> siècle. Bien plus tard, des gens comme Jean Piaget ont trouvé que l'évolution des structures mentales chez l'enfant coïncident avec ces définitions données par les mathématiques et la physique.

Dans votre travail de musicien, l'informatique joue un rôle important par les perspectives qu'elle ouvre. Vous avez même inventé une machine à composer, l'UPIC. Pouvez-vous nous en parler ?

Dans le laboratoire que j'ai créé il y a vingt ans, nous avons développé un système qui permet à tout un chacun de composer de la musique en dessinant. C'est à la fois un outil de travail pour le compositeur et l'acousticien et un instrument de pédagogie pour l'enfant qui peut apprendre à penser la musique sans passer par le solfège ou l'orchestration, bref, *en direct*. Cela n'a pu être fait que grâce à l'informatique qui a amené des possibilités comparables à celles introduites par l'écriture : figer la pensée avec des symboles. Ici, on peut figer la pensée musicale avec la machine, car on peut aussi la stocker.

L'enfant reste donc très libre ? Il n'est pas conditionné par tel ou tel langage musical ?

C'est cela. Par exemple, un enfant indien ou balinais qui a appris la musique tradition-

nelle de son village, s'il se trouve devant cette machine, va commencer à penser autrement la musique. Il peut imiter Bach sans connaître le solfège. Peu à peu, il met cela dans sa tête et il se forme un environnement de tel ou tel style.

Et comment vous servez-vous actuellement de l'ordinateur ?

Dans *Diatope* (1977), tout le programme des rayons laser et des flashes électroniques coordonnés à la musique, faite également par ordinateur, avait été établi par programmation dans des centres de calcul. Il y avait 1 600 flashes électroniques pouvant s'allumer et s'éteindre individuellement au 25<sup>e</sup> de seconde. Il est impossible de faire agir tout cela à la main, c'est trop rapide et trop multiple. En outre, l'ordinateur et d'autres moyens mis à notre disposition par la technique moderne, comme les sources lumineuses, permettent aussi de procéder à un transfert de la composition musicale dans le domaine visuel en testant des formes, des mouvements. Les lumières sont comme des sons qu'on voit. On peut jouer avec comme on joue avec les sons, mais cette fois dans l'espace. Les techniques morphologiques (créer des formes qui sont en mouvement ou statiques) sont souvent les mêmes que dans la musique. Par exemple, si vous voulez un nuage de points qui s'allume et qui s'éteint, il faut introduire le calcul des probabilités, comme je l'avais fait avec les sons. C'est la même technique. Mais tout n'est pas convertible...

L'informatique, il ne faut pas l'oublier, n'est qu'un outil. Si j'utilise les fonctions mathématiques ou même les théories physiques parfois en musique, c'est parce qu'il y a une liaison profonde entre la musique et les nombres. Tout le pythagorisme, bien sûr, est né de là. Mais c'est une vérité qui est basée sur notre structure mentale, c'est tout. Dès lors que vous comprenez cela, il est facile d'utiliser des pans entiers de la pensée mathématique, qui existe déjà dans la musique, parfois même beaucoup plus en avance que les mathématiques.

Un exemple : lorsque les musiciens, au 10<sup>e</sup> siècle, ont inventé l'écriture du solfège non plus par le dessin flou des neumes, mais en

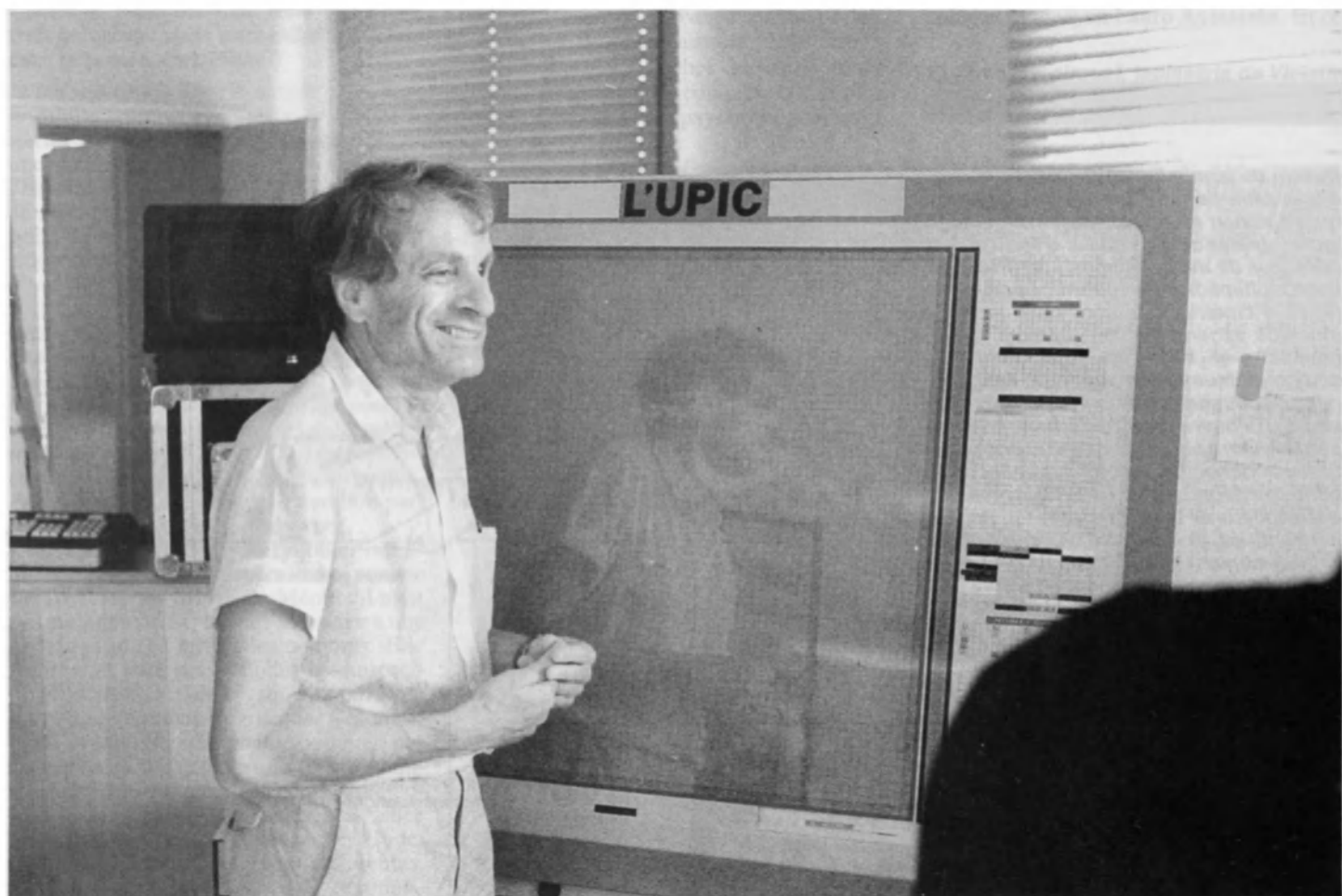
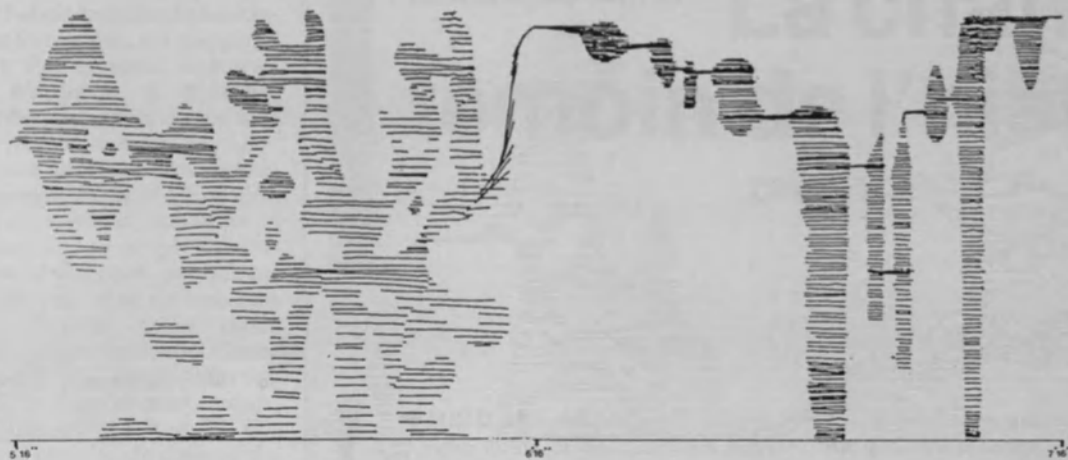


Photo © Henning Lohner, Wiesbaden, R.F.A.

utilisant des portées et des unités calibrées des caractéristiques du son : la hauteur et le temps. On a ainsi transformé des sensations qui n'ont rien à voir avec les sensations d'espace en notations spatiales.

Quatre siècles avant Nicole d'Oresme et six avant la géométrie analytique de Descartes ! La musique était en avance. J'ignore si Oresme ou Descartes ont été influencés par la notation musicale, qui faisait exactement ce qu'ils ont fait et même d'une manière encore beaucoup plus riche puisque la hauteur et le temps n'ont rien à voir avec l'espace alors qu'eux ont agi dans l'espace. Ce n'est là qu'un des cas où les musiciens devançaient, sans le savoir, la connaissance et l'invention dans d'autres domaines.

**Vous ne voyez pas de coupure entre la pensée musicale traditionnelle et les aspects les plus modernes de la musique contemporaine ?**

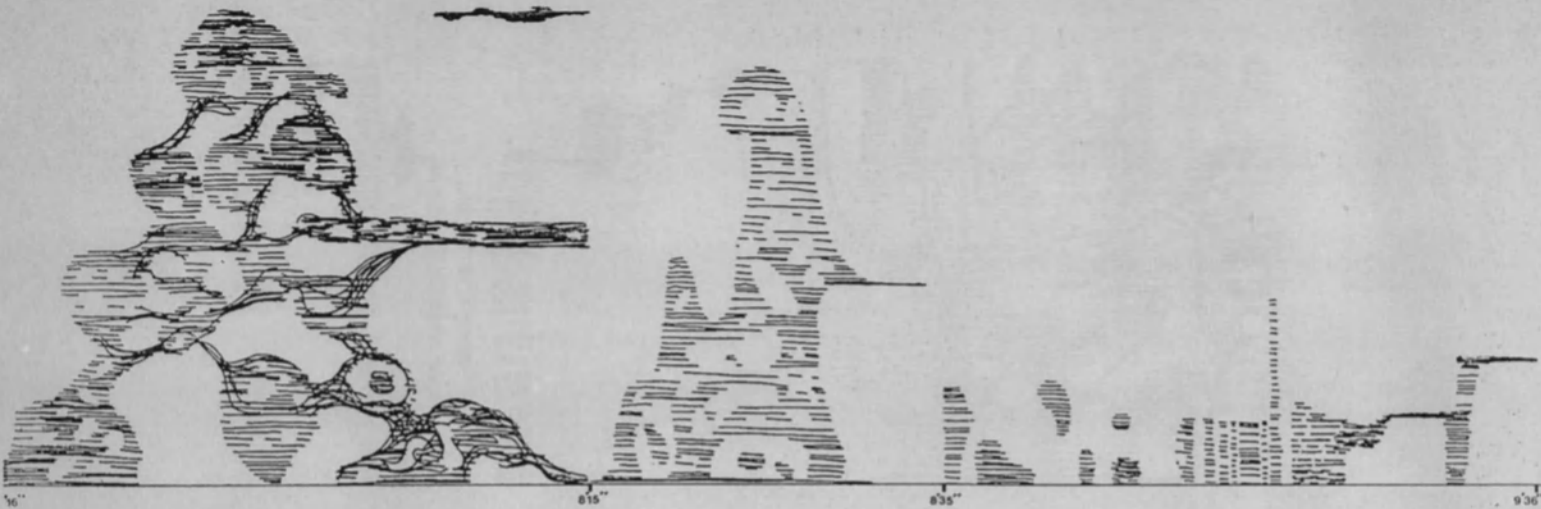
Nullement. C'est même une évolution assez régulière qui a abouti, par exemple, à la musique sérielle. La libération des fonctions tonales apportée par le « dodécaphonisme » puis par la musique sérielle n'a été que relative. Car Schönberg et l'école de Vienne se sont enchaînés eux-mêmes en revenant à des manipulations du type polyphonique introduites par la Renaissance. C'est la critique que j'ai faite de l'école sérielle dans les années 50. Si Schönberg avait connu l'état de la science de son époque, à la fois philosophique, physique et mathématique, il aurait introduit le calcul des probabilités.

**Le musicien doit donc être à jour avec les connaissances de son époque ?**

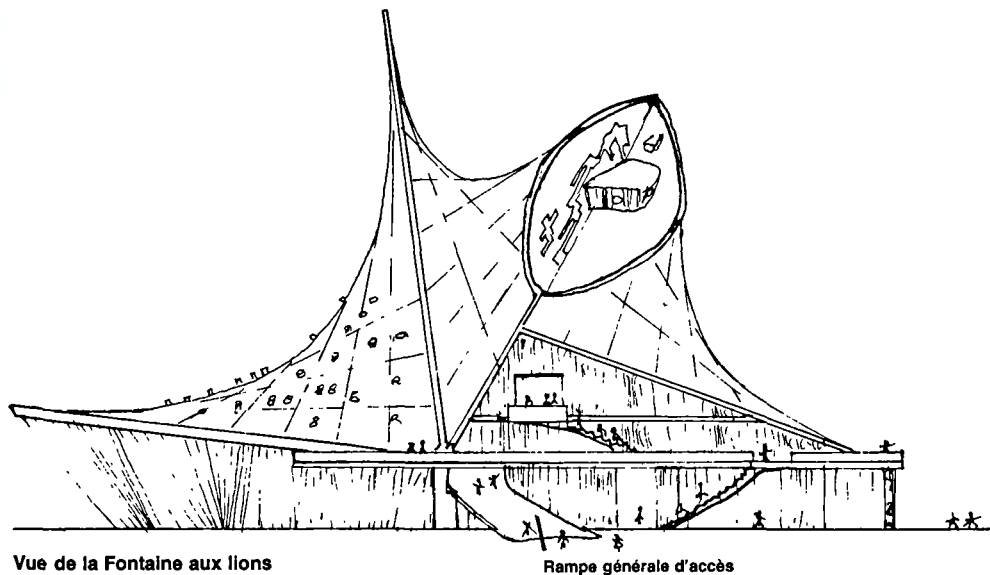
Oui. Evidemment, c'est de plus en plus difficile. Mais à défaut de tout connaître à ▶

*Iannis Xenakis devant la machine à composer qu'il a conçue en 1975 et qui connaît depuis un immense succès : l'UPIC (« Unité polyagogique informatique du CEMAMu »). Cet appareil permet « de composer de la musique à l'aide du dessin, même sans connaissances musicales ou informatiques », grâce à un stylet et à sa table électro-magnétique. Il favorise ainsi l'accessibilité de tous à la création musicale et se révèle un précieux outil pédagogique. On y retrouve une des préoccupations majeures du compositeur : l'adéquation des formes réalisées dans l'espace avec celles réalisées dans le temps.*



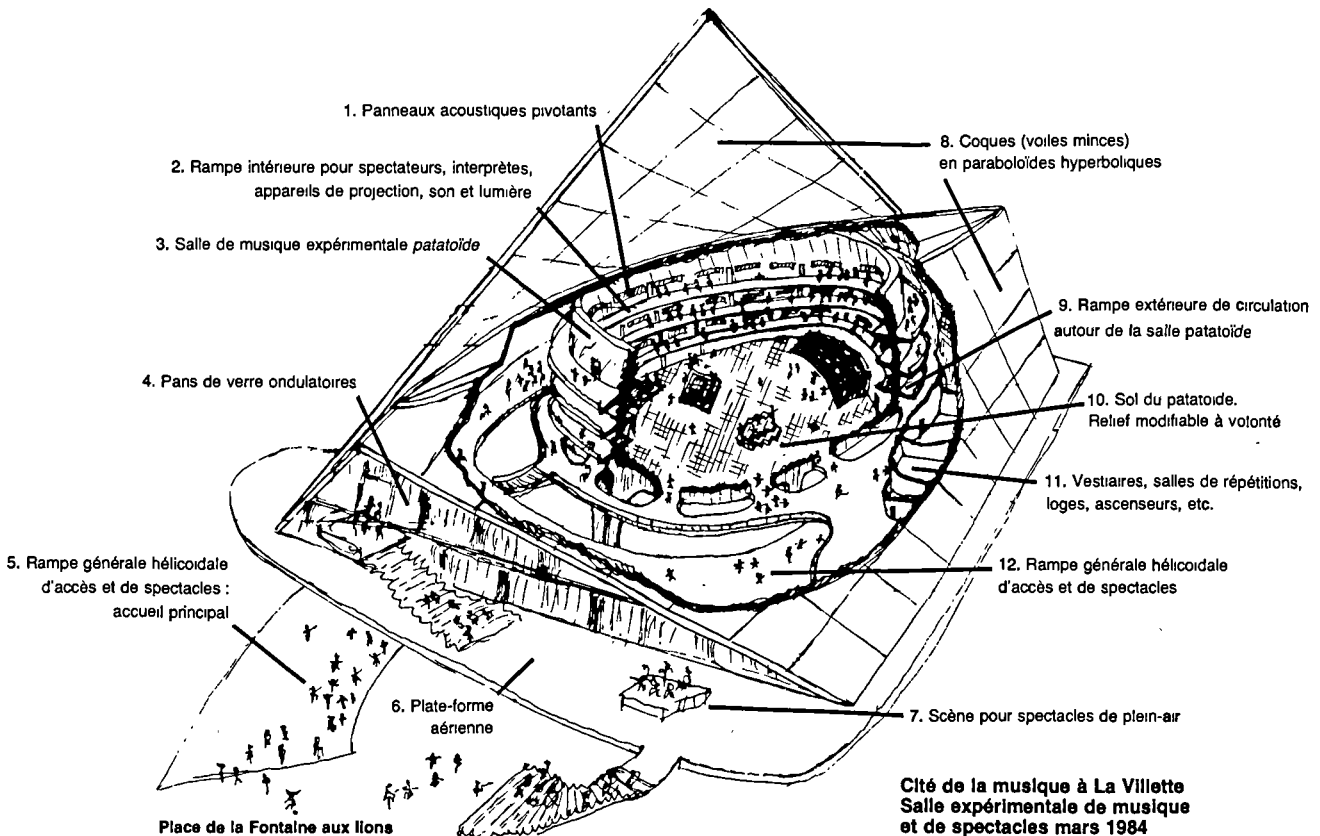


**Dessin de Iannis Xenakis pour son projet d'une salle de musique et de spectacles qu'il a conçu en association avec l'architecte Jean-Louis Veret. L'édifice est constitué de deux volumes : un grand espace multimédias en voile mince de béton (8) et, à l'intérieur de celui-ci, la salle de musique expérimentale proprement dite, patatoïde, en béton revêtu de bois. Les deux communiquent grâce à des panneaux acoustiques pivotants (1). Et l'ensemble s'ouvre sur l'extérieur par des pans de verre ondulatoires (4) et une plateforme aérienne (6). Ce projet architectural, conçu au départ pour la Cité de la musique de La Villette à Paris, rompt avec toutes les conceptions, passées et récentes, de la salle de concert, car « il permet de recevoir la musique, les musiciens, leurs équipements technologiques et les auditeurs dans les trois dimensions ».**



**Vue de la Fontaine aux lions**

**Rampe générale d'accès**



**Cité de la musique à La Villette  
Salle expérimentale de musique  
et de spectacles mars 1984**



# Amérique latine La chanson, témoin de l'histoire

par Daniel Viglietti

► fond, il doit être au courant d'un maximum d'éléments. Car l'essence de la connaissance, c'est ce qui est formidable, est communicable facilement. Par exemple, lorsqu'on parle de degré d'ordre ou de désordre, nombreux sont ceux qui savent ce que cela veut dire, mais pas de manière explicite. Or, avec un film comme *Le cuirassé Potemkine* (1925), Eisenstein est peut-être le premier à avoir créé un art mobile de ce type : il y dirige artistiquement des nuages d'individus, d'événements statistiques, puisqu'on y voit des foules qui vont dans un sens puis dans un autre. Procédé qu'ont repris d'autres cinéastes, notamment Abel Gance dans son *Napoléon* (1926). Si vous dites aux gens : c'est ce qui se passe avec les nuages, les galaxies ou les gaz intrastellaires, ils comprendront tout de suite. Je crois qu'il y a des notions de base qui sont transmissibles.

**Comment expliquez-vous cette place centrale qu'occupe, dans votre esthétique musicale, la pensée scientifique ?**

Je me suis formé dans le monde grec, dans la culture, surtout athénienne, des 5<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> siècles avant J.-C. Il y eut à cette époque une créativité d'une rare puissance dans l'histoire de l'humanité. La mathématique, au sens actuel du terme, est née alors. Du point de vue de la structure, cette science axiomatique, euclidienne, continue aujourd'hui. Il n'y a pas de rupture.

Il y avait aussi la philosophie. L'autre jour, je lisais un article sur la formation de l'univers. Il y est dit que toute la science était fondée jusqu'à présent sur la causalité. Or, aujourd'hui, on commence à se poser le problème suivant : est-ce que l'univers a pu naître de rien, sans cause ? Les astrophysiciens tendent à répondre par l'affirmative. Ainsi, et c'est intéressant, la tradition parméniennienne peut changer, évoluer.

A cette formation, il faut ajouter la fréquentation de certaines personnes, comme Le Corbusier ou Messiaen. Même s'il n'est pas mathématicien, Olivier Messiaen a une sorte d'attirance envers les nombres. Elle transparait dans ses « modes à transpositions limitées », dans son amour des rythmiques hindoue et grecque. Ces musiques, d'ailleurs, sont mathématiques par excellence. Dans le domaine de la rythmique, qui est le traitement du nombre temporel à l'état pur, nulle musique n'est allée plus loin que les percussions de l'Inde. Celles de l'Afrique, qui sont différentes, sont aussi remarquables. Avec ces musiques, je me sens dans un milieu tout à fait naturel. Peut-être même sentais-je la musique occidentale plus « exotique » que ces musiques-là. ■

**IANNIS XENAKIS**, d'origine grecque, est un compositeur de renommée mondiale. De formation musicale et scientifique, il est mathématicien et architecte autant que compositeur. Ancien professeur à l'Université de l'Indiana aux Etats-Unis, il enseigne actuellement à l'Université de Paris I et dirige le C.E.M.A.Mu. (Centre d'études de mathématique et automatique musicales), qu'il a fondé en 1966. Son œuvre, très vaste, couvre tous les genres et compte plus de soixante titres dont un grand nombre sont déjà des classiques. A l'automne de cette année Keqrops, pour orchestre et piano, sera créé par l'orchestre philharmonique de New York. Il a publié notamment comme ouvrages théoriques, *Musiques formelles* (1963, réédité en 1981) et *Musique, architecture* (1971, révisé en 1976).

**L'**HISTOIRE des peuples d'Amérique latine et des Caraïbes peut être contée en chansons. Cette forme artistique apparemment mineure, laconique et sentimentale union de la musique et de la parole, traverse comme l'éclair les siècles de notre histoire. Elle chante l'impuissance des flèches des autochtones contre les canons des conquérants, et plus tard la complainte des paysans sans terres et

des ouvriers sans usines. Plus tard encore, elle annonce le temps de la liberté dans des sociétés nouvelles. Elle ignore les frontières : « Les grands auteurs-compositeurs se jouent de la géographie, constatait le musicologue uruguayen Lauro Ayastarán. Et ce ►

**El Circo (Le cirque), tapisserie de Violetta Parra, grande chanteuse populaire et folkloriste chilienne.**



Photo © 1980 NFC, Paris

► ne sont pas tant les appartenances ethniques, nationales ou même régionales que ces mêmes auteurs-compositeurs qui créent d'authentiques affinités musicales (...) Le folklore n'a que faire de la géographie. »

Mais il en va autrement de l'histoire. De nos jours, ce sont probablement les auteurs-compositeurs qui réalisent la véritable union politique et culturelle de notre continent. Ne serait-ce qu'en raison de leur audience. Dans une région de grand alphabétisme, point n'est besoin de savoir lire pour entendre une chanson. Et, les progrès de la technique aidant, les postes de radio portatifs sont partout, et à la portée de tous, contribuant à populariser davantage encore la chanson.

Cela n'est pas toujours sans risques dans nos pays, qui subissent le matraquage de productions aliénantes, généralement importées des métropoles culturelles étrangères lorsqu'elles ne sont pas servilement imitées sur place, et où des courants novateurs, comme la *nueva canción* (nouvelle chanson) se heurtent à une franche hostilité. Une telle censure, délibérée ou non, n'a pas empêché la chanson soucieuse de la qualité du message qu'elle véhicule de s'ouvrir un chemin dans ce mur du silence et de parvenir aux oreilles de qui veut bien l'entendre. Les sonorités particulières de ce qu'il est convenu d'appeler la nouvelle chanson ou le *nuevo canto* (nouveau chant) — expressions discutables mais admises par les participants à la Table ronde du Premier festival de la nouvelle chanson en Amérique latine tenue à Mexico en 1982 sous les auspices de l'Unesco — sont sur le point d'entrer dans la grande tradition du folklore.

Quand un paysan équatorien des confins de la *sierra* écoute dans son transistor la voix

de Victor Jara chantant sa *Plegaria de un labrador* (La prière d'un laboureur), il ne sait pas lui donner de nom, mais pour lui, en cet instant et en ce lieu, ce qu'il entend appartient au folklore. Tout une série de phénomènes analogues créent, parfois l'espace d'un instant, une sorte de « folklore subjectif » auquel les spécialistes n'ont pas encore attribué de classification. Il existe aussi un ensemble anonyme de faits sonores desquels il ne subsiste aucune trace ailleurs que dans la mémoire populaire. Retrouver, non pas cette fois la mémoire du feu\*, mais la mémoire du jeu auditif, est l'une des missions que se sont données les chercheurs de la nouvelle génération, qui se heurtent en cela à l'indifférence persistante des autorités nationales et internationales.

De la primitive guimbarde indienne aux enregistrements sur cassettes des interprètes de la nouvelle chanson, un long chemin a été parcouru. En décrire les innombrables étapes nous ferait déborder du cadre de cet article. Mais on ne peut éviter de mentionner celle qui marqua la génération d'interprètes et de compositeurs qui servit de « courroie de transmission » entre cette mémoire musicale enfouie et la musique d'aujourd'hui. D'aujourd'hui et pourtant déjà d'hier, si l'on considère les débuts d'un Atahualpa Yupanqui, l'un des artisans de cette continuité. Quelques dizaines d'années avant l'irruption des moyens de communication modernes, Yupanqui aurait été un chanteur ambulant, un *payador* itinérant, un poète de *bastringue*. Amplifié

\*Allusion à *Mémoire du feu*, œuvre de l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano, qui se propose de « retrouver cette mémoire collective de l'Amérique dont l'Histoire ne se souvient pas. » Les deux premiers volumes, *Les naissances* et *Les visages et les masques* ont paru en français en 1985 aux éditions Plon.

**Daniel Viglietti juste avant le début d'un concert du programme vacaciones felices (« bonnes vacances ») au Nicaragua. Son public : les enfants d'un quartier populaire de Managua, la capitale.**

par la radio, le disque, les bandes magnétiques, le cinéma, la télévision, la vidéo, son message prit une extension extraordinaire. La chanson, cette forme antique de l'oralité, devient « nouvelle » en acquérant une autre envergure, en touchant d'autres publics. Cette projection, cet accès aux media, précisent sa fonction, amènent une prise de conscience de son pouvoir de sensibilisation, de sa puissance de suggestion.

Le fleuve puissant de la « nouvelle chanson » est parcouru de courants divers. A la fin des années 50 et dans les années 60, la révolution cubaine, le phénomène Che Guevara, l'expérience chilienne permettront le développement de messages plus directs, d'une chanson plus engagée politiquement, qui prendra le nom de *canción de protesta*. Les participants à la première rencontre consacrée à ce genre nouveau, qui se tint à Cuba en 1967, se reconnaîtront dans les œuvres, dans les particularités de leurs qualités esthétiques ou de leur contenu idéologique et non pas dans cette dénomination, qui subsista pourtant un certain temps. Dans les années 70, d'autres événements politiques en Uruguay, au Chili, en Argentine, au Nicaragua, à Grenade, au Salvador et au Guatemala lui donneront une nouvelle impulsion.

Chanter « avec le pouvoir » fut pour la *Nueva Trova Cubana*, la nouvelle chanson cubaine, une expérience inédite, qu'elle voulut mener avec imagination mais sans complaisance, en évitant les tentations de l'apologie. C'est dans le texte qu'elle donnera ses meilleurs résultats, en atteignant un niveau poétique qui lui permettra de communiquer sans entraves, y compris au-delà de ses frontières nationales. Sur le plan musical, dans un milieu si fortement marqué par les anciennes influences coloniales,





**Portrait de Atahualpa Yupanqui, un des plus célèbres auteurs-compositeurs et interprètes de la musique populaire argentine et latino-américaine, par le peintre équatorien Oswaldo Guayasamín (Quito, 1977).**

Photo © Tous droits réservés

la nouvelle chanson cubaine acquerra son originalité grâce aux travaux du Groupe d'expérimentation sonore de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographique (ICAIC) et du compositeur Leo Brouwer, qui orientera les débuts des initiateurs du mouvement : Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Nicola...

Lancée par des pionniers tels que Dorival Caymi et Vinicius de Moraes, la « Musique populaire brésilienne » — une dénomination plus juste car elle n'exclut pas le jeu instrumental — est devenue en Amérique latine la tendance la plus riche et la plus variée, tant par son style et son professionnalisme que par l'ampleur d'une diffusion servie par une discographie relativement complète, qui a permis à des œuvres de grande valeur musicale, comme celles de Chico Buarque, d'atteindre une vaste audience.

On peut dire que la « nouvelle chanson » s'est répandue aux quatre coins de « notre Amérique », que les voix de ses interprètes traversent les frontières et que nous assis-

tons à la naissance d'une polyphonie particulière, d'une synthèse que l'on connaît encore fort peu, si ce n'est à travers les œuvres de quelques artistes de renom.

Soumise presque partout au projet hégémonique de pénétration culturelle, l'Amérique latine a dû apprendre à lutter pour chanter la vie quotidienne des humbles, leurs joies et leurs peines, leurs espérances et leurs douleurs, leurs fêtes et, lorsque les vicissitudes de la politique l'imposaient, leurs souffrances dans l'internement et l'exil.

On a peu parlé du déchirement qu'a connu la chanson dans des pays dont les convulsions politiques ont entraîné beaucoup dans un exil aussi bien intérieur qu'extérieur. C'est ainsi que la nouvelle chanson chilienne, argentine ou uruguayenne, pour ne citer que quelques exemples, se doublera en une sorte de chant à deux voix : l'une qui s'élèvera dans le pays, au contact d'une dure réalité, l'autre qui lui répondra de son exil. Ensemble, elles créeront et diffuseront une culture de la résistance.

Dans le cas de l'Uruguay, qui a regagné le camp de la démocratie, il faut, si l'on veut observer ce double cheminement dans son intégralité, une vision grand-angulaire, afin de garder à l'esprit ceux qui continuèrent de chanter la liberté sous le joug de la dictature sans perdre de vue les chanteurs dispersés dans la foule des exilés à travers le monde : je pense au duo des *Los olimareños*, à Alfredo Zitarrosa, à Aníbal Sampayo et à bien d'autres. Si la liberté de création fut restreinte dans le pays de 1973 à 1985, elle le fut aussi à l'étranger, où notre imagination était un peu prisonnière de notre nostalgie. Cet état d'exil imprima sa marque sur notre écriture. Dans le pays, montant des lèvres mêmes de la blessure, la chanson voulut malgré tout préserver le côté ludique de la création, prenant sa part du risque encouru collectivement. (Et je veux parler ici en particulier d'ensembles tels que *Los que iban cantando* et *Rumbo*, de Leo Maslíah, de Rubén Olivera...)

Les deux voix chantaient à l'unisson : l'une au milieu de la tourmente, l'autre dans les limbes de l'exil, en une sorte de contrepoint amoureux. En 1985, l'exil touche à sa fin et une ère nouvelle commence. Nous, les aînés, nous avons dû chanter de front le naufrage d'une démocratie exemplaire face à l'oppression. Sous la dictature, les plus jeunes durent le faire obliquement. Les talents qui montent aujourd'hui, comment chanteront-ils ? Regarderont-ils de tous leurs yeux vers le passé ? Que pouvons-nous faire maintenant que « presque » tout est possible ? Ceux qui sont restés quand ils auraient pu partir, de quelle corde joueront-ils ? Ceux qui reviennent d'exil, vers quelles nouvelles sources d'inspiration iront-ils ? Toutes ces voix débâillonées, à quel diapason mettront-elles leurs rêves ? Après les colombes et les faucons, quel oiseau de feu nous annoncera-t-il des chants nouveaux ? Les partisans de la nouvelle chanson qui restent, partiront ou revinrent mais jamais ne se turent, quel mouvement ajouteront-ils à la sonate ? Ou, pour parler de ce qui nous appartient, quel nouveau couplet à la milonga ? ■

**DANIEL VIGLIETTI**, compositeur et poète uruguayen, renonça à une carrière de guitariste classique pour s'engager dans la composition et l'interprétation de chansons populaires. Devenu l'un des plus grands noms de la musique latino-américaine, il se consacra également au journalisme et à la recherche sur le folklore musical. Il fut incarcéré dans son pays en 1972 à cause de ses chansons et dut sa libération à une campagne internationale menée par des personnalités comme Miguel Angel Asturias, Jean-Paul Sartre et Mikis Theodorakis. Exilé en 1973, il s'installa en France et entra en 1984 en Uruguay où il fut accueilli par une foule immense. L'écrivain Mario Benedetti écrivit sa biographie, accompagnée d'une anthologie de ses chansons, qui parut en français sous le titre *Chansons pour notre Amérique en 1974*.



# Le mystère de la mélodie

par Anthony Burgess

Texte © Anthony Burgess, 1986

**C**OMPOSER un air de musique est à la portée du premier venu. Il suffit, comme font les Chinois, de donner une valeur numérique à chacune des notes de la gamme : do, ré, mi, fa, sol... deviennent ainsi 1, 2, 3, 4, 5... On peut ensuite transformer son numéro de téléphone ou celui de sa plaque minéralogique en une séquence de notes, trop courte peut-être pour constituer une mélodie, mais assez longue pour fournir un thème. Un thème est un embryon de mélodie qui ne demande qu'à se développer, à devenir un air et, pourquoi pas, toute une symphonie ou même un opéra. La musique naît toujours d'un germe de ce genre. Songez qu'une grande œuvre sommeille peut-être dans le numéro de votre passeport...

Nous savons bien, hélas, que la grande musique ne voit pas le jour de cette manière. Elle vient quand on ne s'y attend pas, elle vient d'on ne sait où, et elle ne va qu'aux grands génies.

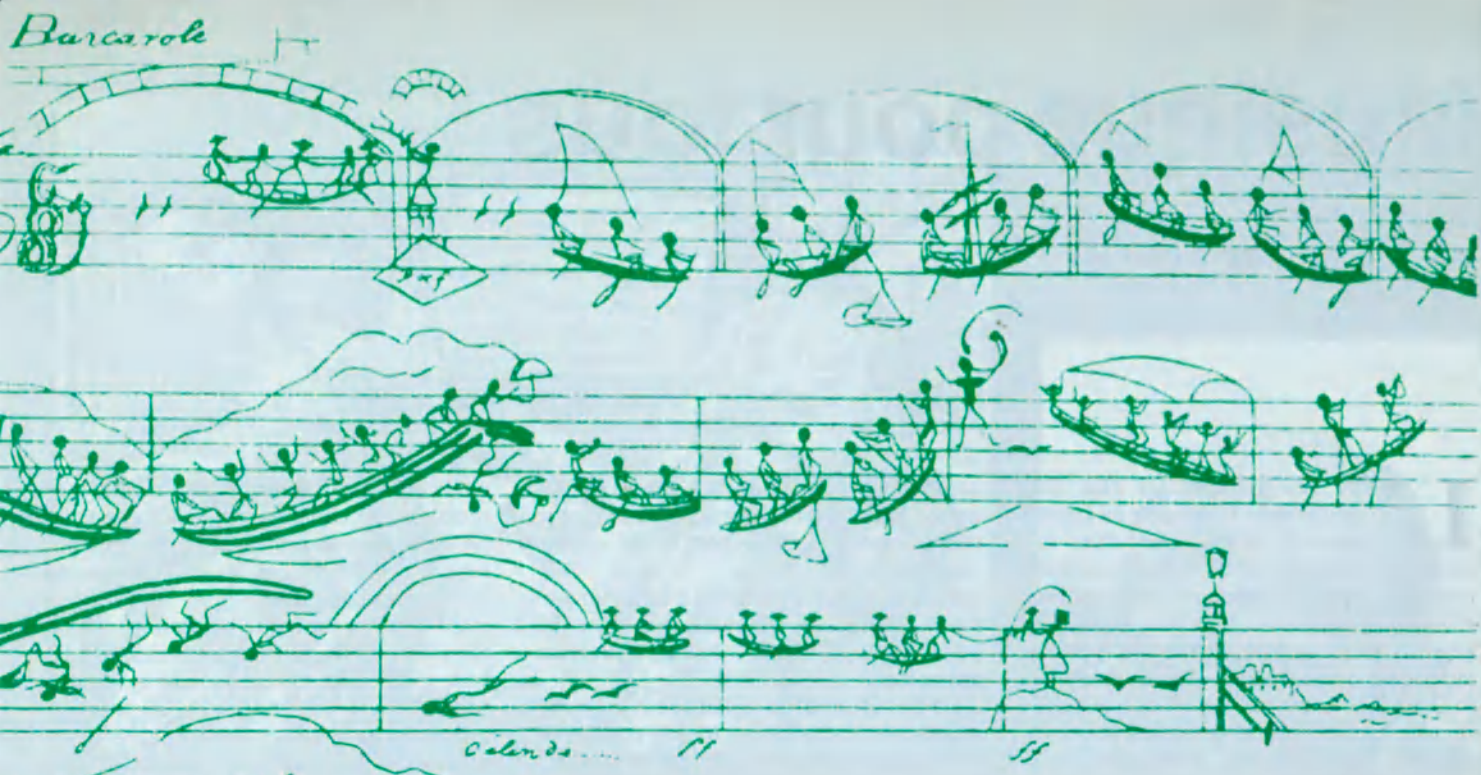
Il doit y avoir une sorte d'analogie entre le langage musical et la parole humaine. Une mélodie se cache dans chaque phrase, chaque mot que nous prononçons. Prenez par exemple, dans un poème d'Edgar Poe, ce vers : « Le tintinnablement des cloches ». Répété un certain nombre de fois, il finit grâce à son seul rythme par se transformer en phrase musicale.

«La ci darem la mano » : cette phrase écrite par Da Ponte dans le livret de *Don Giovanni* inspira à Mozart l'air de l'un des plus délicieux duos de l'opéra. Dans l'un des derniers quatuors à cordes de Beethoven, on entend cette question : *Muss es sein ?* (Faut-il qu'il en soit ain-



Dessin de Picasso illustrant la couverture originale de la partition de Piano Rag Music (1919) d'Igor Stravinski.





« Musique animée » du dessinateur français Grandville (1803-1847) parue en 1840 dans *Le magasin pittoresque*, recueil périodique illustré.

si ?), et la réponse : *Es muss sein* (Il le faut !). Beethoven s'est donné la peine d'écrire ces mots sur la partition, sous les notes. Ce ne pouvait être à l'intention de chanteurs, puisqu'il s'agit d'un quatuor à cordes. Simplement il était assez honnête compositeur pour ne pas cacher les sources de son inspiration.

Il est tout de même rare que la musique soit liée d'aussi près à la parole. La Partita en sol majeur ou le merveilleux prélude choral *Wachet Auf* de Bach sont de la musique pure, qui ne doit rien à l'univers des mots. D'où sortent-ils ? Quiconque a un jour composé, comme cela m'est arrivé, connaît en partie la réponse. La musique naît dans l'esprit. Elle y apparaît comme un souvenir, conservé depuis toujours mais oublié depuis une éternité, et qui y resurgit soudain. Il arrive aussi qu'il s'agisse effectivement d'un souvenir, d'un air inscrit dans la mémoire par la main d'un autre. Ce qui est fort déplaisant, ne serait-ce qu'à cause du risque de se faire poursuivre pour plagiat. C'est ainsi que dans les années 20, toute l'Amérique chantait *Yes, We have no Bananas*. Or cette chanson n'est qu'un pot-pourri où l'on retrouve l'*Alléluia* de Händel, la chanson folklorique *My Bonny Lies over the Ocean* et un air célèbre de l'opéra de Balfe, *La Bohémienne*. Plagiat ? Peut-être ; c'était monnaie courante à l'époque chez les compositeurs de musique populaire. Simple effet de mémoire ? Allez savoir... et il est si difficile, en cette matière, de convaincre un tribunal !

Une mélodie vraiment belle ne ressemble à aucune autre. Elle vient du ciel, ou de nulle part ; le plus souvent, elle arrive de façon inattendue. Et parfois, elle ne saurait mieux tomber : imaginez qu'on vous ait commandé une symphonie pour grand orchestre, à livrer dans deux mois. Le plus facile, c'est l'orchestration, qui se fera en dernier. En revanche, trouver les thèmes du premier mouvement

présentera les plus grandes difficultés. Car il faudra en trouver de deux sortes, les uns agressifs et masculins, les autres délicats et féminins. Tous ces thèmes devront pouvoir se développer, c'est-à-dire engendrer à leur tour d'autres dessins mélodiques, qui se superposeront pour s'épanouir en grands motifs. L'urgence de la commande peut forcer le subconscient à produire ainsi l'amorce d'une ligne musicale. Ou alors, c'est une ritournelle que l'on a composée dans son enfance qui apparaîtra tout d'un coup porteuse de richesses symphoniques. Car la musique a aussi ceci d'inexplicable qu'elle vient plus facilement à sept ans qu'à soixante-dix-sept.

Mystère, donc. Il est vrai que notre siècle, qui s'accommode mal du mystère, ne considère plus que l'écriture de la bonne musique fait partie du métier du compositeur. Sincèrement, combien de véritables mélodies pouvez-vous compter dans toute la chanson de variétés et de rock de ces vingt dernières années ? On trouve de belles choses chez Gershwin, ou chez les Beatles. Mais il n'y a rien à espérer du côté des Rolling Stones. Pour les nouvelles générations, la sensualité du rythme et le message social du texte doivent sans doute primer sur la musicalité.

La situation est encore pire dans la musique dite « sérieuse ». Les dodécaphonistes, menés par Arnold Schönberg, ont trouvé la voie de la composition à système, la grande folie des brillants sujets des académies de musique. Il suffit de tirer un thème des douze notes de la gamme chromatique — douze notes et pas une de plus, la règle interdisant d'utiliser deux fois la même — et de le jouer à l'envers, ou de bas en haut, ou de haut en bas et à l'envers... Toute la virtuosité du musicien consiste alors à moduler les tonalités, la dynamique et les temps forts, ce qui n'a plus rien à voir avec la composition musicale au sens où nous l'enten-

dions naguère. Le tout pour un résultat que je vous mets au défi de chanter.

On entend dire que l'époque des grandes mélodies est révolue : la gamme est si courte et l'on a déjà tant composé qu'il serait vain de chercher à faire du nouveau. Quelle absurdité ! Il reste une infinité de livres à écrire avec les vingt-six lettres de l'alphabet, comme il reste une infinité de mélodies à tirer de douze notes et de rythmes sans nombre qui n'attendent que d'être utilisées. Nous avons simplement perdu l'habitude de penser en termes de mélodie, et c'est bien dommage pour nous, parce que rien ne vaut un bel air pour vous remonter le moral.

Que serait-il advenu de la Révolution française sans cette *Marseillaise* écrite par un officier du nom de Rouget de Lisle, soudain saisi par l'inspiration ? Et la révolution communiste sans *L'Internationale* (d'ailleurs nettement moins bonne) ? Mais mieux que les chansons, il y a ces longues coulées ininterrompues d'invention musicale que sont les symphonies et les concertos. Elles sont le fruit de l'art et de l'imagination, mais, comme de belles mécaniques, elles ne pourraient prendre vie sans le jaillissement du génie mélodique de l'inconscient. Nous ne savons rien de cette force étrange qui suscite dans notre âme des airs, des chants et des musiques, mais nous nous inclinons devant ses résultats.

Le mystère de la musique reste entier. ■

**ANTHONY BURGESS**, romancier, critique et essayiste britannique, a consacré une bonne partie de son œuvre à la musique et a composé plusieurs pièces d'orchestre, dont trois symphonies, ainsi qu'une opérette, *The Blooms of Dublin* (1982), version musicale de l'*Ulysse* de James Joyce dont le livret doit paraître sous peu. Parmi ses publications les plus récentes, *Flame into being, une étude consacrée à D.H. Lawrence* (1985) et *Homage to Kwertyuiop, un recueil de ses essais* (1986).

# Musique pour tous

par Miguel Angel Estrella

**L'**UN des préjugés les plus fréquents dans la division du travail musical, ainsi que dans sa commercialisation et sa consommation, consiste à séparer la musique, les musiciens et le public en deux camps antagonistes et apparemment irréconciliables : le « populaire » par opposition au « classique ».

Quand je parle de « musique populaire », je fais référence, quant à moi, à la musique d'une région, d'un pays, celle qu'inventent, chantent ou dansent ses habitants. Populaire signifie « qui vient du peuple » et non qui est imposée à une population. J'exclus donc des musiques populaires la musique de consommation, cette musique sans âme, généralement diffusée sous l'étiquette « variétés ».

La réalité que dissimule cet affrontement stérile n'est pas d'ordre formel. Rares sont ceux qui veulent bien admettre que ce préjugé correspond à la volonté délibérée de diviser les êtres humains en catégories sociales, face à ce fait universel par excellence qu'est l'art.

Cette conception archaïque et aristocratique se révèle particulièrement anachronique et réactionnaire à notre époque où, normalement, les mass-media devraient mettre à la portée de leur immense auditoire les formes les plus hautes de la création artistique de l'histoire de l'humanité.

Néanmoins, il n'en est rien. D'obscures raisons mercantiles, qui masquent un élitisme indéfendable — y compris dans d'autres domaines culturels — séparent les consommateurs de musique entre ceux qui peuvent choisir, sélectionnant ce qu'ils

consomment, et ceux qui sont privés d'exercer ce droit, et doivent se limiter à une consommation stéréotypée et de qualité inférieure.

Un pouvoir d'achat faible ou nul, un modeste niveau d'alphabétisation ou de culture générale sont à l'origine de cette limitation.

Il est assez facile d'imaginer un mélomane parisien qui va de salles de concert en festivals : il peut savourer les interprétations des meilleurs artistes du moment et les comparer aux enregistrements du passé. Il est informé au plus haut niveau par des canaux qui ne passent pas forcément par la sélection imposée par les media.

Tant par sa formation que par son information, il peut se permettre de choisir, et il recherche naturellement les productions artistiques les meilleures : il se veut un protagoniste ou, pour le moins, un participant des événements essentiels de la création musicale. Il est partie prenante de ses rituels : les concerts.

En revanche, il est plus difficile d'imaginer que chacun des milliers ou des dizaines de milliers de paysans ou de travailleurs de Roumanie, de Bolivie, d'Afghanistan ou des Philippines — pour choisir des exemples parmi les divers continents — puisse avoir accès à une part de ce choix. Un choix qui, comme toute forme de connaissance, donne une vision universelle de l'histoire de l'homme. Et pourtant, ces gens sont majoritaires dans leur pays.

A ces populations dépouillées de leurs musiques ethniques ou folkloriques, désemparées devant le « matraquage » au-

quel elles sont soumises par les media, il ne reste d'autre choix que de consommer les produits pseudo-artistiques présentés par ceux qui les diffusent sous l'étiquette de « musiques populaires ».

Ce nivellement par le bas uniformise aujourd'hui la plus grande partie des populations du monde. Ce qui, autrefois, correspondait à des zones géographiques précises, les pays industrialisés, ou à une catégorie de population, les « citadins », relie, à l'aube du 20<sup>e</sup> siècle, les populations rurales aux ouvriers et aux employés du monde entier. La publicité, la radio, la télévision, le disque, ont engendré cette civilisation du son, qui menace même de supplanter le langage écrit. Et la musique devient le principal véhicule de cette communication. Mais quelle musique ?

En effet, même dans les pays dits « développés », nous, musiciens, nous rendons compte que les publics défavorisés se croient incapables d'accéder à la musique de Debussy, Messiaen, Mozart, Schubert, Krenek ou Dutilleux ( ou encore, Astor Piazzolla, Leo Brouwer, Manolo Juarez, McLoughlin, Charlie Parker).

Et pourtant, une fois rompues les barrières conventionnelles, écartés la prétention et le paternalisme, nous constatons que ce public perçoit intensément l'essentiel du message de ces compositeurs, transmis miraculeusement par l'interprète. D'où l'énorme responsabilité qui nous incombe, à nous, musiciens, en tant qu'acteurs essentiels de cet échange social. Cela nous impose de briser les idées reçues, d'abattre les barrières qui nous divisent et nous séparent en même temps de notre interlocuteur naturel : le public.

Il faudrait être bien naïf pour croire qu'un plaidoyer de cette nature puisse modifier profondément un système aussi solidement ►



Photo © « Musique Espérance »

*Apporter et partager la musique avec les publics les plus défavorisés, aller vers ceux que leur milieu social ou culturel ont jusqu'ici privés de cette joie et qui ne viennent pas spontanément dans une salle de concert, tel est l'un des objectifs de « Musique Espérance », mouvement créé par le pianiste argentin Miguel Angel Estrella, l'auteur de cet article. C'est ainsi que « Musique Espérance » organise des manifestations musicales dans les usines, les prisons, les écoles, et pour les personnes âgées, les malades, les enfants handicapés. Ci-contre, Miguel Angel Estrella en janvier 1983, au cours d'un « concert-entretien » avec les enfants des ouvriers de l'usine Alstom à Belfort, en France.*





Photo Unesco-Cart, 1962



Photo Unesco-Cart

« Il devrait être naturel que la musique de Berio soit accolée à celle de Corelli ou de Moussorgski; je pense aussi qu'il ne serait pas contradictoire qu'au cours d'une cérémonie religieuse, Bach partageât l'espace sonore avec des Negro spirituals, des chansons de Rubén Blades, Leda Valladares, la Melchora Abalos ou el Negro Mamaní... ». Ci-dessus, le « Cantique des Cantiques », gravure flamande d'après une œuvre de Cornelis De Vos, datant du début du 17<sup>e</sup> siècle. Sur le pupitre, un motet à cinq voix de Daniel Raymond, chantre à Liège vers 1580. A droite, joueur de flûte de pan de la région du lac Titicaca en Bolivie, au Festival d'août de la Vierge miraculeuse du lac. A gauche, harpiste à Cuzco, au Pérou. Ci-dessous, concert de musique électro-acoustique donné par le compositeur français Jean-Michel Jarre sur la place de la Concorde à Paris, le 14 juillet 1979.



Photo © Editions Dreyfus, Paris

► implanté. C'est bien pourquoi il faut s'attaquer aux racines du préjugé. En effet, il est incontestable que nous, les musiciens, sommes formés de façon à nous intégrer à cette logique élitiste, qui s'instaure de manière irréversible. C'est l'équivalent de l'adage fataliste « Il y aura toujours des riches et des pauvres ».

Voilà pourquoi il faut faire comprendre, et d'abord aux interprètes, la fausseté de cette séparation entre la musique dite « cultivée » ou « sérieuse » ou « savante », et l'autre. Il faut absolument dénoncer la perversité de cette sorte de préjugé qui, non seulement condamne à la médiocrité ceux qui ne sont pas appelés au banquet des privilégiés, mais menace également de stérilité ces interprètes qui ne comprennent pas que la vie de la musique est fondée sur la dialectique entre les formes les plus simples et les plus vitales, et celles plus élaborées et plus cérébrales.

Cela est vrai de notre musique occidentale. Cela est vrai de toutes les musiques évoluées du monde.

A l'exception de quelques musicologues

*Depuis la préhistoire, on observe la présence constante de la flûte (faite en roseau, en os, en bois, en métal ou en terre cuite) dans les traditions musicales du monde entier. Ci-dessous, flûtes en os ornées de plumes de perroquets d'Amazonie et d'ailes de coléoptères (Venezuela, bassin de l'Orénoque).*

bien informés ou d'artistes qui parviennent intuitivement à la vérité, rares sont ceux qui perçoivent l'importance constante de la musique traditionnelle dans l'œuvre des compositeurs de tous les temps ou l'engagement social assumé par les auteurs de génie. Chaque époque musicale eut sa lecture des notions de justice sociale et de solidarité humaine dans l'évolution de la société. Chacune fit un usage différent des traditions populaires.

Luther et plus tard Bach redonnèrent au peuple sa prééminence dans le culte à travers la chanson populaire religieuse. Au siècle des Lumières, la musique a ses partisans de génie dans la conception d'une société plus humaine et plus juste pour tous. Des hommes comme Mozart ou Beethoven exprimèrent chacun à sa manière le refus de toute forme d'esclavage, à une époque où se formait le concept d'Etat démocratique.

Le 19<sup>e</sup> siècle est marqué par l'évolution romantique vers le nationalisme. Au 20<sup>e</sup>, des créateurs comme Stravinski, Ravel, Bartók, Gian Francesco Malipiero ou Manuel de Falla — tous partisans du « nouvel objectivisme » — s'inspirèrent de la vigueur et de la transparence de la musique populaire, s'opposant ainsi à l'isolement altier et parfois asphyxiant de bien des courants post-wagnériens. Enfin, il serait superflu de s'étendre sur l'influence de la musique populaire dans l'œuvre de Hector Villa-Lobos, George Gershwin ou Carlos Guastavino (un compositeur argentin très connu en Amérique du Sud).

A l'inverse, les musiciens de toutes tendances s'intéressent de plus en plus à l'évolution des techniques de la musique classique et y trouvent une inspiration qui ne va pas à l'encontre de leur vocation populaire.

En Argentine, différents courants de musique populaire, et non des moindres, se soumettent à cette influence sans aucun complexe. Tel est le cas de Atahualpa Yupanqui, grand connaisseur de la tradition créole mais aussi interprète de Bach. C'est également celui de Piazzolla, formé à la même école que Carlos Gardel et Aníbal Troilo, qui n'a pas hésité à solliciter plus tard les conseils de la grande pianiste française Nadia Boulanger, ainsi que de l'ensemble Anacrusa, représentant argentin de cette nouvelle musique de synthèse qui va de Chick Corea à Paco de Lucía, et de bien d'autres encore.

Pourquoi donc maintenir cette distinction entre « musique classique » et « musique populaire », alors que l'une et l'autre ne sont que les parties d'un tout indivisible, que l'on pourrait appeler simplement la Musique, sans hiérarchies ni divisions ? Pour le bien de la musique, si étroitement liée à la santé de la société, il serait bon que les musiques cohabitent, sans préjugés de genres.

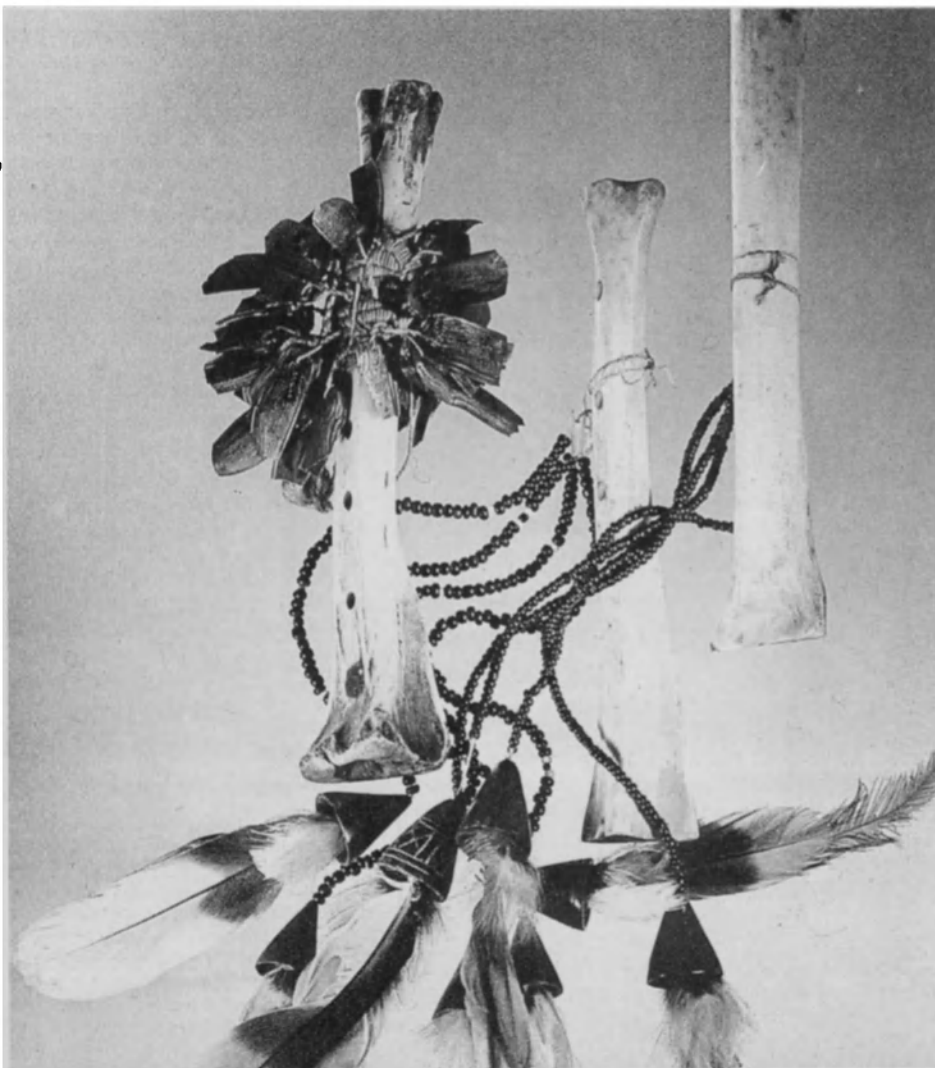
Pourquoi ne pas imaginer que l'on puisse organiser des concerts bien équilibrés, réunissant sur un même plateau Chico Buarque, Xenakis et Mono Villegas, Jaime Torres, l'Orchestre national, Susana Rinaldi, Michel Portal, Patrice Fontanarosa ou el Cuchi Léguizamón, Leon Gioco et de remarquables pianistes comme Liliana Sáinz et Maurizio Pollini ?

Ainsi casserait-on la logique des étiquettes commerciales : la musique n'est pas une marchandise... elle est une passion. Chez ceux qui s'emploient à la servir — les musiciens — elle suscite le désir d'apporter un témoignage sonore de leur temps.

De même, il devrait être naturel que la musique de Berio soit accolée à celle de Corelli ou de Moussorgski ; je pense aussi qu'il ne serait pas contradictoire qu'au cours d'une cérémonie religieuse, Bach partageât l'espace sonore avec des Negro spirituals, des chansons de Rubén Blades, Leda Valladares, la Melchora Abalos ou el Negro Mamani... Ces derniers, hélas, ne sont connus que dans les vallées calchaquis en Argentine.

Car la musique est essentiellement communication et communion. Elle est une énergie qui doit se propager. Plus nombreux seront ceux qui l'écouteront et mieux se portera la société, et a fortiori l'art lui-même. ■

**MIGUEL ANGEL ESTRELLA**, d'Argentine, est un pianiste au rayonnement international. Tout en menant une activité de concertiste, il a joué dès ses débuts dans les milieux populaires, notamment chez les paysans et les Indiens. Emprisonné en 1977, soumis à des tortures et à une entreprise de dépersonnalisation systématique, il est libéré en 1980, grâce aux démarches entreprises en sa faveur par des musiciens du monde entier. Depuis lors, il poursuit sa carrière de concertiste en France et dans le monde, jouant pour tous les publics. Il a fondé à Paris l'association « Musique Espérance » pour mettre la musique et les musiciens au service des droits de l'homme et rendre à la musique son rôle de communication sociale.







# Folklore et phonosphère

par *Mikhail E. Tarakanov*

Il y aura toujours des gens pour prétendre que l'écoute de la musique instrumentale, de la musique « pure », ne fait surgir dans leur imagination aucune image spatiale, qu'ils la ressentent seulement comme durée. Une chose, pourtant, est certaine : on a peine à concevoir le phénomène musical sans une image précise de musiciens jouant dans un volume donné, fermé ou non. De par sa nature et quel que soit son lieu, la musique restera toujours un spectacle.

En URSS, grande est la place de la musique populaire. Comme partout où le folklore s'est maintenu vivant, l'improvisation musicale spontanée, destinée à une écoute collective et réclamant certaines conditions spatiales, reste une forme importante de création. Un art professionnel de tradition orale s'est également conservé sur de vastes territoires, en Asie centrale et en Transcaucasie, sous la forme très élaborée de la *mugam*, récits épiques transmis par des artistes de renom qui ont acquis une technique de chant particulière et une maîtrise parfaite des instruments traditionnels de l'Orient.

Cette musique populaire, en conquérant un nouvel espace, celui de la scène, de la radio, de la télévision et du disque, s'est intégrée au système public de consommation musicale. Une telle extension a eu un effet positif sur la situation de la musique en général tout en engageant la création de type traditionnel sur la voie du professionnalisme, avec le renouvellement des formes spatiales de production et d'écoute et le perfectionnement professionnel que cela implique.

En effet, l'apprentissage de la technique

musicale, la mise au point de l'interprétation, les répétitions nombreuses en vue du concert deviennent le lot de la création folklorique dès lors que celle-ci se retrouve dans des espaces spécialisés : studios d'enregistrement, salles de répétition, scènes de théâtre de variétés, etc. D'où un problème délicat : soumise au professionnalisme, la nature spirituelle de la création populaire est en danger et demande protection. Comme on sait, les ensembles de chants et de danses populaires sont aussi répandus en URSS qu'appréciés hors de ses frontières. Conséquence de ce puissant mouvement d'appropriation du folklore, la création populaire a tendance à perdre sa spontanéité et sa continuité formelle pour devenir un objet d'étude et d'enseignement.

Heureusement, se fait jour dans le même temps la tendance inverse qui consiste à préserver son entière authenticité en montant notamment des spectacles fidèles en tous points à l'esprit des fêtes populaires. Dans de nombreuses régions sont ainsi apparus des ensembles folkloriques qui préservent notamment l'ancienne façon de chanter.

Enfin, de nouvelles formes surgissent, qui plongent leurs racines dans la tradition orale, mais ne sauraient pour autant lui être assimilées. Ainsi en va-t-il des fêtes de la chanson ayant lieu sur des espaces découverts et qui attirent un énorme public. Nombreux sont également les chanteurs de variétés et les ensembles vocaux et instrumentaux qui s'efforcent de sauvegarder le caractère spécifique de la musique populaire.

Les chefs-d'œuvre de l'art folklorique tou-

*En Union soviétique, musique populaire et musique folklorique se sont pleinement intégrées au système public de consommation musicale, avec tous les avantages et les inconvénients que cela comporte : un plus grand professionnalisme dans l'interprétation et la reproduction sonore, mais en contrepartie le risque, inévitable, de voir la création populaire perdre de sa spontanéité et de sa continuité formelle. Ci-contre, un spectacle de musique et de danse populaires dans une immense salle de concert moderne à Erivan, capitale de la République socialiste soviétique d'Arménie.*

chent un public de plus en plus nombreux — des millions de spectateurs dans le cas de la télévision — et le familiarisent avec les divers styles nationaux, favorisant le contact entre les cent et quelques nations qui composent notre pays.

Certes, ce rapprochement a une longue histoire, comme en témoigne la musique russe d'inspiration orientale dont la tradition remonte à Rimsky-Korsakov, Borodine et Moussorgsky, mais à l'époque des grands moyens de communication il a pris des proportions considérables.

En retour, l'utilisation croissante des techniques de sonorisation exerce une influence croissante sur le langage musical grâce aux possibilités de manipulation du son qu'il présente : répartition particulière des instruments dans la salle de concert, amplification des sons faibles, « nettoyage » du timbre, « élargissement » du diapason, combinaison d'une musique ou de sons préenregistrés avec le jeu vivant des musiciens, etc.

L'emploi de ces techniques ne se borne pas au domaine strictement musical, comme les concerts et leur retransmission à la radio ou à la télévision. Elles sont utilisées aussi dans les applications de la musique à d'autres domaines, qu'ils soient artistiques (bandes sonores de cinéma ou de téléfilms) ou non (émissions d'informations ou chroniques d'intérêt général). Ainsi se trouvent multipliés de façon extraordinaire les espaces d'écoute, qui vont des stades gigantesques aux écouteurs de cassettes en passant par la salle de cinéma et la plus modeste pièce privée.

Il n'est plus désormais un lieu de l'activité humaine d'où la musique puisse être à priori exclue. On peut parler d'une conquête totale par la musique de notre milieu de vie, d'une véritable *phonosphère* ceinturant la planète. Il ne s'agit pas aujourd'hui de remettre celle-ci en question, mais de mieux l'équilibrer. La pollution sonore de la vie quotidienne, avec l'affaiblissement de sensibilité auditive et musicale qui en résulte, a pris des proportions alarmantes. Il faut la limiter et, en même temps, faire, dans la phonosphère humaine, la part plus grande à la musique qui réclame une écoute véritable et qui est porteuse de sens. ■

**MIKHAIL EVGENIEVITCH TARAKANOV** est maître de recherches à l'Institut d'art de l'Académie des sciences et du ministère de la Culture de l'URSS. Spécialiste de la théorie et de l'histoire de la musique soviétique et étrangère du 20<sup>e</sup> siècle, il est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment *Le style des symphonies de Prokofiev (1968)*, *Le théâtre musical d'Alban Berg (1976)* et *L'œuvre de Rodion Chhtchédrine (1980)*.

# Le luth et la grue dans la tradition chinoise

par Robert Hans van Gulik

**L**A grue est l'un des symboles traditionnels de la longévité en Chine, au même titre que la tortue. On dit en effet qu'elle peut vivre plus de mille ans, et l'expression « l'âge d'une grue », est une métaphore courante pour l'extrême vieillesse.

C'est surtout quand elle est noire que la grue est réputée avoir une fabuleuse longé-

rité. Le *Gu jing zhu* (« L'encyclopédie du passé et du présent », rédigée par Cui Biao à la période Jin) affirme : « Quand une grue atteint mille ans d'âge, son plumage devient bleu sombre; mille ans plus tard, il fonce encore davantage et la grue est alors vraiment noire. » Cette image de la grue noire est associée depuis des temps immémoriaux à l'idée de musique. Le *Rui ying tu ji*

(« Carte des rétributions fastes », attribué à Sun rou chi de la période Liang) dit : « Une grue noire apparaît toujours là où règne un prince féru de musique. Dans les temps anciens, lorsque Huangdi fit de la musique sur la montagne Kunlun pour faire danser tous les esprits, on vit s'élever seize grues noires à sa droite. »

Ces seize grues noires sont également mentionnées par le grand chroniqueur Sima qian : « En route pour Jin, le duc Ling de la dynastie Wei (534-493 avant J.-C.) avait fait halte au bord du fleuve Bu. Au milieu de la nuit, il entendit le son d'un luth. Il questionna à ce sujet les membres de sa suite, mais tous lui répondirent avec respect qu'ils n'avaient pas entendu de musique. Alors le duc fit venir maître Juan et lui déclara : "J'ai entendu jouer du luth, mais mes gens m'affirment n'avoir rien entendu. La musique aura donc été celle d'un esprit ou d'un fantôme. Transcris-la pour moi." Maître Juan s'inclina, puis s'étant assis dans la position correcte, et ayant placé l'instrument devant lui, il écouta l'air et le nota. Le lendemain matin, il déclara : "J'ai noté l'air mais ne l'ai encore pas appris. Je vous demande une nuit de plus pour bien l'apprendre." Le duc ayant accepté, une autre nuit s'écoula. Le lendemain matin, maître Juan déclara qu'il avait appris l'air. Ils levèrent alors le camp et poursuivirent leur route vers Jin, où les attendait le duc Ping. Celui-ci donna un banquet en leur honneur sur une terrasse. Quand ils furent tous pris de vin, le duc Ling déclara : "J'ai entendu un nouvel air en chemin; permettez-moi de vous le faire entendre." Son hôte ayant accepté, le duc Ling fit asseoir maître Juan auprès de maître Kuang et lui ordonna de prendre son luth et de jouer l'air. Mais avant qu'il ait fini, maître Kuang l'interrompit en étouffant de sa main le son des cordes et dit : "C'est la musique d'un Etat maudit. Il ne faut pas l'écouter." Le duc Ping s'étant enquis de l'origine de cet air, maître Kuang lui répondit : "Il fut composé par maître Yan pour plaire au tyran Zhou. Lorsque celui-ci fut vaincu par le roi Wu des Zhou, maître Yan s'enfuit vers l'est et se noya dans le fleuve Bu. C'est donc probablement sur ses rives que cet air a été entendu, mais il est dit que celui qui l'entendra pour la première fois règnera sur un Etat divisé." Le duc Ping déclara alors : "J'éprouve un grand amour pour la musique et je veux entendre cet air jusqu'au bout." Maître Juan s'étant exécuté, le duc Ping lui demanda : "N'y a-t-il pas d'airs encore plus magiques que celui-là ?" A quoi maître Kuang répondit : "Si fait". "Peux-tu les jouer pour moi ?" Le maître répondit : "La vertu et l'honneur de mon seigneur ne sont pas suffisants pour cela. Je ne puis les jouer pour vous." Mais le duc

Photo © 1979 John A. Goodall. tirée de *Heaven and Earth*, Lund Humphries, Londres



*Cette illustration tirée d'une encyclopédie de l'époque Ming montre comment jouer du luth en plein air, l'instrument « sur les genoux », avec, à proximité, une petite table rustique portant la cassolette à encens, dont le parfum est l'indispensable complément de la musique de luth.*

insista : « J'ai un grand amour de la musique et je veux les entendre. » Maître Kuang fut donc forcé d'obtempérer. Lorsqu'il eut joué un air, seize grues noires vinrent se poser sur la porte du palais et quand il joua une seconde fois, elles tendirent le cou pour crier puis étendirent leurs ailes et se mirent à danser. Le duc Ping, transporté de joie, se leva pour boire à la santé du maître Kuang. S'étant rassis, il demanda : « N'y a-t-il pas d'autres airs encore plus magiques que celui-ci ? » Maître Kuang répondit : « Oui, ceux que joua Huangdi jadis pour provoquer un grand rassemblement de fantômes et d'esprits. Mais la vertu et l'honneur de mon seigneur ne sont pas grands assez pour lui permettre de les entendre. Vous en perdriez la vie. » Mais le duc insista : « Je suis chargé d'ans et j'aime passionnément la musique. Je veux les entendre. » Maître Kuang fut donc bien obligé de prendre son luth et de jouer. A peine eut-il joué le premier air, que des nuages blancs se levèrent au nord-ouest. Au deuxième, une rafale de vent, accompagnée de pluies torrentielles, arracha les tuiles du toit. Toute l'assistance s'enfuit et le duc Ping, terrorisé, s'affala dans l'entrée de la salle. De ce jour-là, Jin fut victime d'une sécheresse qui brûla la terre pendant trois ans de suite. »

Cette histoire aux sources très archaïques (dans le texte le chiffre « seize » est remplacé par l'expression « deux fois huit ») est plus qu'un témoignage des associations traditionnelles entre le grue noire et la musique de luth; elle est aussi une illustration saisissante des pouvoirs effrayants que les anciens prêtaient à cette musique. On retrouve l'atmosphère menaçante de ce vieux conte dans bon nombre de récits fantastiques ultérieurs où intervient la musique de luth.

Cela dit, il est rare que l'on retrouve encore dans ces récits un écho des associations magiques entre la musique de luth et la grue. Peu à peu, la tradition littéraire a substitué à ces croyances archaïques des considérations purement esthétiques. Lorsqu'un lettré joue du luth dans le pavillon de son jardin, un couple de grues se doit d'évoluer langoureusement non loin de lui. Leurs mouvements gracieux doivent inspirer le rythme savant de ses doigts et leurs cris sporadiques orienter les pensées du musicien vers les choses de l'autre monde. Car même le cri de la grue a une signification particulière, et la tradition veut qu'il ébranle le ciel : « Le cri de la grue dans le marais résonne jusques aux cieux, et la femelle est fécondée par le cri du mâle. »

Les grues raffolent de la musique de luth, à en croire ce passage du *Qing lian fang qin ya* (« Le luth entendu dans le bateau couvert d'orchidées vertes ») : « Lin Bu (mort en 1020) adorait jouer du luth; chaque fois qu'il touchait son instrument, ses deux grues se mettaient à danser. » On lit dans le

même ouvrage, à propos de Ye Mengde (qui vécut un siècle plus tard) : « Ye Mengde aimait tellement le luth qu'il pouvait en jouer une journée entière sans s'arrêter, les sons de l'instrument se mêlant au bruissement de l'eau d'un torrent. Plus tard, Ye retourna sur la montagne Lu et chanta en s'accompagnant du luth; une fois qu'il jouait ainsi, il vit soudain apparaître un couple de grues qui se mirent à virevolter et à danser dans son jardin. Ye approuva les deux oiseaux, qui prirent l'habitude de danser chaque fois qu'il jouait. »

Plusieurs airs de luth vantent les mérites de la grue. Un traité qui décrit des grues dans le jardin d'un lettré s'intitule « Chant d'un couple de grues écoutant le babil d'un ruisseau ». Un autre air intitulé « La danse des grues dans le ciel » célèbre l'envol de l'oiseau. Le *Tian wen ge qin pu ji cheng* (« Recueil d'airs entendus du ciel ») contient un air intitulé « Deux grues se

baignent dans un ruisseau », dont le texte de présentation n'est pas sans intérêt. « Au printemps finissant, je rendis visite à un ami vivant dans la province de Sichuan. Deux grues dansaient dans un clair ruisseau. Je fus frappé par leurs plumes blanches comme la neige et le sommet de leur tête d'un rouge vermillon. Elles voltigeaient en tous sens et s'éclaboussaient d'eau tout en dansant. Puis, étendant leurs ailes, elles montèrent haut dans le ciel où leurs cris s'harmonisaient sous la voûte azurée, et je me demandais si elles n'étaient pas plutôt des Immortelles. C'est alors que je sortis mon luth pour composer cet air. »

Le recueil *Shen qi bi pu* (« Album du mystère et de l'étrange ») de l'époque Ming contient un air intitulé « Le cri des grues dans les marais ». Dans la seconde moitié du texte de présentation, il est dit : « La grue est un oiseau sacré, son cri est très perçant puisqu'on l'entend à plus de dix



Un ancien manuel chinois de luth indique la position des doigts sur l'instrument pour en tirer des notes semblables aux cris d'animaux. Sur cette page, est décrite « la position du pouce de la main droite pour obtenir le cri d'une grue qui s'élançait vers le ciel. »





Selon la tradition chinoise, les fleurs de prunier sont aussi sensibles que les grues à la musique de luth, comme l'évoque ce vers ancien : « Prends ton luth et joue devant un vieux prunier ». Un autre symbole de longévité, le pin, est souvent associé au luth. Lorsqu'il n'est pas représenté dans une prunellaie, le joueur de luth est assis sur une pierre moussue à l'ombre des branchages de deux grands pins, comme dans l'illustration à gauche, sur laquelle on voit également, au premier plan, un homme jouant d'un instrument à quatre cordes.

Ci-dessous, page d'un manuel de luth indiquant la position de la main sur une corde. En haut, on lit : « La main droite suggère la silhouette d'un dragon volant qui s'agrippe aux nuages », et en bas : « Comment pincer une corde avec le pouce et le majeur. » L'illustration de la position de chaque doigt était généralement accompagnée d'une brève explication dite xing. Sur cette page, on lit : « Le dragon est un animal sacré; un étang ne le contiendrait pas. Sa tête et ses membres sont racés et ses transmutations infinies. Lorsqu'il monte sur le trône (allusion au fait que le nom du dragon est invariablement associé à celui de l'Empereur), la prospérité règne sur le monde. Il escalade les airs de ses griffes et les nuées flottantes le suivent. »

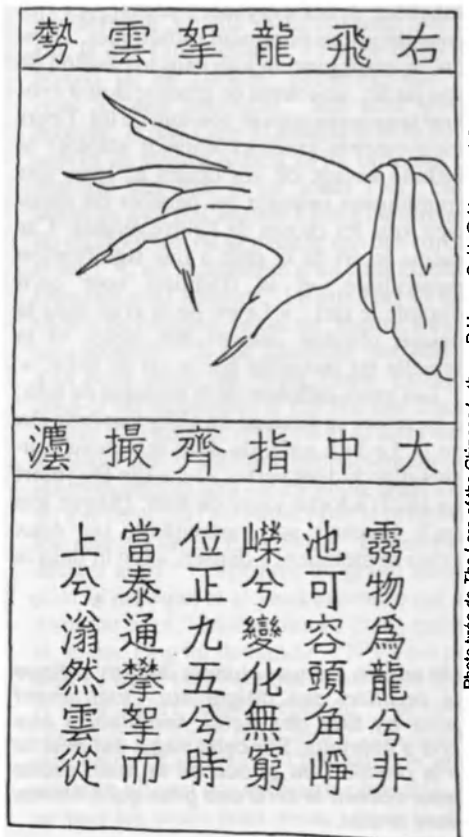
► kilomètres à la ronde. J'ai composé cet air pour comparer le son du luth au cri de la grue. Un couple de grues vivait dans les bambous entourant ma salle de musique. Je les voyais parfois danser ensemble dans l'ombre des fourrés et à d'autres moments elles s'envolaient criant à l'unisson. Mais elles attendaient toujours le moment approprié : pour qu'elles dansent, il fallait qu'une brise fraîche ébouriffe leurs plumes et elles ne criaient que si elles pouvaient voir la Voie lactée comme si elles avaient vu les dieux. Si le temps n'était pas propice, elles ne chantaient ni ne dansaient. C'est pour célébrer les vertus de ces oiseaux que j'ai composé cet air. »

Divers ouvrages donnent des directives sur la manière d'élever les grues et de distinguer les sujets les plus doués. Qualités et signes distinctifs des grues de bonne race sont décrits dans le *Xiang he jing* (« Le livre des grues »), ouvrage d'authenticité douteuse mais d'une antiquité avérée que l'on retrouve dans de nombreuses compilations de livres anciens. Les traités de l'époque Ming abondent en préceptes sur l'élevage et le dressage des grues et sur la manière de

leur apprendre à danser, par exemple au rythme de quelqu'un qui frappe dans ses mains. Ailleurs, Chen fu yao (né en 1612) affirme que l'os de la cuisse des grues sert à fabriquer d'excellentes flûtes dont le son clair s'harmonise avec celui de l'orgue à bouche.

Nous ne saurions mieux conclure qu'en citant cette observation sur les grues : « Quiconque habite à la campagne au fond d'un bois désert, comment pourrait-il un seul jour se passer de cette amie raffinée dont la compagnie vous fait oublier toutes les choses de ce monde ? » ■

**ROBERT HANS VAN GULIK (1910-1967)**, écrivain néerlandais, diplomate de profession, fut un orientaliste éminent, particulièrement versé dans l'histoire de la Chine. Fin connaisseur de la langue chinoise, il fut aussi un excellent calligraphe. Entre autres ouvrages d'érudition, il a publié *Sexual Life in Ancient China*, 1962, (traduit en français : *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*) et *The Lore of the Chinese Lute*, 1968, (« *La tradition du luth chinois* »), ouvrage, inédit en français, d'où est tiré le présent texte. Il fut également l'auteur d'une série de romans policiers à succès, dont l'action se déroule au 7<sup>e</sup> siècle et qui a pour héros le jute Ti.





# Un griot en Europe

par Lamine Konte



Photo © M.-R. Mattera

**Musicien et chanteur traditionnel, le griot est aussi en quelque sorte le chroniqueur ou l'historiographe de la société dans laquelle il vit. Son art est un précieux patrimoine qui se transmet de père en fils. Ci-dessus, Lamine Konte, le célèbre griot sénégalais installé en France qui parle ici de sa vie et de son art, chante en s'accompagnant à la kora, un instrument de son pays.**

**J**E suis d'abord un Africain du Sénégal et, ensuite, un Casamançais. En effet, je suis né dans une région du Sud sénégalais : la Casamance. « Casa di Mansa », nom mi-portugais, mi-mandingue, signifie « La maison du roi » et témoigne du passage des Portugais dans la région, aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Plus précisément, je viens d'une famille de musiciens ou *griots*. A la fois musiciens, historiens, chanteurs, les griots se transmettent cet art de père en fils et de génération en génération. J'ai grandi dans cet univers, puis me suis nourri de culture occidentale, m'initiant à sa musique, notamment à sa musique classique. Cette formation polymorphe me permet de m'exprimer authentiquement tout en me trouvant de plain-pied avec des auditoires français.

On m'a dit que mon père était un célèbre griot... Je n'ai pas eu la chance de le connaître car il est mort alors que j'avais à peine un an. Mon père reste un concurrent sérieux : tous ceux qui l'ont connu nous

comparent constamment l'un à l'autre. C'était un excellent musicien. Soundioulou Cissoko, qui fut son co-équipier, est aujourd'hui un des grands joueurs de kora (harpe-luth à 21 cordes) du Sénégal. Tous deux ont étroitement collaboré.

Je n'ai pas reçu de formation musicale et poétique à proprement parler. Elle se fait spontanément quand on naît dans une famille de musiciens. Un peu de sociologie africaine permettra de comprendre pourquoi. Depuis les événements de l'empire du Mandingue, celui-ci s'est organisé et structuré en castes, créant un modèle de société effectif du 13<sup>e</sup> siècle à nos jours. Chaque caste comprenait des hommes particulièrement doués pour tel ou tel métier : ainsi y avait-il les castes des griots, des tisserands, des forgerons, des guerriers, etc. Quand on naissait dans une famille de griots, donc de musiciens, on était, *ipso facto*, voué à l'activité musicale. Cette tradition est devenue anachronique, le contexte sociologique ayant évolué : avec la colonisation, l'Afrique s'est ouverte à d'autres civilisations, des écoles se sont implantées et, à l'heure actuelle, un enfant issu d'une famille de griots peut devenir instituteur, maçon ou mécanicien. Mais à l'origine, quand on nais-

*Ces propos ont été recueillis par Marc Kerjean, producteur, réalisateur et animateur d'émissions radiophoniques en France. Depuis plusieurs années, il se consacre à l'étude et à la diffusion des musiques africaines, du blues et du jazz.*



**La kora est un instrument à 21 cordes dont la sonorité se situe entre celle de la harpe et celle de la guitare, selon la manière dont on pince les cordes. Sa caisse de résonance est faite d'une demi-calebasse munie d'un manche comportant 21 anneaux à chacun desquels est accrochée une corde. Les cordes se répartissent en deux rangées séparées par un chevalet; chaque main s'adresse à une rangée au moyen du pouce et de l'index. Pour accorder l'instrument, les anneaux étant mobiles sur le manche, il suffit de les tirer pour tendre la corde jusqu'à obtenir la note désirée. Ci-dessus, concert de musique mandingue donné dans un amphithéâtre de la Sorbonne, à Paris en 1982, par Arfan Kouyate, joueur de kora, et la chanteuse Penda Diabate.**

musical. Les griots construisent des instruments s'adaptant aux langages et aux rythmes utilisés. L'intelligence des premiers hommes politiques est à l'origine de la tradition griotique : ils comprirent qu'on ne peut pas diriger une cité sans historiens, donc sans musique. Il y a également de nombreuses légendes racontant l'origine des griots, mais pour moi celle-ci est naturelle : comme ils avaient envie de faire de la musique, ils ont laissé libre cours à leur désir. Et cette activité leur a été dévolue depuis le règne de Soundiata Keita, premier empereur du Mali, c'est-à-dire depuis le 14<sup>e</sup> siècle.

La participation des griots était requise pour tous les moments importants de la vie, comme la naissance, le mariage, etc. Ils chantaient également les louanges de leurs hôtes et connaissaient l'histoire des familles. Ils vivaient la plupart du temps de présents offerts en remerciement de leurs prestations. Il est possible qu'un griot ait eu parfois la dent dure à l'égard d'un client peu généreux, car le griot reste un homme, avec ses faiblesses. Mais son rôle essentiel consiste à chanter les louanges des individus sans discrimination d'ordre économique, pour le pauvre pêcheur comme pour le riche commerçant. Il s'attache à restituer l'histoire de la famille de son interlocuteur, telle que son père la lui a transmise.

Certains croient que les griots ont un pouvoir magique, mais en Afrique, le pouvoir magique appartient plutôt aux forgerons. Certains griots ont des pouvoirs, car ils possèdent une somme considérable de connaissances diverses et sont ouverts à toutes les formes de culture; arrivés à un certain âge, ils ont nécessairement un pouvoir, mais s'agit-il d'un pou-

voir d'ordre magique ou d'une autre essence ? C'est difficile à déterminer dans l'absolu. Il faudrait rencontrer personnellement tel ou tel griot pour définir son type de pouvoir.

Les griots « conteurs » chantent les grandes épopées traditionnelles, les faits d'armes des héros, le pays, l'amour. Il leur arrive aussi d'être appelés à faire danser une assemblée. En Afrique, il n'y a pas de structures théâtrales, mais des spectacles donnés par des griots. Ils sont comédiens, poètes, danseurs, mimes et font intervenir tous les arts dans leurs représentations. Etant polyvalents, leur rôle consiste, entre autres, à danser eux-mêmes et à faire danser l'assemblée. Certains, il est vrai, sont spécialisés dans l'un ou l'autre de ces domaines : ils s'expriment par la musique ou par le chant ou encore par le langage. Mais d'autres, tout en jouant, peuvent chanter, raconter des histoires et même danser.

À l'époque où le système des castes fonctionnait rigoureusement, les griots se réunissaient périodiquement au sein de la famille. Cela se faisait beaucoup. On appelait ces réunions familiales des « répétitions ». La famille se réunissait au grand complet, toutes les générations étant présentes, et on jouait pour évaluer le niveau de qualité atteint. Je connais une histoire à propos des rassemblements de griots au Mali. Je la crois vraie car de nombreuses personnes furent témoins du fait. Tous les sept ans, les grands griots du Mali se donnaient rendez-vous pour refaire le toit d'une case : ils chantaient tout en jouant de la musique; le toit, soulevé comme par enchantement, échouait à terre. On restaurait le toit. Ils se remettaient à chanter : le toit décollait du ►

► sait dans une famille de griots, on se consacrait exclusivement à la musique. L'agriculture était la seule activité extra-musicale autorisée, car elle était d'intérêt commun.

La musique est un phénomène universel et tous les musiciens du monde ont à peu près la même origine : c'étaient au départ des gens ayant le don de combiner les notes les unes avec les autres, afin de les rendre harmonieuses à l'oreille. Comme l'écriture n'était pas alors en usage dans certaines régions de l'Afrique, il fallut confier à un groupe social le soin de raconter l'Histoire, et de jouer ainsi le rôle de mémoire du peuple africain. Il revint donc à la communauté des griots de transmettre l'histoire oralement. Pour véhiculer cette histoire, il fallut lui trouver un support

**Entretien avec  
un griot  
d'Afrique  
occidentale.**

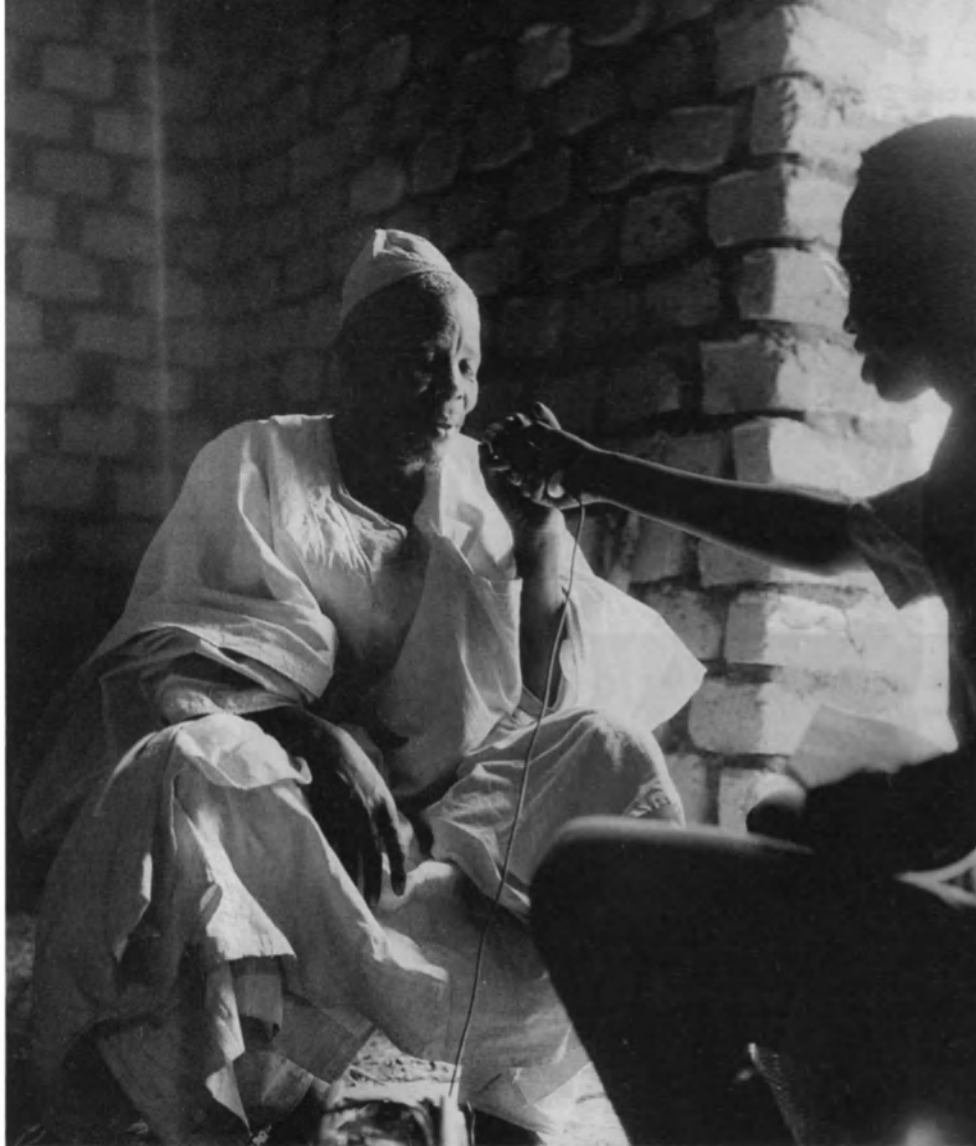


Photo © Almasy, Paris

Photo M. Salvaro - Unesco

1



Photo © Réunion des musées nationaux, Paris



2

Photo © Réunion des musées nationaux, Paris



Photo © Hoa-Qui, Paris

3



Photo © Hoa-Qui, Paris

4

**Le continent africain est riche en instruments de musique traditionnels, dont on voit ici quatre exemples : 1) trompe traversière bambara du Mali; 2) harpe à cordes du Gabon; 3) harpe anthropomorphe du Zaïre; 4) guitare au manche surmonté d'une tête sculptée dans le bois appartenant aux Mangbétous, un des peuples du Zaïre.**



► sol et se posait sur la case. Ce phénomène ressort d'un pouvoir magique. Mais, en définitive, toute expression recèle un pouvoir magique dès lors qu'elle puise dans une certaine force spirituelle. Ainsi la musique et le chant des griots du Mali pouvaient-ils déplacer le toit d'une case.

Quant à l'instrumentation africaine, elle varie selon les régions. Depuis l'empire de Soundiata, le Mali, berceau de la musique africaine, a influencé l'art musical des autres régions. L'instrumentation qu'on y trouve est plus raffinée que celle du nord du Sénégal,

dont la musique est bâtie à 80 % sur le rythme, donc sur les tam-tams. Dans un groupe ouolof, au nord du Sénégal, il y a au moins 14 percussions, tandis que dans un groupe malien les percussions s'accompagnent d'instruments plus élaborés, comme la kora ou le balafon. Les grands musiciens du nord sénégalais jouent du xalam (mot ouolof qui désigne une guitare à cinq cordes, instrument africain très ancien) et la plupart d'entre eux ont fait leur apprentissage au Mali. En Casamance, on joue du bolong, sorte de kora à trois cordes dont la sonorité ressemble à

celle de la contrebasse, mais les percussions prédominent.

Aucun instrument n'est particulièrement facile à maîtriser. La kora pose des problèmes car sa musique est indissociable de la langue mandingue. Il faut connaître cette langue pour jouer de l'instrument. Les partitions étant inexistantes, on joue d'oreille. Il faut donc retenir les mélodies et pour retenir celles-ci, il faut connaître l'histoire. Comme l'histoire est invariablement contée en mandingue ou en malinké, on doit absolument connaître la langue pour aborder la kora. Toutefois, son accès s'est un peu élargi récemment. De nombreux musiciens en jouent tout en chantant en ouolof ou en créole portugais. Mon père chantait la plupart du temps en créole portugais. Pour ma part, je me félicite de cette ouverture et j'aimerais que la kora devienne un instrument aussi universel que tant d'autres.

En Afrique, les percussions prolifèrent. Chaque ethnie a les siennes. Ainsi le Mandingue joue du « koutéro », le Malinké du « djembé », etc. En Afrique centrale forestière, il y en a d'autres, différentes de celles de la Savane. Il y a autant de percussions que de groupes ethniques.

Il n'y a pas longtemps encore, jouer d'un instrument de musique n'était pas du ressort des femmes. Il leur appartenait de chanter. A la rigueur, elles s'accompagnaient d'un certain instrument de fer malien, rudimentaire, c'est tout. Généralement, la femme chante pour accompagner son mari qui, lui, joue d'un instrument. Le chant revient à la femme et l'instrument à l'homme. La société masculine africaine a probablement estimé qu'il était plus facile de chanter. Cette situation a maintenant évolué. J'ai pu le constater en 1977, au Festival mondial des arts nègres de Lagos, au Nigéria : il s'y trouvait un ensemble instrumental guinéen, exclusivement féminin, qui jouait de la kora et du balafon. J'ai également vu un orchestre de femmes jouer d'instruments modernes comme le saxo, la trompette, la batterie, la guitare électrique, etc.

On me demande souvent s'il m'arrive de retourner dans mon pays. Or, j'y vais chaque année ou, au minimum, tous les deux ans. Cela m'aide à vivre, me tonifie et me donne confiance. Le fait d'être « coupé » de mes racines africaines influence positivement ma musique. N'étant pas chez moi, j'y vois mieux ce qui s'y passe et cela enrichit mon inspiration. De loin, on voit son pays avec plus de vérité, de profondeur, de nostalgie. Sur ma terre d'origine, j'aurais probablement des préoccupations étrangères à mon activité musicale. Du reste, je ne m'en sens pas très éloigné : il suffit de quatre heures de vol pour rejoindre le Sénégal.

Au Sénégal, on écoute tous les types de musique. De James Brown à Johnny Halliday, en passant par tous les autres. C'est le grand bazar. On y entend aussi Manu Dibango, ce Camerounais de Paris ou ce Parisien de Douala, comme on veut, qui œuvre beaucoup pour l'Afrique. C'est un grand musicien. Il défend la cause de la musique africaine depuis longtemps, comme moi-même et d'autres musiciens africains. Cela le rend sympathique. Il mérite largement son succès, car il a beaucoup travaillé. Selon lui, nous assistons à « la naissance d'une nouvelle race, une race afro-européenne » et « la musique européenne ne doit pas rester dans son ghetto ».

Je pense pour ma part que ni la musique européenne ni la musique africaine ne doivent

***L'emploi d'instruments d'origine européenne, comme cette trompette classique dont joue l'ensemble malgache Hira-Gasy, est fréquent de nos jours dans la musique africaine.***



Photo © Tous droits réservés



**Naguère, jouer d'un instrument de musique n'était pas du ressort des femmes, qui se contentaient de chanter. Mais les choses ont changé et il n'est pas rare de rencontrer aujourd'hui en Afrique (ici au Mali) des ensembles instrumentaux exclusivement féminins.**

rester dans leur ghetto, car elles ont besoin d'évoluer l'une par l'autre. En restant dans son ghetto, on n'évolue pas. L'avenir du monde réside dans le métissage des hommes et des cultures. La musique connaît également cette dynamique.

Il ne faut pas croire que la musique traditionnelle se dévalue en évoluant. En Afrique, la musique traditionnelle, associée à l'instrumentation traditionnelle, n'exclut pas d'autres formes de musique se jouant avec une instrumentation occidentale. Depuis la colonisation, il y a trois-cents ans, la musique traditionnelle ne craint pas d'intégrer l'accordéon, l'harmonica ou la guitare. Mais jusqu'à une date récente, cette musique a été refusée par les occidentaux.

Il y a encore vingt ans, on pensait qu'un Africain devait se contenter de jouer du tam-tam ! Il est temps que les occidentaux modifient leur vision stéréotypée de la culture africaine et reconnaissent la coexistence de la musique traditionnelle avec d'autres formes d'expression musicale. Je défends la musique traditionnelle, car elle peut évoluer. Et j'aimerais que soit réhabilitée en France la forme née du contact avec la musique occidentale. Il faut préciser que la démarche du griot est radicalement à l'opposé de celle du musicien européen. En Afrique, la musique joue un rôle social. Sa fonction principale est d'accompagner la fête, de véhiculer une philosophie et c'est terminé ! Pour l'occidental, la relation à la musique est tout à fait différente. Seule, l'écoute compte; il attend que le musicien lui tienne un discours. Depuis quelques années, cependant, le mariage musical entre l'Europe et l'Afrique s'opère lentement. Le public européen ne considère plus la musique africaine comme un objet de musée. Et les Afro-Européens ont compris qu'ils ne devaient plus répéter sur leurs percussions les rythmes ancestraux, pieusement transmis, s'ils désiraient ouvrir la tradition à la réalité de l'Afrique moderne, à une musique qui traduit l'urbanisation et le choc des civilisations. Pour moi, le plus important, ce sont les musiques traditionnelles, qui sont à la base de tout. De l'Afrique j'ai conservé le polyrythmique et notre façon particulière de communiquer avec le public. En jouant et en enregistrant en Europe j'ai appris énormément. Une mise en place rigoureuse, des arrangements travaillés, un son réglé pour mes instruments, bref, un contact précieux avec la technologie occidentale. Mais je me considère comme un messager qui communique ses idées à un public européen. J'appartiens à un siècle différent de celui de mon père et désire que la société évolue. ■

**LAMINE KONTE**, griot sénégalais, est conteur, auteur et compositeur de musique. Il est le fils du célèbre griot de Casamance, Dialy Keba Konte. En 1971, il vient en Europe et réalise une carrière internationale. Il a enregistré plus de dix albums de disques dont Chants nègres, chants du monde, composé de poèmes et de chants négro-africains, et La kora du Sénégal. Il est aussi l'auteur de l'illustration musicale du film de J. Champreux et de C. Doukoure, Bako.



Photo © Hoa-Cui, Paris



Photo Philip Gaunt - Unesco

**Un ensemble de musique traditionnelle africaine se produit dans un stade devant des milliers de spectateurs à l'occasion du Deuxième Festival des arts et de la culture négro-africains, qui s'est tenu à Lagos (Nigéria) en 1977.**

# O C I N E M A P E R A

par Dominique Jameux

Photo © Keystone, Paris



**L**E croisement de ces deux arts, opéra, cinéma, est à la fois naturel, fréquent, et problématique.

Naturel parce qu'il s'agit dans l'un et l'autre cas d'un art du temps, qui présente un spectacle dramatique et tend à l'œuvre d'art « totale », réunissant autour d'un texte poétique (scénario ou livret) et dans une localisation donnée, les prestiges conjugués de la lumière, de la couleur, des objets, des costumes, du jeu d'acteur, des voix. Le cinéma est le principal spectacle audiovisuel d'aujourd'hui; l'opéra est sans doute le plus ancien.

Fréquent parce que longue est l'histoire de la prise en charge par le cinéma du fait opératique : le film d'opéra. Sous ce terme, l'actualité cinématographique récente nous a proposé un certain nombre d'œuvres lyriques : le *Don Juan* « de Losey », la *Flûte enchantée* « de Bergman », la *Traviata* « de Zeffirelli », la *Carmen* « de Rosi ». Ces guillemets, notons-le déjà, semblent indiquer une usurpation, laquelle est évidemment pleine de sens. L'actualité du film d'opéra réside dans cette prise en charge par de grands metteurs en scène de cinéma des œuvres les plus connues du répertoire lyrique auxquelles ils impriment une vision qui est presque celle d'un auteur à part entière. Phénomène sur lequel nous nous interrogerons *in fine*.

Dans une excellente étude parue il y a quelques années<sup>1</sup>, Emmanuel Decaux rappelait les lointaines origines de ce croisement entre les deux arts. Dès le début du siècle, des cinéastes du muet tournent des livrets, plus ou moins arrangés, d'opéras célèbres. Ainsi peut-on voir dès 1909 une *Carmen* avec Regina Badet et Max Dearly, en 1915, aux Etats-Unis, une autre *Carmen* jouée par la « vamp » Theda Bara, et, la même année, Geraldine Farrar jouait le rôle pour un film de Cecil B. de Mille ! Retenons de ces antiquités du genre une leçon : ces films muets et silencieux semblent bien indiquer que le « film d'opéra » à ses débuts s'accommode aisément d'une musique mise, pour le moins, à l'arrière-plan... L'enfance de l'art donnait ainsi une image involontaire de sa maturité ! On verra même en 1943 une autre *Carmen*, évidemment sonore, mais jouée et parlée seulement par Viviane Romance et Jean Maires (dans un film de Christian-Jaque).

Mais dans le même temps, des chanteurs célèbres auront été invités par l'institution

1. Emmanuel Decaux, « Fascination de l'irréel », *Cinématographe*, novembre 1979.

**A ses débuts, le film d'opéra prenait de grandes libertés avec le livret et même la musique... « mise, pour le moins, à l'arrière-plan ». Ci-contre, le grand chanteur lyrique russe, à l'extraordinaire voix de baryton-basse, Fédor Ivanovitch Chaliapine (1873-1938), qui créa le Don Quichotte de Massenet en 1910 et campa en 1933 à l'écran le rôle qu'il avait rendu célèbre à la scène. Dirigée par le metteur en scène allemand Georg Wilhelm Pabst, cette réalisation comportait des épisodes chantés sur une musique spécialement composée pour le film.**





**L'un des partis de réalisation du film d'opéra est le filmage d'une représentation, « un cinéma à la fois de reportage, de témoignage et d'archives... qui préserve un juste équilibre entre la qualité que l'on peut exiger de toute prestation artistique et l'émouvante précarité propre à une représentation d'opéra ». L'exemple le plus éclatant en est le Don Juan de Mozart filmé au Festival de Salzbourg en 1953 (ci-dessus).**

**« Depuis que la télévision est entrée dans les mœurs, le film d'opéra a été le plus souvent conçu pour celle-ci ». L'un des plus célèbres exemples de cette autre catégorie de films d'opéra réalisés en studio est La flûte enchantée de Mozart, tourné pour la télévision en 1975 par le metteur en scène suédois Ingmar Bergman, puis adapté pour le grand écran. Ci-contre, Tamino interprété par Josef Kostlinger.**

**L'opéra filmé en studio, qui est devenu une véritable industrie en République fédérale d'Allemagne, réunit une distribution brillante dans un décor rappelant celui d'une scène d'opéra. Ci-contre, Mirella Freni (Suzanne), Maria Ewing (Chérubin) et Kiri Te Kanawa (la Comtesse) dans Les Noces de Figaro, opéra-bouffe de Mozart porté à l'écran en 1976 par le metteur en scène français Jean-Pierre Ponnelle.**



Photo © Collection Cahiers du cinéma, Paris



Photo © Collection Cahiers du cinéma, Paris

cinématographique à laisser des traces pérennes de leur art. Un exemple particulièrement spectaculaire et paradoxal est offert par Fedor Chaliapine tournant, en 1933, sous la direction de Pabst, un *Don Quichotte* qui exploitait son « image » publique (il avait créé en 1910 le rôle titre de cet opéra de Massenet et l'avait chanté ensuite un nombre incalculable de fois), mais dans lequel il ne chantait nullement la musique de Massenet, ni d'ailleurs ne suivait le livret d'Henri Cain (d'après Cervantes). En Provence, dans un décor naturel, Pabst reconstituait une histoire comportant des épisodes chantés sur une musique de Jacques Ibert composée à cette intention !

Ainsi le « film d'opéra » se constitue-t-il lentement et non sans hésitation, comme si les réalisateurs de cinéma avaient bien conscience qu'ils tenaient avec le fait opératique un objet certes à haut pouvoir dramatique (et ayant un impact certain sur le public), mais qui, par nature (livrets impossibles, physiques de chanteurs décourageants, artificialité du chant, contraintes d'exécution...), rendait tout à fait problématique le véritable « film d'opéra ».

Parallèlement et avant même que l'industrie du film d'opéra proprement dit ne se développât, ses ingrédients majeurs, tels qu'ils fonctionnent encore aujourd'hui, se mettaient en place : tournage en plein air pour un plus grand réalisme; pratique de la présonorisation (« play-back »), nécessaire en extérieur mais permettant aussi au chanteur de jouer davantage en acteur, et le droit que s'arroge le metteur en scène de modifier à sa guise le livret d'origine pour en faire ce qu'il juge être un véritable scénario.

Et la musique dans tout cela ? Si l'on ne craignait le paradoxe, on dirait volontiers que la question du film d'opéra serait résolue depuis longtemps s'il n'y avait aussi la musique dans l'affaire ! Le film d'opéra a pour atout de montrer de grands chanteurs à un public infiniment plus large que celui des salles d'opéra et, encore une fois, de pérenniser leur art fragile et éphémère. Mais a-t-on véritablement besoin pour cela du film d'opéra ? Nous disposons de témoignages filmés de chanteurs célèbres, qu'on entend dans leurs airs de prédilection, à la faveur d'une fiction, souvent niaise, bâtie à cet effet et qui ressortit généralement au genre de la biographie romancée. Qu'importe ! Richard Tauber, Jan Kiepura, Lily Pons, Georges Thill, André Bauge, Maria Cebotari, Enrico Caruso et bien d'autres, ont ainsi laissé des traces filmées et chantées dont un éditeur avisé pourrait aujourd'hui faire commerce. Ainsi, tout se passe comme si le film d'opéra représentait à la fois une hypothèse féerique autour de laquelle on tournait et une énigme presque dangereuse à laquelle on hésitait à se mesurer.

C'est en 1930, semble-t-il, qu'apparaît le premier film d'opéra proprement dit, un *Paillassé* de Leoncavallo tourné aux Etats-Unis à l'occasion d'une tournée de la troupe du Théâtre San Carlo de Naples. Dans les années qui suivront la Seconde Guerre mondiale se développe une pratique de l'opéra filmé où des noms reviennent avec une certaine fréquence : Verdi comme compositeur, Gallone comme réalisateur, ►





Photos © Collection Cahiers du cinéma, Paris

► Tito Gobbi comme interprète. En 1948, un nouveau *Paillasses* est tourné en plein air avec Gobbi, acteur et chanteur, et Gina Lollobrigida, actrice, doublée par une cantatrice. Voilà qui souligne un problème en même temps que sa solution : les acteurs de cinéma jouent bien et sont crédibles en gros plan, à la différence des chanteurs d'opéra qui ont l'avantage de mieux chanter que les acteurs. Donc, on double. C'est la solution du *Parsifal* de Syberberg en 1983.

Parvenu à ce point de notre enquête, on peut définir les trois partis de réalisation qui se partagent le corpus constitué aujourd'hui par les films d'opéra, avec les problèmes respectifs qu'ils posent et résolvent parfois en partie.

Le filmage d'une représentation. C'est-à-dire un cinéma à la fois de reportage, de témoignage et d'archives. L'exemple le plus éclatant en est le *Don Juan* de Mozart, dirigé par Wilhelm Furtwängler et filmé au Festival de Salzbourg en 1953. C'est une grande réussite, qui tient d'abord à la qualité musicale de la production et au fait que le réalisateur, Paul Czinner, a traité sobrement son sujet, faisant de la caméra un spectateur privilégié, bien placé, presque neutre. L'orchestre — le Philharmonique de Vienne — n'est pas éclipsé par le tournage, comme il advient souvent. Les décors et les costumes sont traditionnels mais beaux. Les chanteurs, rompus à ces rôles, ne jouent pas les acteurs de cinéma. Le son, dans ce lieu *ad hoc*, est d'une qualité tout à fait convenable.

Des trois partis de réalisation, celui-ci me paraît le plus satisfaisant. Il respecte l'essentiel, c'est-à-dire la musique. Il permet au

méromane de suivre, dans une certaine mesure, l'actualité lyrique de son temps, pour un prix modique et sans déperdition majeure, et aux nostalgiques que nous sommes, dans l'exemple cité, d'avoir une idée de ce que pouvait être l'art du chant mozartien de ces années-là. L'enregistrement sur le vif, en outre, préserve un juste équilibre entre la qualité que l'on peut exiger de toute prestation artistique et l'émouvante précarité propre à une représentation d'opéra et qui en constitue une part de la magie.

Le filmage en studio. C'est avant tout l'institution lyrique en République fédérale d'Allemagne qui, par le biais d'importantes maisons de production spécialisées, a développé une véritable industrie de l'« opéra en boîte ». Ces spectacles sont généralement le fruit d'une production régulière d'une maison d'opéra. Avec une distribution brillante, voire exceptionnelle, un spectacle bien rôdé est ensuite filmé en studio, dans un décor rappelant celui d'une scène d'opéra et des conditions d'acoustique les meilleures tant pour la prise de son que pour la réalisation finale de la bande sonore. Les caméras sont d'une mobilité variable. Tantôt installées à un emplacement correspondant aux fauteuils d'orchestre, tantôt évoluant sur la « scène », elles proposent un produit d'un type bien précis, dans lequel la mise en scène a une assez faible importance et qui ne va pas sans une certaine artificialité.

Les films suscités par Rolf Liebermann à Hambourg, les *Noces de Figaro* tournées par Ponnelle proposent ainsi des réalisations très soignées mais qui apparaissent un peu comme des représentations lyriques au

**Les grandes productions lyriques réalisées par des metteurs en scène de talent avec tous les moyens techniques et financiers qu'offre le cinéma deviennent des « films d'auteur », dans lesquels l'œuvre du réalisateur se juxtapose à la création originale. On en vient donc à parler de *La Traviata* de Zeffirelli (ci-dessus), de *la Carmen de Rosi* (en haut à droite) ou du *Don Juan de Losey* (ci-contre). Ces réalisations récentes marquent peut-être le début d'un genre capable d'offrir au grand public le « succédané » le plus satisfaisant de la représentation d'opéra traditionnelle.**

rabais. Dans ce problème des « films d'opéra », les considérants esthétiques sont étroitement mêlés à d'autres, qui sont financiers, culturels, sociologiques. Avant d'aborder le troisième parti de réalisation, une parenthèse s'impose.

Qu'est-ce qui est en jeu, exactement, dans cette forme d'industrie ?

Dans un premier temps, on montre des opéras filmés à un non-public (celui qui ne va pas à l'opéra) ou à un public ravi de revoir les vedettes qu'il aime entendre dans certains airs pour une somme modique et sans aller jusqu'à une salle d'opéra. Deuxième temps : le développement gigantesque des frais de production lyrique depuis une vingtaine d'années implique la prise en charge croissante par les fonds publics. Ainsi se crée, en Europe et notamment en France, une situation nouvelle : c'est le contribuable, éventuellement coupé, quant à lui, de tout plaisir opératique, qui paie la place du consommateur. L'opéra n'est plus seulement « élitiste », le voilà percepteur !



L'aspect choquant de cette véritable rançon que l'institution opératique préleve sur le non-public modifie la fonction du film d'opéra. Celui-ci va avoir pour justification de permettre à ce non-public de contribuables d'avoir *aussi* accès au monde de l'opéra. Naturellement à concurrence non pas des efforts qu'il fournit en tant que contribuable, mais en lui demandant *en plus* la prise en charge, si modique soit-elle, de sa contribution cinématographique : le prix d'entrée dans la salle de cinéma.

Le problème n'est donc toujours pas réglé. Au contraire : le fossé n'a fait que s'accroître entre la minorité privilégiée qui a accès à la représentation d'opéra — en payant un prix élevé, mais qui ne représente qu'une partie du coût réel de sa place, le reste étant payé par les contribuables exclus du festin culturel ! — et ce non-public qui se voit offrir, à prix coûtant, même s'il est moindre, ce *succédané* de la représentation opératique : le film d'opéra. Loin de contribuer à ce que l'injustice sociale et culturelle soit réduite, celui-ci en souligne donc le caractère implacable.

Le fait télévisuel modifie quant à lui les données strictes du problème sans changer la situation stratégique du produit « film d'opéra ». En fait, depuis que la télévision est entrée largement dans les mœurs, le film d'opéra a été le plus souvent conçu pour celle-ci. Un exemple fameux en est *la Flûte enchantée* d'Ingmar Bergman.

Le film d'opéra destiné à la télévision a des caractéristiques esthétiques, culturelles et économiques qui lui sont propres. Le cadre visuel exigü encourage les gros plans et les scènes d'intimité; le son est d'une





► qualité assez médiocre; le sous-titrage difficile; l'éclairage aplati et artificiel. Autant de handicaps que connaît le petit écran par rapport au grand. Certes, la pénétration de l'opéra dans des dizaines de milliers de foyers, parfois davantage, est à mettre à son actif, d'autant plus que le spectacle familial est perçu, à tort, comme gratuit. Mais on ne peut nier que la part de « magie » qui subsistait dans le rassemblement même d'un public devant le grand écran, dans une salle obscure — magie déjà dévaluée par rapport à celle émanant de la salle d'opéra — est ici totalement absente. Phénomène bien connu, le seul environnement domestique suffit à désenchanter le spectacle, privé par ailleurs d'un appareil qui, traditionnellement, en constitue une des données.

Comment, dans ces conditions, ne pas associer la projection télévisée de cet abâtardissement du fait opératique originel,

**Dans certains films d'opéra, les rôles sont tenus par des acteurs de cinéma, doublés sur la bande sonore par des chanteurs. C'est la formule choisie par le cinéaste allemand H.J. Syberberg pour l'opéra de Wagner, Parsifal, qu'il réalisa en 1981. Cidessous, la mise en place d'éléments du décor pendant le tournage.**

qui fait du téléspectateur, à l'instar du public des salles obscures, un citoyen de seconde zone dans la civilisation de l'opéra ?

Le seul moyen de faire de l'opéra filmé un produit dont la consommation pourrait faire oublier à son public qu'il ne dispose que d'un *ersatz* d'opéra, c'est de concevoir un filmage qui marque un *plus*, propre au cinéma, par rapport à la représentation d'opéra : le film d'auteur. Le spectateur ne verra pas moins, il verra autre chose et même mieux.

C'est là le troisième parti de réalisation, après le filmage d'une réalisation et le tournage en studio. Un grand cinéaste est invité à se saisir d'une grande partition. On ne lésinera pas sur les moyens, car quittant la maison d'opéra pour le plateau de tournage, on sort de l'aide publique pour entrer dans le royaume de la rentabilité. Décors de rêve, costumes fastueux, vedettes du chant dûment promues par le *show-bizz* et la presse, liberté auto-octroyée du réalisateur de porter la main sur le livret et la partition, arbitraire prométhéen de la mise en scène justifié au nom du regard de l'artiste actuel sur une œuvre du passé — tous les moyens sont pris pour que le film d'opéra passe pour une création originale, un fait d'art en soi, qui se juxtapose presque à l'œuvre elle-même et qui mérite qu'on puisse ainsi parler, par exemple, du *Don Juan* de Losey... Par cette fiction parfois indisciplinée, où la musique est souvent maltraitée au profit du spectacle, mais où l'œuvre filmée rivalise à armes égales avec l'œuvre originale, se voit réduite la distance entre élite et masses, entre consommation vraie et consommation mimée, entre la réalité et son simulacre.

Il serait juste de dire que ce filmage-là est sans doute encore dans l'enfance. Des réalisations comme la *Flûte enchantée* de Bergman (qui ressortit, il est vrai, à la fois aux partis un et trois que nous avons définis) ont montré que l'émotion musicale et dramatique pouvait être au rendez-vous et qu'il n'appartient pas à ceux qui ont accès dans des conditions privilégiées au monde de l'opéra d'avoir un réflexe de dédain aristocratique envers les réalisations existantes qui donnent tant de joie à beaucoup. Mais il n'est pas interdit de progresser encore... ■

**DOMINIQUE JAMEUX**, de France, est musicologue, écrivain et producteur de radio. Il a publié notamment *Richard Strauss (1980, réédité en 1986)*, *Alban Berg (1980)* et *Boulez (1984)*. Son livre *Lulu (d'Alban Berg)* va paraître cette année. Il est coauteur, avec le compositeur Michel Fano, de « *Introduction à la musique contemporaine* », série diffusée à la télévision française en 1981.

## Une histoire mondiale de la musique

Des spécialistes du monde entier et de nombreuses disciplines collaborent actuellement à une histoire complète des cultures musicales du monde intitulée *La musique dans la vie de l'Homme* (MLM). Ce projet est patronné par l'Unesco et réalisé par les soins du Conseil international de la musique. Destiné aussi bien au profane qu'au spécialiste, cet ouvrage étudiera tous les types de musique et tous les aspects de la vie musicale au cours de l'histoire. On y trouvera, pour chaque grande zone géoculturelle du monde, une description du développement historique et de la situation actuelle de la musique tenant compte des philosophies ou des conceptions de l'histoire propres à chaque région, des facteurs qui ont influencé l'évolution historique de la musique et de l'interaction des liens musicaux dans une même région ainsi qu'entre les grandes régions. Depuis le lancement officiel du projet en 1982, le Comité directeur du projet, où sont représentées six grandes organisations internationales, et son président furent désignés à l'occasion de plusieurs réunions. Un coordonnateur général et des coordonnateurs régionaux pour les régions principales furent également nommés et on fixa la table des matières des volumes traitant des régions. La rédaction de l'ouvrage est déjà très avancée. Le « MLM » est écrit par des spécialistes originaires des régions concernées; l'ensemble sera

supervisé par une équipe d'experts internationaux. L'ouvrage devrait paraître en 1991, tout d'abord en trois langues (français, anglais et allemand), mais on espère pouvoir le publier aussi dans plusieurs autres langues (russe, chinois, japonais, arabe et espagnol) et en préparer un condensé qui puisse être diffusé dans le plus grand nombre de langues possibles. Le plan actuel prévoit douze volumes et une série d'enregistrements (cassettes et disques compacts). Dix volumes (II à XI) porteront sur les régions culturelles et deux (I et XII) comprendront des articles d'intérêt plus général. A la fin de chaque volume régional, une « fiche nationale » fournira des informations de base sur la vie de la nation concernée, sa culture, sa musique et son histoire.

Pour reprendre les propres termes de Barry S. Brook, président du Comité directeur : « Ce qui fait l'originalité de ce projet si on le compare aux précédentes histoires de la musique mondiale, c'est le parti qui a été adopté : traiter chaque culture à égalité et confier la rédaction de l'ouvrage à des spécialistes originaires des diverses régions du monde... *La musique dans la vie de l'Homme* va bouleverser l'historiographie de l'univers musical. ■





Photo © Jacques Guillaume, Paris

# Espace sonore et pollution auditive

par Nils L. Wallin

**L**A civilisation moderne est caractérisée par une très forte croissance démographique qui s'accompagne d'une densité croissante des réseaux (urbains, routiers, industriels, agricoles, aériens), ce qui provoque la pollution, la réduction des nappes phréatiques et la disparition d'espèces animales. Autre conséquence, que l'on n'a pas encore suffisamment mise en évidence : le nouvel environnement sonore, en grande partie imputable à l'augmentation considérable des sons inorganiques et non volontaires.

Lorsque ce type de sons devient vraiment gênant, on adopte des réglementations fixant des limites au bruit, mais les gouvernements doivent souvent concilier des droits et des intérêts contradictoires lorsqu'il s'agit de diminuer les niveaux sonores en réduisant la vitesse des trains de banlieue, tout en respectant la nécessité de maintenir l'efficacité du réseau de transports. Le problème devient complexe lorsqu'on veut lutter contre des sons intentionnels et organiques : la limitation des dispositifs de communication orale publique, par exemple, pourrait être considérée comme une atteinte à la liberté de parole.

La question de savoir ce qui est dangereux dans le nouvel environnement sonore ramène inévitablement aux problèmes touchant aux

valeurs humaines et aux droits de la personne. Etant donné les idées souvent vagues et préconçues que l'on peut émettre dans ce genre de débat, il serait tout à fait souhaitable de s'informer sur les effets réels que produit le son sur l'appareil auditif, sans avoir à supporter le poids d'évaluations politiques, idéologiques et socio-économiques.

Une perte d'audition peut affecter l'appareil à deux niveaux : au plan périphérique (c'est-à-dire l'oreille) et au plan central (à savoir les parties concernées du système nerveux central, autrement dit le tronc cérébral et le néocortex). Les conséquences de ces atteintes sont tout à fait différentes.

La plupart des atteintes auditives constituent des pertes périphériques, en d'autres termes une réduction des capacités d'audition au point de vue du registre de fréquences et de l'intensité. Les variations de cette capacité peuvent être mesurées et diagnostiquées et on accepte généralement des normes établies en fonction de l'âge, qui constituent la base de la plupart des réglementations législatives et des demandes d'indemnités pour accidents du travail. Les atteintes périphériques sont imputables à deux types différents de changements pathologiques : la perte de conduction (ou surdité) est une détérioration

*Les jeunes se servent généralement des magnétophones à cassettes portatifs, les Walkman ou « baladeurs », pour s'isoler du brouhaha de la rue — parfois en signe de protestation contre certains aspects déplaisants de la vie urbaine — et écouter tranquillement leur musique préférée. Sur la photo ci-dessus, prise au cimetière du Père Lachaise à Paris près de la tombe de Jim Morrison, le célèbre chanteur du groupe américain les Doors, un jeune écoute avec passion la voix de celui qui fut, « avec son physique d'archange... tout à la fois poète maudit et idole des jeunes. »*

de l'un ou de plusieurs des conducteurs, fréquemment provoquée par une oto-sclérose; quant à la perte neuro-sensorielle, elle se produit à l'intérieur de la cochlée, causant, par exemple, la maladie de Ménière, ou une « surdité sélective », probablement à l'origine de la surdité de Beethoven, qui se plaignait de ne pas entendre les gens parler et de ne pas supporter le son de leur voix lorsqu'ils criaient. Mais l'affection qui nous intéresse ici est de nature neurosensorielle. Il s'agit des acouphènes.



► Les acouphènes sont dus à une perte d'audition provoquée par le bruit, qui se produit habituellement chez les personnes âgées, mais que l'on rencontre de plus en plus souvent chez les jeunes. Déjà, au début des années 60, 35 Américains sur 1000 souffraient d'acouphènes qui les gênaient dans leur travail. La plupart avaient perdu la capacité d'entendre les hautes fréquences (les notes les plus élevées du piano). La perte d'audition provoquée par le bruit dépend d'une combinaison d'intensité sonore (mesurée en décibels selon une échelle logarithmique) et de durée d'exposition. Ainsi, l'otologiste britannique D.R. Hanson recommande, par exemple, pour une intensité sonore de 99 db une durée d'exposition tolérable de 1 h, et pour une intensité de 135 db une exposition de 88 sec. L'intensité moyenne subie pendant un concert symphonique de deux heures peut atteindre 95 à 97 db sur le podium; si l'on se conforme à cette recommandation, les instrumentistes d'un orchestre ne devraient jamais dépasser une heure de travail par jour. Il s'agit là d'une mesure irréalisable, mais cela vient

appuyer les revendications de nombreux orchestres concernant une durée de travail ne dépassant pas 5 heures, notamment si l'on tient compte des niveaux d'attention élevés nécessaires qui peuvent provoquer un stress non seulement auditif, mais encore nerveux.

Le Dr. Hanson a rassemblé des données sur les pertes d'audition imputables au bruit que l'on rencontre chez des jeunes qui ont assisté à des concerts « pop », fréquenté des discothèques ou utilisé des « Walkman ». Il existe des cas cliniques de surdité provoqués par un traumatisme sonore tel que le simple fait de pénétrer dans une discothèque.

Les acouphènes sont dus au non-fonctionnement des cellules ciliées qui sont alignées sur la membrane basilaire de la cochlée. C'est leur mouvement, en réponse aux ondes sonores qui arrivent, qui transforme les signaux en impulsions électriques. Le mouvement est d'autant plus important que le son a une grande amplitude. Des cellules ciliées différentes réagissent aux diverses fréquences et les acouphènes se produisent aux fréquences auxquelles les cellules ciliées correspondantes ont été endommagées. Le sifflement aigu qu'entendent souvent ceux qui souffrent de cette atteinte est probablement

**Dès le quatrième mois, le fœtus possède déjà une oreille. Pendant les cinq mois qui précèdent la naissance, il va entendre les battements cardiaques de sa mère et à partir du septième mois, il pourra recevoir des stimuli sonores provenant de l'extérieur. Ses capacités auditives se développeront dès les premiers mois de sa vie en fonction de son environnement sonore et sa première perception de la musique sera sans doute la berceuse. Ci-contre, une mère vietnamienne berce son enfant.**







Photo © Tous droits réservés

**Deux environnements sonores radicalement différents susceptibles d'influer dès l'enfance sur le développement de la sensibilité auditive : à gauche, le paisible lac Titicaca dans la cordillère des Andes, bordé de « totora » — sorte de jonc particulier à la région et qui donne son nom à l'embarcation que dirige cette fillette de l'Altiplano —, où l'on n'entend que le bruissement de l'eau, du vent, des insectes et des oiseaux, en haut, une ville moderne quelconque où règne le vacarme assourdissant des véhicules à moteur.**

un son subjectif produit par le cerveau lui-même lorsqu'il enregistre l'absence d'un bruit de fond neuronique spontané en provenance de cette partie de la membrane basilaire où les cellules ciliées sont atteintes, comme un signal auquel le cerveau doit répondre.

Si les processus centraux du cerveau sont atteints (éventuellement à la suite d'une attaque), la perception des sons et de la musique peut être touchée. Il en résulte des handicaps, comme une perte de la perception spatiale, une baisse de l'attention, une incapacité à définir la hauteur d'un son, à coordonner les mouvements, une perte de mémoire, etc. Pour autant que nous le sachions, les atteintes cérébrales ne peuvent pas être provoquées par un excès ou un volume trop intense de sons. Elles peuvent cependant être causées par une absence complète de stimulation auditive, en particulier au commencement de la vie. Une insuffisance de stimulation sensorielle empêche le développement des voies neuroniques et des synapses, ce qui peut entraîner une inhibition de la sensibilité et de la capacité à enregistrer les expériences ultérieures de la vie.

Par ailleurs, si une stimulation excessive ne peut pas provoquer d'atteintes physiques directes, elle peut, si elle n'est pas appropriée, être à l'origine d'un stress, d'un manque d'attention, d'une socialisation insuffisante et d'une incapacité à élaborer des valeurs. L'harmonisation ne se fait pas entre les schémas neuro-physiologiques cérébraux et les conditions sociales et de la biosphère envi-

ronnantes à des moments essentiels du développement de la personnalité. Selon Sinz :

« L'exposition précoce et permanente à la musique sous la forme d'un intense fond sonore conduit à la pratique précoce de ne pas tenir compte de l'intensité du bruit dans les zones urbaines surpeuplées. Non seulement cela élève le seuil d'audibilité, mais cela réduit également le traitement émotionnel différencié des nuances musicales d'intensité modérée. Le stress acoustique provoque une réaction d'arrêt de l'attention et de détournement, ainsi qu'une sensibilité déficitaire et des qualités musicales rudimentaires. »

Si l'on garde à l'esprit la relation qui existe entre la musique en tant que stimulus et les horloges neuro-physiologiques internes, il apparaît que la pulsation rendue parfaite (et qui est donc tout à fait artificielle) d'une grande partie de la musique « pop » synthétisée, ne coïncide pas avec ce que le genre humain, quelle que soit la culture examinée, a élaboré en tant que musique — respirant et évoluant en étroite interaction avec nos pulsations internes. Sa régularité implacable et sa sonorité simplifiée sont inhumaines. L'effet de cette musique injectée dans les oreilles par l'intermédiaire d'un « Walkman » peut entraîner d'autres effets éventuellement négatifs. Le « Walkman » permet aux jeunes de s'isoler de la vie palpitante de la rue dans toute sa complexité. Cet isolement délibéré est naturellement en soi une protestation contre des conditions de surpeuplement et de dépersonnalisation. Cela entraîne cependant la perte d'une partie de la perception multi-sensorielle vers laquelle sont tendus nos sens dans la vie quotidienne : ce que l'on écoute ne correspond pas à ce que l'on voit.

En conclusion, l'énorme (et croissante) quantité de sons qui caractérise l'environnement sonore d'aujourd'hui constitue une menace physique pour l'appareil auditif lorsque son exposition est fréquente et prolongée, et une source de fatigue mentale et émotionnelle qui entrave le développement de valeurs éthiques, sociales et intellectuelles. Parmi les changements auxquels il faut s'attendre, on observe une pression de la musique dans le sens de structures fortement stéréotypées et simplifiées. Le fait que les nouveaux environ-

nements sonores touchent le jeune enfant et peut-être même le fœtus signifie que ce processus va s'accélérer.

Il est plus facile de prévenir les atteintes physiques de la cochlée que d'empêcher la fatigue, la réduction du champ de l'attention, les schémas émotionnels stéréotypés et l'abaissement de la sensibilité à des produits intellectuels complexes. C'est pourquoi de nombreux pays ont adopté des normes légales qui limitent l'exposition à de fortes intensités et à des durées prolongées et continues de bruit dans les métiers de l'industrie.

Malgré tout cela, j'aimerais m'associer à l'otologiste Hanson et au physiologiste Sinz pour mettre en garde contre une législation touchant à la musique « pop », aux discothèques et aux « Walkman ». Il existe de solides raisons sociologiques pour lesquelles des personnes le plus souvent jeunes se livrent à ces activités : l'appartenance à une communauté, la solidarité, une solitude écrasante, le désir d'échapper à la réalité et de l'oublier. Il y a donc de bonnes raisons pour que la société ne légifère pas, mais s'efforce, malgré toutes les difficultés — intérêts commerciaux extrêmement puissants, propagande effectuée par les media, etc. — de satisfaire les exigences des jeunes en modifiant un certain nombre d'aspects de la musique « pop », de leur offrir d'autres solutions intéressantes, de convaincre les musiciens de l'industrie « pop » de la nécessité de modifier la musique, comme l'ont déjà fait certains d'entre eux, ainsi que l'industrie elle-même.

N'oublions pas que l'une des raisons qui poussent l'homme à aimer la musique est son besoin de rompre le silence. Nous avons besoin de faire du bruit, mais de préférence au-dessous de 90 db. ■

**NILS LENNART WALLIN**, de Suède, est un expert dans le domaine musical. Il a étudié la musicologie, la philosophie et l'ethno-anthropologie aux universités d'Uppsala et de Stockholm et la musique à la Schola Cantorum de Bâle. Après avoir été professeur de musique et d'histoire de la musique ainsi que critique musical, il a été notamment directeur général de l'Institut suédois des concerts nationaux (1963-1970) et directeur général de l'orchestre philharmonique de Stockholm et de la salle de concert de la ville (1970-1976).

## Revues

Signalons trois numéros particulièrement intéressants de revues de langue française consacrées à la musique : le numéro d'avril 1984 de Contrechamps (Ed. L'Age d'Homme, Suisse) dans lequel on trouve, outre la correspondance qu'échangèrent Schönberg et Stravinski, plusieurs études, dont une de Pierre Boulez, sur la rencontre capitale entre ces deux grands artistes; le numéro de janvier 1986 de Vibrations, revue d'études des musiques populaires (Ed. Privat, France) intitulée « A la recherche de l'instrument »; enfin, le premier numéro (automne 1985) de Silences (Ed. de la Différence/Silences, France), « Musiques contemporaines », qui publie notamment des textes de Claude Ballif, Györgi Ligeti, Jean-Yves Bosseur, Iannis Xenakis, François Bayle, Pierre Schäffer, etc.



# 1986 : Année de la Paix / 4



Olof Palme, Premier ministre de la Suède, a été assassiné le 28 février 1986. Le texte ci-dessous est composé de plusieurs passages du discours qu'il fit le 21 octobre 1985 au Siège des Nations Unies à New York lors de la 40<sup>e</sup> session de l'Assemblée générale des Nations Unies. Nous le publions en hommage à l'action qu'il mena toute sa vie en faveur des idéaux des Nations Unies.

«...La paix, certes, est l'objectif fondamental de l'Organisation des Nations Unies. Nous en sommes venus à reconnaître que la paix est certainement bien plus qu'une simple absence de violence militaire. Elle est aussi la stabilité des relations entre les Etats, fondée sur le respect des principes juridiques. Il y a un domaine où la coopération entre les Etats s'impose absolument : celui de la lutte contre le terrorisme sous toutes ses formes, contre ces massacres cruels de civils innocents.

La primauté du droit est d'une importance vitale pour connaître des relations internationales pacifiques. Cela est particulièrement ressenti dans les petits pays. Lorsque l'intégrité et l'indépendance d'un petit pays sont violées, la colère et l'inquiétude gonflent souvent le cœur et l'esprit des citoyens d'autres petits pays. Pour eux, la primauté du droit et le respect de nos engagements communs au titre de la Charte apparaissent comme les garants d'un avenir de paix et de sécurité. (...)

A une époque où l'interdépendance internationale ne cesse de croître, nous devons reconnaître que les menaces qui pèsent sur la paix ont souvent pour origine les conditions de vie qui règnent dans les pays. La misère, la faim, le déni des droits de l'homme fondamentaux sont les causes de l'agitation politique et sociale. (...)

Des violations brutales des droits de l'homme se produisent dans de nombreux pays, mais, en Afrique du Sud, elles sont inscrites dans la législation même de cet Etat. Aussi bien la politique de l'apartheid est-elle sans égale par l'abomination morale qu'elle représente. L'apartheid est condamné, tout comme est condamnée l'occupation illégale de la Namibie par l'Afrique du Sud. Si nous redoutons que cela se termine dans un chaos destructeur et sanglant, dont le régime blanc devra endosser l'entière responsabilité, nous ne devons pas pour autant abandonner l'espoir qu'une transition pacifique vers une société démocratique non raciale puisse s'instaurer grâce au dialogue et à l'accord. Le monde extérieur a le devoir d'apporter son soutien à cette lutte pour la liberté (...)

Nous sommes témoins de migrations massives à une échelle sans précédent dans les Etats et entre les continents. Il y a de nombreuses raisons à cela : la faim, la guerre, les catastrophes naturelles, la persécution, entre autres. Les affrontements culturels, qui sont inévitables dans ce processus, ont suscité dans de nombreux pays une résurgence du racisme et du chauvinisme. Un danger auquel il est

temps de prendre garde. Nous sommes aidés dans cette tâche par la colère, l'enthousiasme et la disponibilité que montrent de plus en plus les jeunes générations. Qu'elles aient adopté la devise « Ne touche pas à mon pote » (...) est tout à leur honneur. Nombreux sont les adultes, au gouvernement ou ailleurs, qui devraient écouter et enregistrer.

Pour de nombreux peuples du monde, l'Organisation des Nations unies représente quelque chose de très concret, un élément important dans la vie quotidienne qui est la leur.

Un enfant d'Afrique apprend à lire dans une école financée par l'Unesco. Un agriculteur d'Asie reçoit un sac de semences qui porte l'étiquette « FAO » (Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture) ou « PAM » (Programme alimentaire mondial). Le Programme des Nations Unies pour le développement (PNUD), grâce à ses projets techniques, intervient dans tous les pays en développement du monde. Les réfugiés de tous les continents sont protégés par les activités du Haut commissaire aux réfugiés. Les femmes qui luttent pour l'égalité et la dignité puisent un encouragement dans les débats qui ont lieu dans les colloques organisés par les Nations Unies comme la Conférence de Nairobi qui s'est déroulée récemment. De nombreux civils dans de nombreux pays ont éprouvé un plus grand sentiment de sécurité grâce à la présence des forces des Nations Unies chargées du maintien de la paix. Si, comme nous l'espérons sincèrement, l'initiative prise par l'Organisation mondiale de la santé (OMS) et le Fonds des Nations Unies pour l'enfance (UNICEF) visant à vacciner, avant 1990, tous les enfants du monde contre les graves maladies infectieuses, est couronnée de succès, d'innombrables familles parleront de l'Organisation des Nations Unies comme d'un bienfaiteur. » ■

## Vente et distribution :

Unesco, PUB/C, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris. Belgique : Jean de Lannoy, 202, avenue du Roi, Bruxelles 6.

## Abonnement :

1 an : 78 francs français. 2 ans (valable uniquement en France) : 144 francs français. Reliure pour une année : 56 francs. Reproduction sous forme de microfiches : 150 francs (1 an). Paiement par chèque bancaire, mandat ou CCP 3 volets à l'ordre de l'Unesco.

## Bureau de la Rédaction :

Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700, Paris, France. Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits du Courrier de l'Unesco », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du Courrier. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne seront renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon réponse international. Les articles paraissant dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celle de l'Unesco ou de la Rédaction. Les titres des articles et les légendes des photos

sont de la Rédaction. Enfin, les frontières qui figurent sur les cartes que nous publions n'impliquent pas reconnaissance officielle par l'Unesco ou les Nations Unies.

## Rédaction au Siège :

Rédacteur en chef adjoint : Olga Rödel  
Secrétaire de rédaction : Gillian Whitcomb  
Edition française : Alain Lévêque  
Neda el Khazen

## Edition anglaise :

Roy Malkin  
Edition espagnole : Francisco Fernandez Santos  
Jorge Enrique Adoum

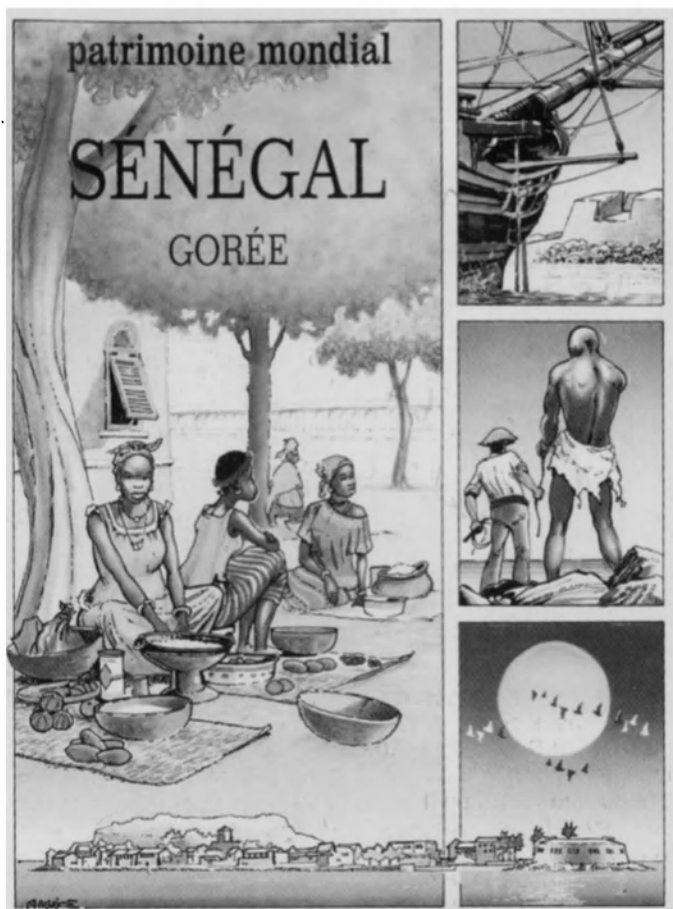
Edition russe : Nikolai Kouznetsov  
Edition arabe : Abdelrashid Elsadek Mahmoudi  
Edition braille : Frederick H. Potter

Documentation : Christiane Boucher  
Illustration : Anane Bailey  
Maquettes : Georges Servat  
Promotion-diffusion : Fernando Ainsa  
Projets spéciaux : Peggy Chaillier

Toute correspondance doit être adressée au Rédacteur en chef.

## Rédacteurs hors siège :

Edition allemande : Werner Merkl (Berne)  
Edition japonaise : Seichiro Kojima (Tokyo)  
Edition italienne : Mario Guidotti (Rome)  
Edition hindie : Rajmani Tiwari (Delhi)  
Edition tamoule : M. Mohammed Mustafa (Madras)  
Edition hébraïque : Alexander Broid (Tel Aviv)  
Edition persane :  
Edition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)  
Edition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)  
Edition turque : Mefra Ilgazer (Istanbul)  
Edition ourdoue : Hakim Mohammed Saïd (Karachi)  
Edition catalane : Joan Carreras i Martí (Barcelone)  
Edition malaise : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)  
Edition coréenne : Paik Syeung-Gil (Séoul)  
Edition kiswahili : Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)  
Editions croato-serbe, macédonienne, serbo-croate, slovène : Bozidar Perković (Belgrade)  
Edition chinoise : Shen Guofen (Beijing)  
Edition bulgare : Goran Gotev (Sofia)  
Edition grecque : Nicolas Papageorgiou (Athènes)  
Edition cinghalaise : S.J. Sumanasekera Banda (Colombo)  
Edition finnoise : Marjatta Oksanen (Helsinki)  
Edition suédoise : Inger Raaby (Stockholm)  
Edition basque : Gurutz Larrañaga (San Sebastian)  
Edition thaï : Savitri Suwansathit (Bangkok)



NOUVELLES ÉDITIONS AFRICAINES/UNESCO

# Sénégal

## Gorée

Au large du Sénégal, à quelques encablures de Dakar, l'île de Gorée rappelle les siècles de la traite des Noirs. D'ici partaient des vaisseaux trafiquants de vies humaines. Ils emportaient dans leurs cales des centaines d'hommes, de femmes, d'enfants destinés aux plantations d'Amérique pour un exil sans retour, un voyage vers la mort.

Face à l'océan, en sentinelle de l'Afrique, Gorée conserve les vestiges de ces temps maudits, en gardienne d'une histoire que nul ne doit oublier...

### Dans la collection Patrimoine mondial

Il existe sur notre planète des sites, des monuments et des paysages naturels qui ont résisté aux assauts du temps. Ils constituent notre patrimoine commun, souvent heureux, parfois tragique.

L'Unesco, après en avoir établi l'inventaire, œuvre à sa sauvegarde qui nous concerne tous.

Cette collection d'albums illustrés a pour but de révéler cet héritage aux enfants du monde entier.

### Déjà parus :

*Népal.* La vallée de Katmandou. Le parc de Sagarmatha.  
*Tunisie.* Carthage. El Jem. La médina de Tunis.

Albums de 48 pages 21,5 x 28 cm. Couvertures cartonnées. Dessins originaux en noir et couleurs. Le volume : 50 FF.

France : En vente dans les Librairies universitaires ou à la Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris et par correspondance en joignant votre règlement par chèque bancaire, mandat ou CCP 3 volets libellé à l'ordre de l'Unesco.  
Autres pays : Consulter notre agent de vente (voir liste ci-dessous)

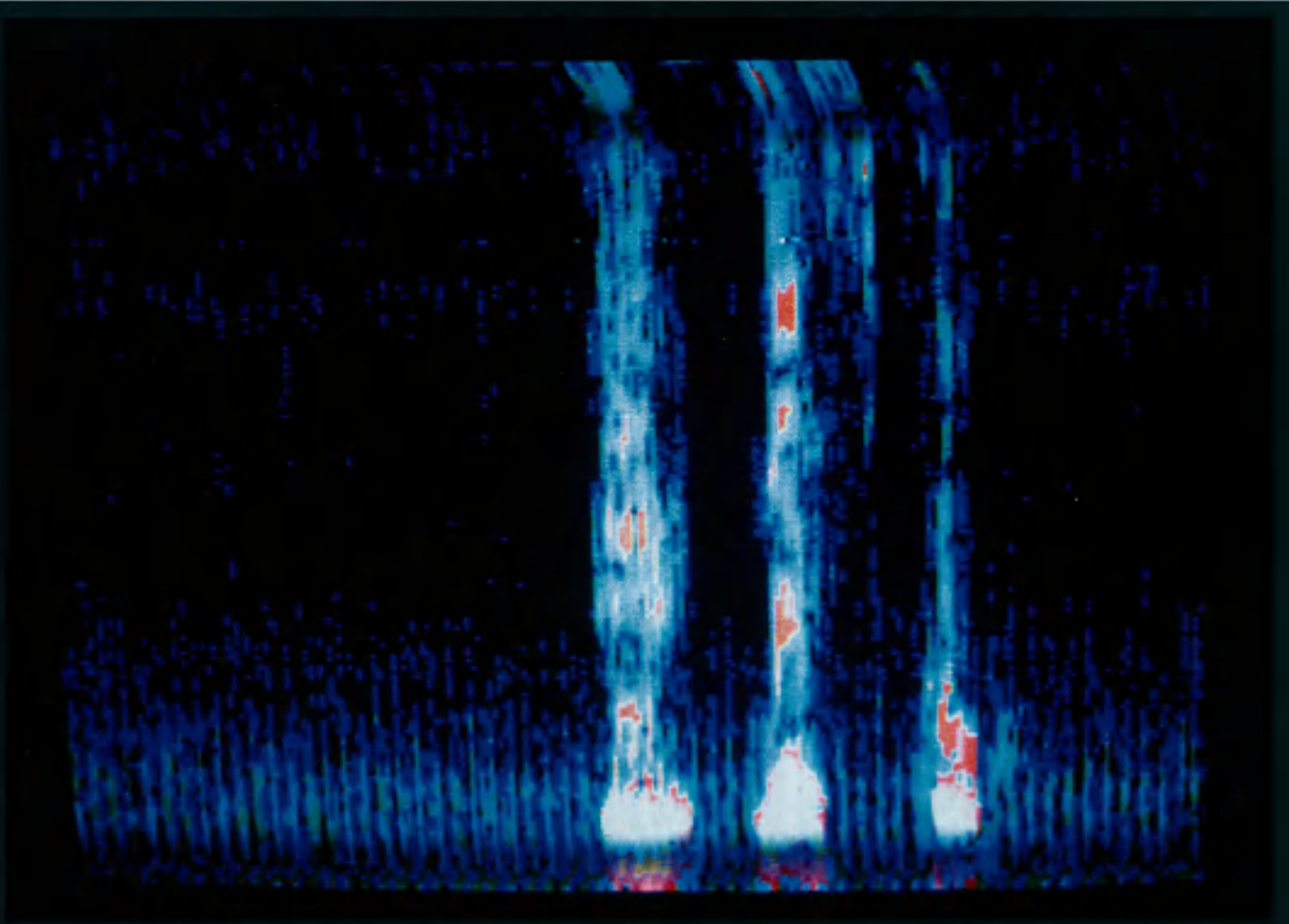
## Comment obtenir les publications Unesco

Les publications de l'Unesco peuvent être commandées par l'intermédiaire de toute librairie. Dans chaque pays il existe un ou plusieurs libraires qui assurent le rôle de distributeurs nationaux (voir liste ci-dessous). A défaut, elles peuvent être obtenues par correspondance au Siège de l'Organisation avec règlement joint par chèque libellé en une monnaie convertible ou sous forme de mandat poste international ainsi que de bons internationaux Unesco.

**ALGERIE.** ENAMEP, 20, rue de la Liberté, Alger.  
**REP. FED. D'ALLEMAGNE.** Mr. Herbert Baum Deutscher, Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57 5300 BONN 3  
**ARGENTINE.** Librería El Correo de la Unesco EDILYR S R L, Tucumán 1685, 1050 Buenos Aires.  
**AUTRICHE.** Gerold and Co., Graben 31, A-1011 Wien  
**BELGIQUE.** Jean de Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 Bruxelles. CCP 000-0070823-13, N.V. Handelsmaatschappij Keesing, Keesinglaan 2-18, 21000 Deurne-Antwerpen.  
**BENIN.** Librairie nationale, B.P. 294, Porto Novo; Els Kouidj G. Joseph, B.P. 1530, Cotonou.  
**BRESIL.** Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, Caixa Postal 9 052-ZC-02, Praia de Botafogo, 188 Rio de Janeiro RJ  
**BULGARIE.** Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, Sofia Librairie de l'Unesco, Palais populaire de la culture, 1000 Sofia  
**BURKINA FASO.** Lib. Attie, B.P. 64, Ouagadougou — Librairie Catholique « Jeunesse d'Afrique », Ouagadougou  
**CAMEROUN.** Librairie des Editions Clé, B.P. 1501, Yaoundé, Librairie St-Paul, B.P. 763, Yaoundé, 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, Burma Kor and Co, Bilingual Bookshop, Mvog-ada, B.P. 727, Yaoundé, Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, Douala  
**CANADA.** Editions Renouf Limitée, 2182, rue Ste-Catherine Ouest, Montréal, Que H3H 1M7; Renouf Publishing Co Ltd., 61 Sparks Street, Ottawa, Ontario K1P 5A6.  
**CHINE.** China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, Beijing  
**COMORES.** Librairie Maswa 4, rue Ahmed Djoumou, B.P. 124, Moroni  
**CONGO.** Librairie Maison de la presse, B.P. 2150, Brazzaville, Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, Brazzaville  
**REP. DE CORÉE.** Korean National Commission for Unesco, P.O. Box central 64, Séoul  
**COTE D'IVOIRE.** Librairie des Presses Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, Abidjan.  
**CUBA.** Ediciones Cubanas O'Reilly N° 407, La Habana.  
**DANEMARK.** Munksgaard Export, OG Tidsskriftservice, 35 Norre Sogade, DK-1970 Kobenhavn K.  
**EGYPTE.** National Centre for Unesco Publications, N° 1, Talaat Harb Street, Tahrir Square, La Cairo.  
**ESPAGNE.** MUNDI-PRENSA Libros S.A., Castelló 37, Madrid 1, Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya), DONAIRE, Aptdo de Correos 341, La Coruña, Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, Sevilla 4, Librería CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7.

**ETATS-UNIS** Unipub, 1180 Avenue of the Americas, New York, N.Y. 10036  
**FINLANDE** Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 Helsinki, Suomalainen Kirjakauppa Oy, Korvuvaraan Kuja 2, 01640 Vantaa 64  
**FRANCE** Librairie Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, et grandes librairies universitaires  
**GABON** Librairie Sogalivre, à Libreville, Franceville, Librairie Hacnette, B.P. 3923, Libreville.  
**GREECE** Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, Athènes, Librairie Eleftheroudakis, Nikkiss 4, Athènes; John Mihailopoulos and Son, 75, Hermod Street, P.O. Box 73, Thessalonique, Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3 rue Akadimias, Athènes  
**GUINEE** Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, Conakry  
**HAITI.** Librairie A la Caravelle, 26 rue Roux, B.P. 111, Port-au-Prince  
**HONGRIE.** Kultura-Buchimport-Abt., P.O. Box 149-H-1389, Budapest 62  
**REP. ISLAMIQUE D'IRAN.** Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghlab Av., Rostam Giv Building, Zip Code 13158, P.O. Box 11365-4498, Teheran.  
**IRLANDE.** The Educational Co. of Ir. Ltd., Ballymount Road Walkinstown, Dublin 12 Tycooly International Publ. Ltd., 6 Crofton Terrace, Dun Laoghaire Co., Dublin  
**ISRAEL.** A.B.C. Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, Tel Aviv 61000.  
**ITALIE.** Lucasa (Libreria Commissionaria Sansoni, S.p.A.), via Lamarmora, 45, Casella Postale 552, 50121 Florence  
**JAPON.** Eastern Book Service, Inc., 37-3 Hongo 3-chome Bunkyo-Ku, Tokyo 113  
**LIBAN.** Librairie Antoine, A. Nafai et frères, B.P. 656, Beyrouth  
**LUXEMBOURG.** Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, Luxembourg, Service du Courrier de l'Unesco, 202, avenue du Roi, 1060 Bruxelles — CCP 26430-46  
**MADAGASCAR.** Toutes les publications Commission nationale de la République de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, Antananarivo  
**MALI.** Librairie populaire du Mali, B.P. 28, Bamako  
**MAROC.** Librairie « Aux belles images », 282, avenue Mohammed-V, Rabat; Librairie des Ecoles, 12, avenue Hassan II, Casablanca, Commission nationale marocaine pour l'Unesco, 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat Agdal  
**MAURICE.** Nalanda Co. Ltd., 30 Bourbon Street, Port-Louis  
**MAURITANIE.** Gralcoma, 1, rue du Souk X, avenue Kennedy, Nouakchott  
**MEXIQUE.** Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, Mexico 12 DF.  
**MONACO.** British Library, 30, bd des Moulins, Monte-Carlo  
**MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921 r/c e 1º andar, Maputo  
**NIGER.** Librairie Maucé, B.P. 868, Niamey  
**NORVEGE.** Johan Grundt Tanum, P.O. B. 1177 Sontrum, Oslo 1; Narvesen

A/S Subscription and Trade Book Service 3, P.O. B. 6125 Etterstad, Oslo 6, Universitets Bokhandelen, Universitetsentret, Postboks 307 Blindern, Oslo 3  
**NOUVELLE-CALÉDONIE.** Reprax SARL, B.P. 1572, Nouméa  
**PAYS-BAS.** Keesing Boeken B.V., Joan Muyskenweg, 22, Postbus 1118, 1000 B C Amsterdam  
**POLOGNE.** ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 Warszawa, Ars-Polona-Ruch, Krakowski-Przedmiescie N° 7, 00-068, Warszawa  
**PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo, 70, Lisbonne  
**ROUMANIE.** ARTEXIM, Export/Import, Piata Scientiei n° 1, P.O. Box 33-16, 70005 Bucarest  
**ROYAUME-UNI.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 276, London S.W. 8 5 DT; Third World Publications, 151 Stratford Road, Birmingham B 11 1RD  
**SENEGAL.** Librairie Clairafrique, B.P. 2005 Dakar, Librairie des Quatre-Vents, 91, rue Blanchot-avenue Georges Pompidou, B.P. 1820, Dakar  
**SUEDE.** Svenska FN-Förbundet, Skolgatan 2, Box 150-50, S-10465 Stockholm; Wennnergren-Williams AB Box 30004-S-104 25 Stockholm, Esselte Tidskriftscentralen Gamla Brogatan 26 Box 62, 101 20 Stockholm.  
**SUISSE.** Europa Verlag, 5, Ramistrasse, Zurich, CH 8024, Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1211 Genève 11, C.C.P. 12 236 Librairie Payot aussi à Lausanne, Bâle, Berne, Vevey, Montreux, Neuchâtel et Zurich.  
**REP. ARABE SYRIENNE.** Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, Damas.  
**TCHAD.** Librairie Absounout, 24 av. Charles de Gaulle, B.P. 388, N'Djaména  
**TCHÉCOSLOVAQUIE.** S.N.T.L., Spalena 51, Prague 1, Arta Ve Smekach 30, P.O. Box 790, III-27 Prague 1 Pour la Slovaquie seulement : Alfa Verlag Publishers, Hurbanovo nám. 6, 693 31 Bratislava  
**TOGO.** Librairie Evangélique, B.P. 378, Lomé; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, Lomé, Librairie universitaire, B.P. 3481, Lomé  
**TRINITE-ET-TOBAGO.** Commission nationale pour l'Unesco, 18, Alexandra Street, St Clair, Trinidad, W I  
**TUNISIE.** Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, Tunis, Société chrétienne de distribution et de presse, Sochepress, angle rues de Dnan et St-Saëns, B.P. 683, Casablanca 05  
**TURQUIE.** Haset Kitapevi A.S. Istiklal Caddesi, N° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, Istanbul  
**U.R.S.S.** v/o Mezhunarodnaya kniga, Ul. Dimitrova 39, Moscou 113095  
**URUGUAY.** Edilur Uruguayo, S.A. Maldonado, 10992, Montevideo  
**YUGOSLAVIE.** Mladost, Illica 30/11, Zagreb, Cankarjeva Zaloza, Zoptaneva 2, Ljubljana, Nolit, Terazje 13/III, 11000 Belgrade  
**ZAIRE.** La Librairie, Institut national d'études politiques, B.P. 2307, Kinshasa, Commission nationale de la République du Zaïre pour l'Unesco, Ministère de l'éducation nationale, B.P. 32, Kinshasa.



Science du son, l'acoustique présente un vaste champ d'intérêt pour la musique contemporaine dont l'une des premières caractéristiques est sa recherche d'effets sonores nouveaux, depuis la création jusqu'à l'écoute. Nos deux photos montrent l'analyse spectrographique du son de la voix d'un jeune homme prononçant le mot « Unesco » (ci-dessus) et la phrase : « Bonjour aux amis de l'Unesco » (ci-dessous).

Photo © In Camera, Paris

