

le COURRIER de l'UNESCO



MARS 1991

ENTRETIEN AVEC
MANU DIBANGO

MUSIQUES DU MONDE
le grand métissage



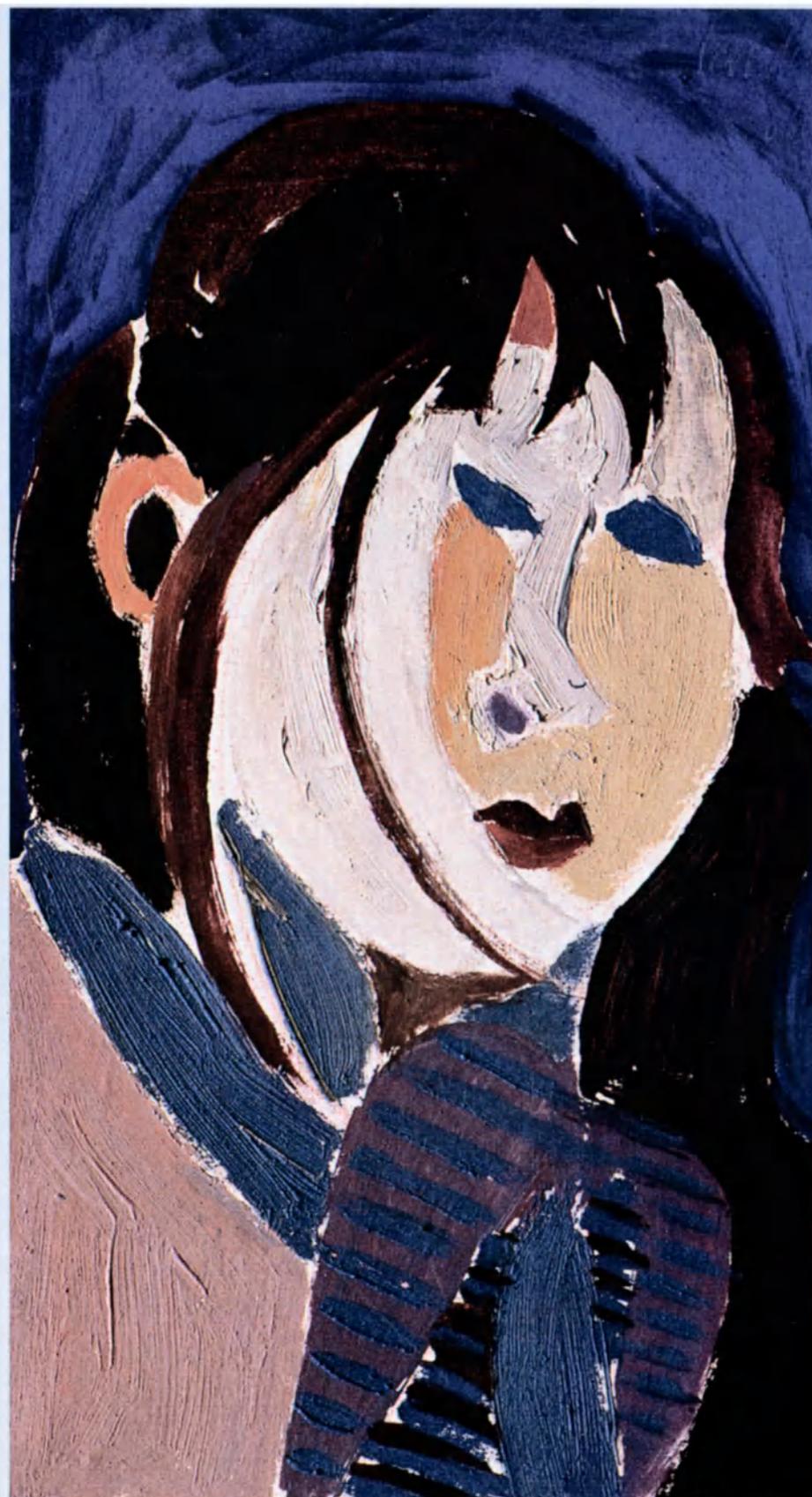
M 1205 - 9103 - 18,00 F



BELGIQUE - 120 FB - CANADA - 5,25 \$ - CÔTE D'IVOIRE - 1260 CFA - CAMEROUN - 1440 CFA - GABON - 1440 CFA - MAROC - 25 DH - LUXEMBOURG - 130 FLUX - SUISSE - 5,70 FS - PORTUGAL - 550 ESC.

confluences

Pour cette rubrique « Confluences », envoyez-nous une photo (composition photographique, peinture, sculpture, ensemble architectural) où vous voyez un croisement, un métissage créateur, entre plusieurs cultures, ou encore deux œuvres de provenance culturelle différente, où vous voyez une ressemblance, ou un lien frappant. Accompagnez-les d'un commentaire de deux ou trois lignes. Nous publierons chaque mois l'un de vos envois.



LES YEUX BLEUS

1990, huile sur toile
(41 x 24 cm)
de Henri Landier

« On retrouve dans cette huile du peintre-graveur français Henri Landier le masque blanc des jeunes filles du théâtre Nô, la fente des yeux, la bouche généreuse, les mèches brunes des *Servantes d'une maison de bains* (peinture sur papier du 17^e siècle). L'art japonais affleure dans l'expression énigmatique, non dénuée d'humour, du visage » nous écrit Y. Servin, fidèle lectrice et auteur de cet envoi.

4

Entretien avec
MANU DIBANGO



40

COUPS DE CŒUR

Disques récents
par Isabelle Leymarie et
Claude Glayman

41

EN BREF DANS
LE MONDE...

42

MÉMOIRE DU MONDE

Ouro Preto, ors en péril
Par Augusto C. da Silva Telles

44

ENVIRONNEMENT

Apprendre à gérer
l'incertitude
par Michel Batisse

48

LES ROUTES DE LA SOIE

Les mille et un fils
d'Ariane
par François-Bernard Huyghe

50

LE COURRIER
DES LECTEURS

Notre couverture :
illustration de Bitá Seyedi,
conceptrice-graphiste
iranienne, créée spécialement
pour ce numéro du *Courrier*.
Couverture de dos :
En ocre et jaune avec une
partition (1990), collage et
acrylique sur panneau entoilé
(48,9 x 38,7 cm) du peintre
américain Robert Motherwell.

Consultante spéciale
pour ce numéro :
Isabelle Leymarie

8

MUSIQUES DU MONDE :
LE GRAND MÉTISSAGE

par Isabelle Leymarie

LES SOURCES NOIRES

par Etienne Bours et Alberto Nogueira

12

BRÉSIL : SONS MÊLÉS

par Mario de Aratanha

15

TEX-MEX, MUSIQUE FRONTIÈRE

par Manuel Peña

20

JAZZ, COULEUR LATINE

22

URSS : LA COMPLAINTÉ DES ROCKERS

par Alexandre Sokolanski

28

LE COMPOSITEUR ET SES MODÈLES

par Véronique Brindeau

30

DE LA GUITARE AU QANOUN

Par Julien Jalal Eddin Weiss

34

INDIA SONG

par Romain Maitra

35

« WORLD MUSIC » OU L'AIR DU TEMPS

par Alain Gardinier

37

le COURRIER
de l'UNESCO



44^e ANNÉE

Mensuel publié en 35 langues et en braille

« Les gouvernements des États parties à
la présente Convention, au nom de leurs
peuples déclarent :

Que, les guerres prenant naissance
dans l'esprit des hommes,
c'est dans l'esprit des hommes
que doivent être élevées les
défenses de la paix...

...Qu'une paix fondée sur les seuls
accords économiques et politiques
des gouvernements ne saurait
entraîner l'adhésion unanime,
durable et sincère des peuples et
que, par conséquent, cette paix
doit être établie sur le fondement
de la solidarité intellectuelle et
morale de l'humanité.

...Pour ces motifs (ils) décident de
développer et de multiplier les
relations entre leurs peuples en vue
de se mieux comprendre et
d'acquérir une connaissance plus
précise et plus vraie de leurs
coutumes respectives... »

(Extrait du préambule de la Convention
créant l'UNESCO,
Londres, le 16 novembre 1945)



ENTRETIEN

MANU DIBANGO

Camerounais d'origine, Parisien d'adoption, Manu Dibango est l'un des premiers à réussir la fusion entre la musique traditionnelle africaine et le jazz. Sensible aux multiples sollicitations de la musique, il refuse les étiquettes qu'on lui accole — celle de Noir américain en France, d'Européen en Afrique et d'Africain aux Etats-Unis. Il se réclame simplement de la « race des musiciens ».

■ **Quels sont tes premiers souvenirs ?**

— Je suis né à Douala, au Cameroun. Mon père et ma mère étaient protestants. Tout gamin, ils m'ont inscrit à l'école du village où j'ai d'abord appris le douala, l'une des langues fondamentales de mon pays. Une fois mes classes terminées, je me rendais au temple. Ma mère y dirigeait la chorale des femmes et le pasteur nous commentait l'Ancien et le Nouveau Testament traduits en douala. C'est là que j'ai été touché par le virus magique de la musique.

■ **Est-ce qu'on écoutait aussi de la musique à la maison ?**

— Mon père était fonctionnaire, situation rare et valorisante. A l'époque, il n'y avait pas de radio. Mais nous avions la chance d'avoir un gramophone. Je m'en servais en douce pendant l'absence de mes parents. Par ailleurs, ma mère était couturière et recevait des apprenties à la maison. Nous chantions toute la journée. Je faisais le chef d'orchestre. Ce que j'appréciais avant tout, c'était de marier les voix, d'en faire un instrument humain qui sonne juste et fort. J'ai fini par m'approprier les mélodies que j'apprenais. A telle enseigne que, lorsque j'ai entendu plus tard, en France, le *Cantique* de Bach que j'avais appris au temple, il m'a d'abord semblé qu'il s'agissait d'une musique de chez moi, d'un air du pays...

■ **En ville, quelle musique entendais-tu ?**

— Après la colonisation allemande, le Cameroun est devenu un protectorat français. Avec l'arrivée de la marine française au port de Douala, des musiques occidentales modernes ont fait irruption. Des artistes africains jouaient dans les bars et les hôtels où les Blancs descendaient. Quand les Africains revenaient au quartier, ils nous apprenaient les airs à la mode. Enfin, approximativement... Nous, les gosses, nous transformions à notre tour cet « à peu près ». D'un autre côté, il y avait la musique d'initiation, avec des tambours ou des instruments en bois, comme les tam-tams. Enfin, aux noces ou aux funérailles, nous entendions jouer des guitaristes traditionnels.

■ **Mais la guitare n'est pas un instrument africain...**

— Oui et non. La guitare est arrivée au Cameroun avec les Portugais, au 14^e siècle. C'est une longue histoire. A la guitare on joue chez nous l'assico, une musique pour la danse qu'on retrouve aussi au Nigéria. Son rythme est binaire et non ternaire comme le jazz. Le guitariste de chez nous réalisait ce tour de force d'avoir un jeu à la fois mélodique, harmonique et percussif.

Il y avait aussi une autre forme de musique populaire : l'Ambass B, abréviation d'« Ambassade de Belgique », un dérivé de l'assico, plus marqué par les influences occidentales. Cette musique avait sa source chez les Africains qui travaillaient pour les Blancs. En quelques années elle est devenue une musique populaire. On y reconnaît tout de suite une har-

monie qui vient de l'Occident avec un rythme typiquement camerounais.

■ **Quand tu entendais au Cameroun la musique occidentale, avais-tu le sentiment d'entendre une musique étrangère ?**

— Gamin, je ne faisais pas la différence. Nous incorporions, en les marquant de notre empreinte, les chansons apprises auprès des marins. Poussés par la curiosité, nous absorbions toutes les formes de musique. Sans chercher à savoir ce qui, en chacune, relevait du Noir ou appartenait au Blanc...

■ **Et les instruments ?**

— Mon instituteur africain jouait du violon et du piano. Les Camerounais ont vite adopté les instruments de musique introduits par les Occidentaux. Il y a même des Camerounais qui jouaient du quatuor à cordes... Ces instruments, je les retrouvais au temple, ou à la maison. Ils faisaient partie de ma vie.

■ **Comment es-tu devenu musicien ?**

— Mon grand frère avait une guitare. Je n'avais pas le droit d'y toucher, évidemment — c'est pour ça que j'en jouais ! J'ai eu aussi un harmonica, acheté par mon père. Je tâtonnais. C'est seulement quand je suis arrivé en France, à quinze ans, que mon père m'a payé des leçons de piano. J'ai vite vu que j'étais musicien parce que j'aimais la musique. Mais je ne songeais pas du tout alors à en faire un métier.

■ **Que venais-tu faire en France ?**

— Poursuivre des études pour obtenir un diplôme. C'était l'usage, à l'époque, pour certains enfants. Parallèlement à mes études, je prenais des leçons de piano. J'aurais voulu faire du violon, mais c'était trop tard. Il faut commencer à cinq ans.

Qui dit piano, plus religion protestante, dit jazz. C'est sûrement là une des clefs de mon « environnement » musical. On retrouve toujours dans le jazz des traces de gospel, ces mélodies religieuses qu'ont transposées les Noirs américains dans leur musique. Aussi quel bonheur lorsque pour la première fois j'ai entendu fredonner Louis Armstrong à la radio ! C'était une voix noire qui chantait des mélodies rappelant celles que j'avais apprises au temple. Je me suis reconnu aussitôt dans la chaleur de cette voix et dans ce qu'elle chantait. Le plus bel instrument, c'est la voix...

■ **Comment as-tu découvert le saxophone ?**

— Par hasard. Le piano, c'était un choix. Mais le saxo, ç'a été d'abord une blague entre élèves : « Tu nous casses les pieds avec ton piano... Es-tu capable de jouer du saxo ? » — « Chiche ! » J'ai répondu oui par défi, puis je me suis piqué au jeu. J'ai pris des leçons. Et en bon amateur de jazz, j'ai fantasmé autour des musiciens de jazz américains. Nos héros, alors, c'étaient des Noirs américains, champions de

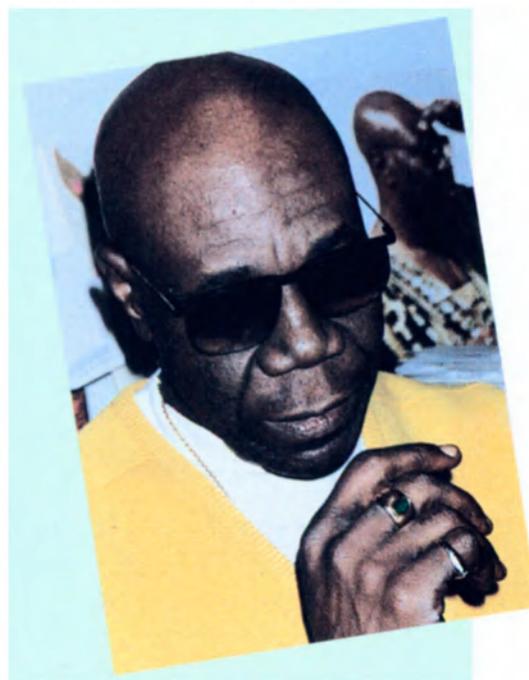
sport ou musiciens : Ray Sugar Robinson, Louis Armstrong, Duke Ellington.

■ **A quelle époque était-ce exactement ?**

— Le milieu et la fin des années quarante. C'est le moment où Saint-Germain-des-Prés, à Paris, était en pleine effervescence musicale. Nous autres Africains, nous venions exprès de province dans la capitale. Pour écouter le jazz, la musique latino-américaine — le mambo, la samba — et la biguine antillaise. La musique créole a eu une place importante en France dans les années cinquante.

■ **Mais ta musique favorite, c'était le jazz. Que t'a-t-il apporté ?**

— Une nouvelle palette dans l'imagination, une liberté. Le jazz, c'est l'invention d'un lien entre un



continent et un autre — même si c'est à travers une histoire terrible. Mais la plus belle fleur pousse sur le fumier...

■ **Tu penses à l'esclavage ?**

— Bien sûr. Le fumier, c'est l'esclavage, avec tout ce que cela comporte. La fleur, c'est le jazz, fruit de ce qu'ont apporté, d'une part l'Occident, de l'autre, l'Afrique. C'est la musique par excellence du 20^e siècle. Elle vous fait même découvrir les autres musiques. Grâce au jazz j'ai pu découvrir et aimer toutes les musiques que j'aime, à commencer par la musique classique. Le jazz est une musique beaucoup plus rigoureuse qu'on le croit habituellement.

■ **Que veux-tu dire ? N'est-ce pas contradictoire avec la liberté dont tu parlais il y a un instant ?**

— Pas du tout. On improvise d'autant plus qu'on a un solide cadre d'improvisation. Dans le jazz, le

thème est connu d'avance : c'est du Gershwin ou du Duke Ellington. Tout le monde est censé le connaître. Le musicien de jazz va s'exprimer dans ce cadre préétabli : c'est comme le sujet qu'on donne, à l'école, dans une dissertation, et qu'il faut traiter en faisant l'introduction, le développement et la conclusion. Jamais le musicien de jazz ne jouera deux fois le même morceau de la même façon. Dans la musique classique, au contraire, vous devez restituer, à la virgule près, ce que le compositeur a créé. Le musicien de jazz a donc une liberté — la plus belle parce que la plus difficile.

■ *Que s'est-il passé après ta rencontre avec le jazz ?*

— Quand mes parents ont vu que je négligeais mes études, ils m'ont coupé les vivres. J'ai dû approfondir ma connaissance de la technique et de la littérature musicales. C'était indispensable. Dans les cabarets où je travaillais, il me fallait, par exemple, accompagner un ballet ou un chanteur soliste. Ça a été précieux pour forger ma personnalité musicale. Moi qui traite une musique comme une peinture, j'ai appris alors à orchestrer, à mêler les sons, les instruments — à allier les couleurs entre elles. Peu à peu j'ai pris conscience de mon identité.

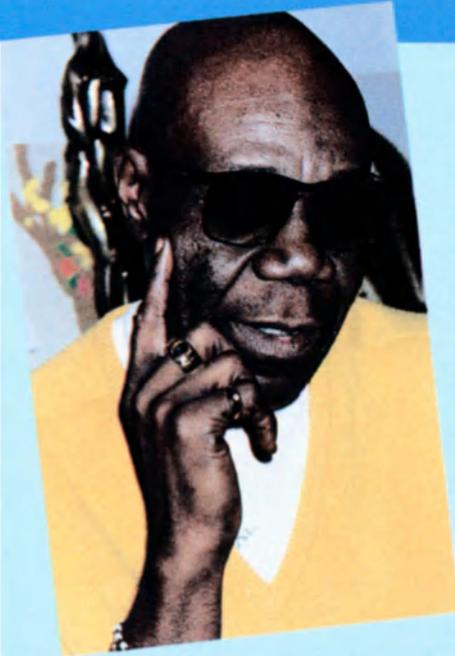
■ *Ton identité personnelle, nationale ou culturelle ?*

— Tout cela ensemble. Il y a d'abord eu les sons des indépendances. A la fin des années cinquante, après avoir passé mon bac, j'ai quitté la France pour Bruxelles où je voulais poursuivre mes études tout en gagnant ma vie. En 1960, on discutait à Bruxelles, sous l'égide de l'ONU, des accords d'indépendance entre la Belgique et le Congo. Dans mon quartier de la porte de Namur, j'ai vécu les tensions, le déchirement, qu'il y avait entre Blancs et Africains. J'ai découvert le prix que l'histoire fait payer aux hommes.

J'ai tout de même eu la chance d'être engagé comme chef d'orchestre aux *Anges noirs*, une boîte tout à fait branchée, tenue par un Cap-Verdien, que fréquentaient notamment les dirigeants du Zaïre nouveau-né. Pour la première fois un orchestre africain, l'African Jazz, débarquera du Zaïre pour enregistrer en Europe. Son chef, le célèbre chanteur zaïrois Joseph Kabasélé, passera ses nuits aux *Anges noirs*. Tout Bruxelles, toute l'Afrique danseront alors sur *Indépendance cha-cha*, le tube qu'il avait créé au moment où le Zaïre accédait à l'indépendance.

■ *Tu ne quittais pas le milieu musical noir ?*

— Mais si. La boîte où je travaillais appartenait à un Noir, mais on ne jouait pas qu'entre Noirs. Des Blancs d'Europe et d'Amérique, des Antillais, des Latino-américains défilaient aux *Anges noirs* et y rencontraient des Africains. J'y ai même joué de la musique gitane. Toutes ces musiques, bien sûr, étaient à base de rythme. Outre le tango et le paso-doble, on dansait la samba, le cha-cha, le mambo. Et en



plus on jouait un jazz dansant. En fait, dans notre répertoire, aucune musique ne dominait nettement.

■ *Et la musique africaine, au sens propre, comment l'as-tu découverte ?*

— Ma rencontre avec Kabasélé, le chef zaïrois, allait déclencher une heureuse suite d'événements. Il appréciait le jeu de mon sax ; il m'a invité à faire avec lui des enregistrements de musique congolaise. Les disques que nous avons faits ensemble ont eu un immense succès. En 1961, le premier que j'aie fait avec du piano — il n'y avait pas de pianiste dans l'*African Jazz* — a plu énormément au Zaïre. Ce pays était le principal marché de la musique noire en Afrique grâce au puissant émetteur radio que les Belges avaient installé là-bas ! Tout le monde, en Afrique, était à l'écoute de Radio Kinshasa, qui diffusait jusqu'à trois heures du matin.

J'ai commencé à composer au Zaïre. Puis, vers le milieu des années soixante, j'ai retrouvé le Cameroun. J'ai découvert mon pays avec des yeux autres. Les portes de l'Afrique s'ouvraient peu à peu pour moi.

■ *Comment se sont passées tes retrouvailles avec ton pays natal ?*

— Je suis revenu au Cameroun douze ans après l'avoir quitté... Je désirais vraiment réintégrer ma société d'origine. Mais j'avais vécu dans une autre société, avec d'autres règles ; rentrer dans ton pays après en avoir été éloigné si longtemps, c'est difficile.

■ *Après ce long séjour en Occident, tu avais pris, par rapport à ta société d'origine, une certaine distance ?*

— Oui, j'ai retrouvé un cadre plus contraignant pour l'individu que celui où je vivais en Europe. Je ne connaissais plus très bien les règles de cette société-là, mais je n'en faisais pas moins partie, profondément. La cassure est inévitable, normale pour quiconque se retrouve à cheval entre deux cultures. Le tout,

c'est de ne pas perdre son âme. Et pour être bien dans sa peau, il faut se connaître, savoir qui l'on est.

■ *La musique a été un moyen de résoudre ces contradictions ?*

— C'est l'un des moyens. C'est le contact le plus spontané, le plus naturel qui s'établit d'un être à un autre. Il commence avec la voix. Qui dit voix, dit déjà musique. Au sortir du ventre de sa mère, on fait déjà de la musique. On a toujours utilisé les sons pour adoucir ou, au contraire, exacerber les sentiments de l'être humain. La musique, c'est un des facteurs essentiels de la connaissance. Le dialogue, c'est d'abord une musique.

Mais une fois qu'on a appris, il faut réapprendre. Il faut dépasser le cadre dans lequel on s'est formé pour aller voir ailleurs. C'est là une curiosité de chercheur, de créateur, qui vaut, je crois, pour tous les métiers. Pas seulement pour ceux qui font de la musique. Au fond, c'est un problème universel.

C'est aussi le problème de l'universel.

■ *Qu'entends-tu par l'universel ?*

— C'est la question la plus difficile ! L'universel ou les universels ? Y a-t-il une pluralité dans l'universalité ? Je n'en sais rien. L'universalité, pour certains, est une idée issue de la seule civilisation occidentale. Disons plutôt que les Occidentaux, s'ils n'ont pas eu cette idée les premiers, ont su la vendre mieux que personne — C'est leur talent du marketing... D'autres ne s'en sont pas servis de la même façon, voilà tout.

Acceptons leur formulation de l'universalité comme base de travail et interrogeons-nous. Peut-on greffer sur elle autre chose ? C'est comme une loi. Peut-on lui apporter — comment dit-on ? — des amendements ? Peut-on amender l'universel ? Ou, si vous préférez, l'universel me paraît, à moi Africain, un habit seyant, mais un peu juste, un peu étriqué...



■ *Tu composes depuis les années soixante. A quel public t'adresses-tu ? Au monde entier ou plutôt aux Africains ?*

— Ni à l'un ni aux autres. Je m'adresse à l'être humain.

■ *La tension vers l'universel...*

— Peut-être est-ce dû au côté noble de la musique. A ce que tout homme peut communiquer avec un autre par le moyen de vibrations musicales. Comme j'aime celui qui m'écoute, je suis prêt à l'écouter à mon tour. Je suis prêt à connaître d'autres musiques, encore et toujours. Au moins ai-je appris à apprendre. Dès lors, je n'en finis plus d'être guidé par ma curiosité.

■ *Mais, en fin de compte, qu'est-ce qui a le plus compté dans ton travail de création ?*

— Cette curiosité, précisément. Ma soif de connaître autrui. Mais dans quel sens peut-on dire qu'on crée ? Je dirais plutôt qu'on participe. Le son, c'est un magma. C'est à vous de lui donner une forme. Ce n'est jamais la même. Mais vous pétrissez toujours le même magma.

■ *Depuis trente ans ?*

— Qu'ai-je donné ? J'ai lancé un pont entre mon point d'origine et ma curiosité. J'apporte un son qui a son africanité. J'ajoute ma différence.

■ *Mais en Afrique, est-ce qu'on n'entend pas ta musique comme un peu étrangère ?*

— Au début, en Afrique, on disait que je faisais de la musique occidentale, que j'étais un Noir-Blanc. Longtemps j'ai eu cette étiquette. En France on me répétait que je faisais de la musique américaine. Et quand je suis allé aux Etats-Unis, les Américains ont trouvé que je faisais de la musique africaine. Plus traître que moi tu meurs !

Un don n'a pas de race. Il existe simplement une

race de musiciens. Pour en faire partie, il faut des connaissances. Le musicien, plus encore que le compositeur, perçoit des sons agréables autour de lui et les digère. Il les aime, ils font partie de lui. Pavarotti, Barbara Hendrix, par leur voix, m'ont appris à aimer l'opéra. Ils rejoignent dans mon musée imaginaire Louis Armstrong, Duke Ellington et Charlie Parker. Je n'ai pas trouvé mieux qu'eux. Mozart ne me m'empêche pas d'être africain. J'aime le mélange. Je suis un « zappeur » né.

■ *En un sens, tu chevauches plusieurs continents ?*

— Vous savez, quand on est musicien, on ne se lève pas le matin en se disant : « Je fais de la musique africaine », mais : « Je veux faire de la musique ». Un point c'est tout.

DISCOGRAPHIE

O Bosso et Soul Makossa (1972). **Super Kumba** (1974). **Africadelic** (1975). Musiques de films (1976) : *L'herbe sauvage* (Côte d'Ivoire), *Ceddo* (Sénégal), *Le prix de la liberté* (Cameroun). **Gone Clear** (1979). **Ambassador** (1981). **Waka Juju** (1982, distr. Sonodisc). **Soft and Sweet et Mélodies africaines, vol. 1 et 2** (1983). **Abele Dance et Surtension** (1984, distr. RCA). **Tam Tam pour l'Ethiopie et Electric Africa** (avec Herbie Hancock et Wally Badarou, 1985). **Afrijazzy** (1986, Soul Paris/distr. Mélodie). Double album « live » enregistré aux Francofolies (1988, Buda/distr. Mélodie). **Polysonik** (1990, Bird Productions/distr. B.M.G.).

■ *Mais n'y a-t-il pas un problème de choix d'instruments ?*

— Il est le même pour tout musicien ! Après avoir appris à jouer d'un instrument, on devient un bon, un moyen ou un excellent instrumentiste. Le tout, c'est d'avoir une sonorité que les gens retiennent. Pourquoi, quand on les entend jouer, reconnaît-on aussitôt Stan Getz, Armstrong ou Manu ? Chacun a un son qui touche.

■ *Mais introduire dans une culture musicale donnée des instruments qui lui sont étrangers — dans la musique arabe, par exemple, le piano ou le saxophone — n'est-ce pas briser quelque chose dans cette musique ?*

— Oui, évidemment, cela brise quelque chose. Mais on n'avance jamais sans brisure. Au moment où on a inventé les instruments arabes, il y avait, bien sûr, un code. Ce code est-il à jamais immuable ou peut-il évoluer ? Peut-on ajouter des instruments à une musique qui a existé d'abord sans eux ? C'est aux musiciens, d'abord, de répondre. C'est l'instrumentiste qui dira : « Tiens, cet instrument ne m'apporte rien. » Ou bien : « Celui-là m'apporte quelque chose que je vais adapter à la musique que je joue. »

■ *Comment tires-tu parti d'un instrument nouveau ?*

— Un exemple. Il y a un instrument traditionnel africain que j'adore : c'est une sorte de *sanza* avec des languettes en bois. Je voulais l'inclure dans mon langage, mais il ne se joue que dans une certaine tonalité. Comment résoudre cette équation ? Dans le morceau que j'ai composé, j'ai préparé son entrée par une modulation. Puis je fais un bout de chemin en compagnie de la *sanza*, dans le style et le mode qui lui sont propres. Le problème, ensuite, c'est de faire sortir l'instrument pour amener autre chose.

J'ai donc choisi d'inclure l'instrument sans le dénaturer. Mais on pourrait aussi vouloir en modifier le son : « Tiens, la *sanza* sonne bien, mais si j'ajoute ici un bout de coton ou un morceau d'allumette, est-ce que je n'obtiens pas un quart de ton en plus ? » C'est un choix personnel.

■ *Tu ne te poses pas la question en termes de références culturelles ?*

— Les références doivent venir naturellement. En musique il n'y a ni passé ni futur, seulement le présent. Il me faut composer la musique de mon époque, pas celle d'hier. De tout temps, on m'a accusé de « piller ». Comment créer si on ne s'empare pas de ce qui fait l'épaisseur du temps ? Pas de créateur qui ne soit un peu vampire : la peinture, la littérature, l'information fonctionnent comme la musique.

Certains musiciens craignent d'accéder à cet universel. Mais, sans cette perspective, à quoi bon naître ? Où sont la curiosité, l'énergie, le mouvement, si l'on vit cloisonné, pieds et poings liés, dans un coin de terre pendant soixante-dix ans ? ■



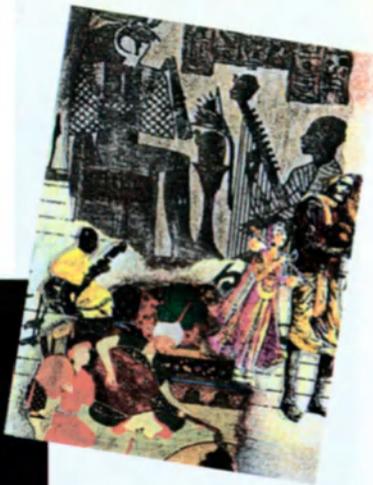
Ci-dessus, Manu Dibango avec le musicien et compositeur français Michel Portal. A gauche, avec le trompettiste américain Don Cherry.

Musiques du monde : le grand



métissage

Par Isabelle Leymarie



C'EST par des processus d'emprunt, de pillage, d'osmose et d'acculturation que se sont de tout temps enrichies les civilisations. Avec la diffusion actuelle de l'audiovisuel et la multiplication des moyens de communication intercontinentaux, les échanges culturels s'accroissent à un rythme vertigineux. Et la musique, qui transcende les barrières linguistiques et réjouit les cœurs, demeure, de ces échanges, l'un des aspects privilégiés.

Certes, au 8^e siècle déjà, s'élabore un des plus grands courants de métissages musicaux de la planète : de l'Inde, la musique rayonne d'une part vers l'Asie centrale, l'Iran et l'Afghanistan, d'autre part vers la Turquie et le Moyen-Orient, où elle influence la musique arabe. Celle-ci se répand à son tour dans le Maghreb puis en Espagne, où elle donne naissance au flamenco et, de retour au Maghreb après l'expulsion des Arabes de la péninsule ibérique, à la musique « andalouse ».

Mais, jusqu'à ce que la traite des esclaves et la colonisation viennent bouleverser les données musicales planétaires, les genres musicaux sont restés bien circonscrits — à la tribu, au hameau, au village, à la région. Ils variaient d'une vallée ou d'une campagne à l'autre, comme variaient les dialectes, les patois, la cuisine ou l'habillement.

La musique épousait étroitement les structures sociales et remplissait des fonctions fixées par la coutume depuis des temps immémoriaux. Elle était, dans certains cas, l'apanage de groupes sociaux déterminés. En Afrique de l'Ouest notamment, dans les pays wolof ou malinké, les griots étaient les seuls détenteurs, de génération en génération, de la musique, de la tradition orale et des généalogies princières. Ils étaient même astreints à une stricte endogamie.

Aujourd'hui cependant, de nombreux jeunes griots se produisent dans des cadres modernes, avec des orchestres comprenant saxophones et guitares électriques. Au Sénégal, les rythmes traditionnels ont donné naissance, sous l'influence de la pop music, à une nouvelle musique métissée : le mbalax.

Au Japon, certains instruments de musique demeurent, parfois encore, réservés à des professions déterminées : le biwa aux bardes aveugles, le shamisen aux geishas. Mais ce pays accueille aussi avec enthousiasme les musiques occidentales, la chanson française en particulier.

Lorsque vers le début du 16^e siècle, les Portugais, bientôt suivis d'autres Européens, prennent pied en Afrique, et que les vaisseaux coloniaux commencent à débarquer des milliers d'esclaves noirs sur les côtes américaines, émergent des musiques « créoles » aux accents inédits : mélodies aux consonances portugaises du Cap-Vert, du Mozambique ou de l'Angola, musiques



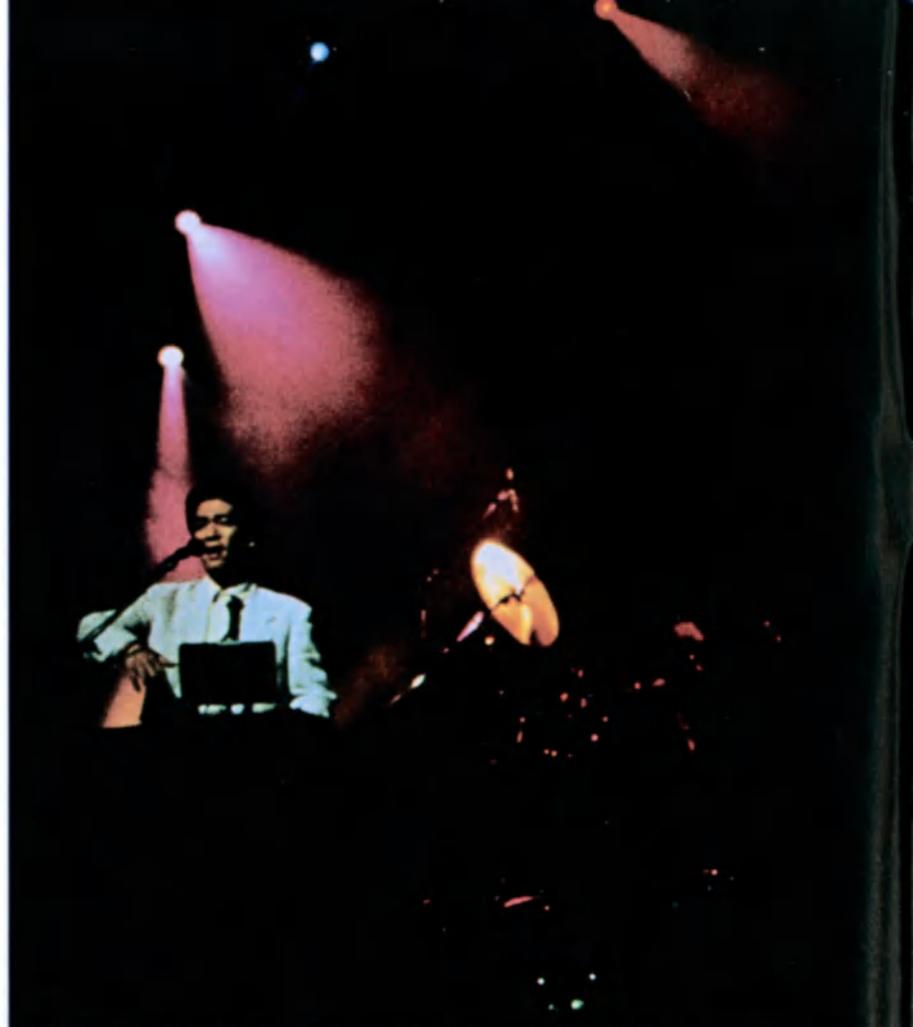
Festival rock
à Rio de Janeiro.

afro-cubaines, afro-brésiliennes, antillaises, afro-américaines. Apparaissent, à Cuba notamment, des instruments d'origine africaine tels que bongos, congas, timbales, claves, maracas, et, peu à peu, des genres musicaux nouveaux : son, son montuno, bolero, guaracha, rumba.

Tango et cha-cha-cha

Dès les années 1920, le jazz, issu du croisement de la musique afro-américaine et européenne, associé à l'Art nouveau et au Modernisme, souffle un vent de liberté sur l'Amérique et l'Europe. Il impose son esthétique noire et, devenu l'une des plus grandes musiques populaires du 20^e siècle, inspire des compositeurs comme Gershwin et Debussy ou des peintres tels que Matisse, et plus tard Mondrian. Le tango, mariage des rythmes bantous et de l'expressionnisme argentin, puis dans les années 30 la rumba, dans les années 40 le mambo, dans les années 50 le cha-cha-cha et le rock n'roll, eux aussi issus de l'Occident et de l'Afrique, irradie également dans le monde entier.

Sans nier l'importance d'autres apports culturels, la musique noire est demeurée le commun dénominateur des genres les plus populaires aujourd'hui : funk, disco, soul, rap, rock, reggae, samba, bossa-nova, soca, afro-beat, juju, highlife ou zouk plongent tous leurs racines, à des degrés



Najma, musicienne d'origine indienne, jouant d'un orgue portable traditionnel lors d'un concert à Paris (1990).

divers, dans le sol nourricier de l'Afrique. En France, Georges Moustaki, Claude Nougaro, Bernard Lavilliers se passionnent pour les rythmes noirs du Brésil, Nana Mouskouri intègre le gospel à son répertoire. Aux Etats-Unis, Paul Simon réunit, sur son dernier enregistrement, musiciens du Cameroun et de Bahia. Au Japon, Ryuji Sakamoto fait appel, pour donner vie à une instrumentation un peu glacée, au chanteur sénégalais Youssou N'Dour.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'avènement du disque microsillon 33 tours et de la télévision favorise l'hégémonie de la pop music, dans laquelle le musicologue américain Peter

Manuel voit l'événement le plus significatif de la musique du 20^e siècle : « Le développement socio-économique et technologique a engendré une profusion de nouveaux styles, d'instruments, de significations — bref un royaume musical complètement nouveau avec un public beaucoup plus vaste que n'en ont eu, jusqu'à présent, les autres arts. »

Le rock, en particulier, créé par des musiciens afro-américains tels que Chuck Berry et Bo Diddley et récupéré par Elvis Presley et d'autres chanteurs blancs, devient pour les jeunes du monde entier symbole de révolte et de contestation. Bousculant le conformisme américain des années 50, il suscite de nouvelles modes vestimentaires — jeans, t-shirt et blouson de cuir — ainsi qu'une véritable révolution des mœurs.

Dans les années 60, les syncrétismes musicaux s'amplifient avec l'engouement, lors de la période « hippie », pour les musiques de l'Orient — de l'Inde en particulier. Miles Davis et John Coltrane introduisent des modes d'inspiration orientale dans le jazz, et les Beatles le sitar indien dans l'univers de la pop. Mais cet exotisme de pacotille n'enrichit guère des musiques extrêmement structurées, qui possèdent déjà un langage personnel et vigoureux. De même qu'échoue le mélange entre la musique classique et le jazz.

Durant la décennie suivante, l'industrie du disque contribue à renforcer la tendance aux mélanges musicaux. Apparaît le terme de « fusion », inventé pour désigner un certain type de musiques hybrides, créées artificiellement, souvent à partir du jazz, uniformisées à l'aide de synthétiseurs, culturellement assez neutres pour



les rendre accessibles à tous les publics. Le saxophoniste Stanley Turrentine ou The Crusaders (qui, significativement, abandonnent leur ancien nom de The Jazz Crusaders) constituent les prototypes de la « fusion » de cette période. Mais cette « fusion », protestent les jazzmen, n'est que confusion, que juxtaposition de musiques distinctes, privées, lors du mixage, de toute originalité.

Brassages et métissages

Cependant, les frontières commencent aussi à éclater dans le domaine classique, jusque-là étroitement cloisonné, et où désormais l'Orient, l'Afrique et l'Occident communient dans une même ferveur. Steve Reich, notamment, s'inspire des tambours du Ghana, Philip Glass de la polyphonie pygmée et plusieurs compositeurs asiatiques écrivent des œuvres à mi-chemin entre l'esthétique de l'Asie et celle de l'Occident.

L'intensification actuelle des mélanges musicaux est également liée à plusieurs facteurs historiques et sociaux — urbanisation, décolonisation, immigration — qui entraînent de vastes mouvements et brassages de populations. Dans les métropoles du monde entier se constituent des groupes ethniques nouveaux à l'identité composite — Portoricains ou Cubains de New York, Jamaïquains de Londres, Chicanos de Californie, du Nouveau-Mexique ou du Texas, Beurs ou Africains de Paris — exposés à des influences musicales multiples, en quête de modes d'expression correspondant à leur réalité.

Ci-dessus, le Sénégalais Youssou N'Dour et le Japonais Ryuji Sakamoto.
Ci-contre, le griot mandingue Mory Kanté (1986).

Cette tendance dite de la « sono mondiale » recèle évidemment le danger d'un certain impérialisme musical, mais témoigne surtout de l'ardent désir qu'éprouve aujourd'hui l'humanité de s'ouvrir à toutes ses composantes culturelles, d'aboutir à cette « terre des hommes » qui doit transcender les idéologies et les Etats. Elle est d'ailleurs équilibrée par la floraison, dans le monde entier, d'innombrables musiques populaires, et par l'intérêt croissant des musicologues et des chercheurs d'Occident pour les musiques non occidentales. Les nombreux festivals de musiques métisses, à Lille, Angoulême ou La Rochelle, les



séminaires de la New School à New York, la passion des adolescents à Tokyo pour les rythmes africains et latins, la multiplication de groupes au répertoire mixte, composés de musiciens d'origines diverses (Xalam ou Ultramarine à Paris), attestent l'extraordinaire puissance de ce courant de métissage.

Dans les grands centres urbains, le rock, le jazz, le rap ou la pop music cristallisent les émotions de ces jeunes souvent tiraillés entre des valeurs contradictoires, leur procurent le sentiment euphorisant d'appartenir à une communauté qui déborde leur environnement direct, de retrouver une identité planétaire, où les contraires se réconcilient, où les tensions s'apaisent enfin.

Est-il permis d'espérer que ce rapprochement entre les musiques du monde, reflet d'un besoin profond de communication et de compréhension mutuelle, débouchera sur un surplus d'humanité, sur un enrichissement collectif, par où chaque culture s'ouvrira de plus en plus aux autres tout en exprimant, avec une force croissante, sa propre originalité ?

ISABELLE LEYMARIE, ethnomusicologue française, est journaliste, enseignante et productrice d'émissions de musique à la radio et à la télévision, surtout en France et aux Etats-Unis. Responsable, depuis janvier 1989, de la programmation de jazz pour le théâtre du Châtelet et de l'Auditorium, à Paris, elle est l'auteur de nombreux articles sur le jazz et les rythmes latino-américains dans des revues spécialisées.

Les sources noires



**Le rock, le jazz,
le blues,
toutes ces
musiques qui font
désormais partie
de notre culture,
sont nées de la
traite négrière.**

**Un retour aux
sources,
qui permet de
mesurer la
distance
parcourue, ainsi
que les
inévitables
cassures entre
traditions
africaines et
musiques
afro-américaines.**



Par Etienne Bours
et Alberto Nogueira

EN 1954, Elvis Presley enregistre son premier 45 tours, reprenant sur une face « That's all right Mama » de Big Boy Crudup, bluesman noir et père du rock n'roll et, sur l'autre, « Blue Moon of Kentucky » de Bill Monroe, musicien country blanc et père du bluegrass. C'est l'événement, l'alchimie de la musique noire blanchie et de la musique blanche noircie. Presley se trouvait au bon endroit, au bon moment. Il n'a eu qu'à cueillir les fruits mûrs d'arbres aux multiples boutures, dont les racines drainaient, depuis des siècles, des sèves et des essences lointaines.

Toutes ces musiques qui font désormais partie de notre culture — rock, blues, jazz, soul, rythm and blues, spirituals, ou encore reggae, calypso, merengue des Antilles, samba et capoeira du Brésil — n'existeraient pas sans l'infâme commerce de « bois d'ébène ». Et c'est par un passionnant retour aux sources que l'on voit aujourd'hui, mêlant d'anciennes racines à de nouvelles inspirations, un Ali Farka Toure créer un blues africain, ou un Dr. Nico interpréter une rumba congolaise.

Vers les Amériques : un trajet musical aussi

L'Afrique est-elle demeurée longtemps perceptible, en tant que telle, dans le bagage musical des esclaves emmenés en Amérique ? Persiste-t-elle encore, de nos jours, dans les styles que nous connaissons et dont nous nous inspirons sans cesse ? De nombreux auteurs ont entrepris le voyage en retour vers le continent noir, pour tenter de répondre à ces questions. Ils ont cherché les origines du blues, ou du jazz, mettant à jour l'incroyable distance parcourue, soulignant sans cesse les relations possibles — mais aussi les inévitables cassures entre les traditions africaines et les musiques afro-américaines. De part et d'autre du trafic d'esclaves, les expressions musicales sont devenues des idiomes différents. « Toute similitude avec ce qu'on peut écouter sur le continent noir a disparu » affirmera ici même¹, en 1977, l'écrivain cubain Alejo Carpentier.

Pourtant, ces musiques nouvelles ont bien été créées et développées par les Noirs. Mais le métissage a fait son œuvre, rendant les réminiscences africaines plus ou moins lointaines, selon les lieux d'implantation et les conditions sociales des communautés noires.



Troupe de Minstrel show composée d'artistes noirs et d'artistes blancs, affiche publicitaire américaine de la fin du 19^e siècle.

« Nous sommes ce qu'on pourrait appeler un peuple de danseurs, musiciens et poètes. De sorte que chaque événement important, tel un retour triomphal de guerre ou toute autre cause de réjouissance populaire, est célébré par des danses accompagnées de musiques et de chants appropriés. » disait Olaudah Equiano, esclave ibo emmené en Virginie en 1756². Mais ces célébrations n'étaient pas toujours bien tolérées. En règle générale, les Noirs emmenés en Amérique latine vécurent dans des communautés relativement fermées et purent conserver certaines coutumes tribales, ainsi que leurs rites et cérémonies traditionnels. Le catholicisme permit une certaine survivance des pratiques religieuses africaines, dans un contexte souvent synchrétique. D'où la pérennité des musiques rituelles du Brésil, d'Haïti et de Cuba, par exemple, où se pratiquent encore d'innombrables cultes d'origine africaine.

Par contre, les esclaves qui se retrouvèrent aux Etats-Unis, après un premier séjour aux Antilles où certains traits culturels africains avaient déjà été gommés ou transformés, durent vivre en contact assez étroit avec leurs propriétaires blancs. Toutes leurs croyances et leurs expressions ancestrales s'en ressentirent d'emblée. Avec le désespoir de la captivité, ils s'accrochèrent à leurs cultes, mais de façon secrète, dans la discrétion de pratiques dissimulées. Certains cultes subsistèrent donc, subrepticement mélangés au protestantisme des Blancs, et réanimés au contact des vagues de Noirs importés d'Haïti, de Martinique et de Guadeloupe. Et si certaines croyances s'exprimaient sous ce symbolisme de surface, ou dans la ferveur des spirituals, d'autres dieux africains étaient vénérés à ciel ouvert, dans les profondeurs des bayous du Mississippi — comme ce fut le cas pour le culte Vaudou, appelé Hoodoo dans le sud des Etats-Unis.

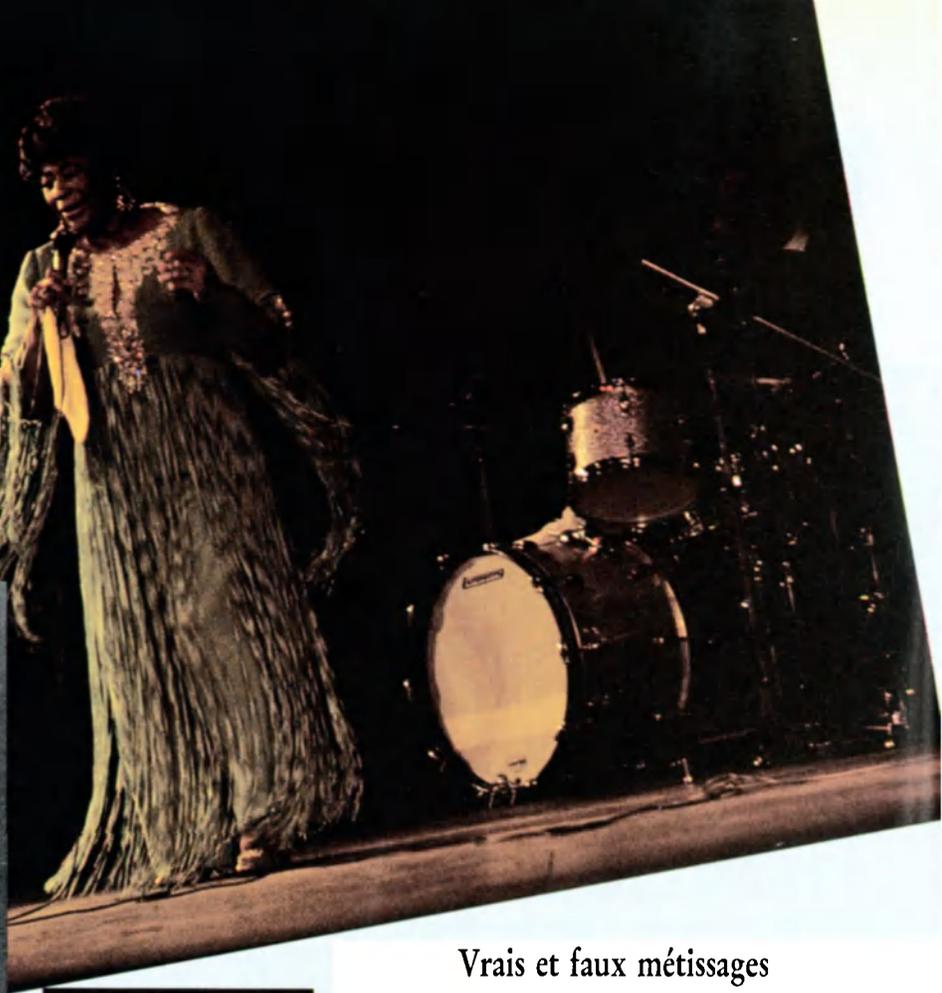
Quant aux musiques profanes, elles durent se plier au métissage forcé de nouvelles fonctions,

**« Chaque
Occidental qui
danse adresse
un hommage
inconscient
aux génies
d'Afrique »**

Abdelwahab Bouhdiba,
*Pluralisme social et
pluralisme culturel*,
(AUEPLF), Louvain 1970.

1. *L'empreinte de l'Afrique* dans « Amérique latine, immense mosaïque de cultures », *Le Courrier de l'UNESCO* août-septembre 1977.

2. Paul Oliver, *Savannah Syncopators/African Retention in the Blues*, Studio Vista, Londres 1970. Voir aussi *Le Courrier de l'UNESCO* d'avril 1987, « Journaux de voyage ».



dans un environnement hostile à toute africanité. Ne subsistèrent que les chants et les danses compatibles avec les schémas économiques et sociaux du Nouveau Monde, tels les chants de travail (*Field hollers*), issus des chants à réponses d'Afrique, et qui permettaient aux esclaves de scander leur labeur, de garder le rythme pour ne pas risquer le fouet.

Les esclaves pouvaient aussi laisser libre cours à leurs talents s'ils servaient au divertissement de leurs maîtres. Beaucoup jouaient du violon, du fifre, de percussions... Plus d'un esclave évadé et recherché par son propriétaire fut décrit comme excellent chanteur, ou bon violoniste. Ils réalisaient des instruments avec des moyens de fortune, créant notamment différents luths dont naîtra le banjo. Cet instrument, devenu presque synonyme de musique noire, occupa une place de choix dans les *Minstrel Shows*. Créés au début du 19^e siècle, ces spectacles musicaux étaient des parodies, jouées par des Blancs au visage noirci, de la vie et de la culture des Noirs. Phénomène étonnant, ceux-ci finirent par en reprendre certaines chansons, voire même par y participer.

Ci-dessus, musicien brésilien jouant du berimbau, instrument de musique du candomblé, très pratiqué dans l'Etat de Bahia.

A gauche, le trompettiste, chanteur et chef d'orchestre américain Louis Armstrong en 1958. En haut, Ella Fitzgerald, la chanteuse de jazz américaine.

ETIENNE BOURS

est un journaliste belge spécialisé dans le domaine musical. Il a participé à de nombreuses émissions radiophoniques consacrées aux musiques traditionnelles et travaille actuellement à la médiathèque de la communauté française de Belgique.

ALBERTO NOGUEIRA, journaliste portugais, travaille comme conseiller musical à la médiathèque de la communauté française de Belgique.

Vrais et faux métissages

Des contacts entre ballades et danses anglo-irlandaises, instruments blancs, chants de travail, cris et appels des esclaves et des maîtres, spirituals et gospels, devait naître le blues, musique noire par essence, mais noire américaine déjà. Venu des profondeurs du Sud, il est à la charnière historique des grands métissages nord-américains, car c'est avec lui que commence l'ère de l'enregistrement des musiques noires, et ce que l'on pourrait appeler la seconde vague de métissage. Car si lors des premiers enregistrements, les bluesmen des campagnes livraient à la gravure leur art à l'état brut, dans toute son authenticité, il n'en sera plus tout à fait de même par la suite.

En 1900, en effet, huit Noirs sur dix vivaient encore dans les campagnes. En 1930, la moitié habitent les villes industrielles. De cet exode, naissent d'autres expressions — blues urbain, rhythm and blues, soul. Surgissent aussi de nouveaux impératifs commerciaux. Les musiques noires seront peu à peu assujetties aux lois du marché. Autres métissages ou faux métissages ? Plutôt l'ultime étape d'un long cheminement d'expressions de plus en plus éloignées de leurs fonctions premières, et peut-être tellement métissées qu'elles en arrivent à plaire à « tout le monde ».

Mais qu'on ne s'y trompe pas : nombreux sont les musiciens qui ne jouent pas ce jeu du « faux métissage ». Il suffit pour s'en convaincre d'écouter Joseph Spence, cet incroyable guitariste des Bahamas dont la musique est un exemple de résistance à l'exploitation du marché ou aux contraintes de l'enregistrement. Un exemple d'un métissage « vrai », celui de cultures différentes qui se sont enchevêtrées longuement et dont le noir a teinté la plupart des expressions musicales. ■

Brésil : sons mêlés

Par Mario de Aratanha

LE mélange des races et des cultures dans la musique brésilienne se confond avec l'histoire même de ce pays à l'échelle d'un continent, où les Portugais arrivèrent en 1500 et les Africains un demi-siècle plus tard, où le Blanc s'est marié à l'Indien, l'Indien au Noir et le Noir au Blanc.

Ce métissage a produit l'une des musiques les plus riches et les plus originales de la planète, exportatrice de styles et de vedettes, dans un cadre culturel aux multiples facettes qui recouvre aujourd'hui pour le moins une demi-douzaine de grandes divisions musicales. Le Brésil représente un énorme marché discographique : il s'y vend chaque année environ 80 millions de disques, dont près de 70% proviennent de la production artistique brésilienne, malgré le contrôle quasi total exercé sur cette branche par les grandes multinationales étrangères.

Les musicologues ont déjà identifié 365 rythmes différents dans la musique brésilienne, du nord au sud. En introduisant les danses indiennes dans leurs cérémonies, les Jésuites ont été les grands initiateurs de ces combinaisons kaléidoscopiques, qui plus tard s'enrichissent des cultures africaines apportées par les bateaux négriers, se raffinent avec la venue de la cour du Portugal, se répandent grâce à la culture du café, se professionnalisent quand apparaît la radio, puis s'internationalisent par le cinéma, le disque et le vidéo-clip.

Le mouvement se poursuit, dorénavant plus culturel et plus technologique. Si d'un côté les échantillonneurs et les ordinateurs ont envahi les studios, si les « trios électriques » de Salvador de

Bahia usent désormais d'effets dignes d'un Spielberg et si les jeunes citadins sont nourris de rock à la brésilienne, d'un autre côté les « pagodes » de Rio ou les « afoxés » de Bahia sont marqués par une tentative de retour aux sources africaines.

Alors qu'en Europe on danse la lambada, les

**Du mélange
de trois races,
est née
au Brésil l'une
des musiques
les plus riches
et les plus
originales du
monde.**

Ci-contre,
Gilberto Gil.
Ci-dessous,
Maria Bethânia.
En bas à gauche,
Gal Costa.



jeunes Noirs de Bahia dansent la samba-reggae. Alors que Tom Jobim s'installe à New York, que Gilberto Gil et Milton Nascimento poursuivent leur conquête des marchés étrangers, David Byrne et Paul Simon, enfants gâtés des médias, se mêlent aux musiciens brésiliens — comme autrefois, lorsque Hollywood découvrait Carmen Miranda, Walt Disney croquait Pepe Carioca, Fred Astaire et Ginger Rogers dansaient la matchiche de Rio.

L'Indien et le Blanc

Le premier métissage, au Brésil, est celui du Blanc et de l'Indien. Les Jésuites introduisent dans leurs cérémonies religieuses le catarete, la danse des Indiens tupis, auteurs des premières chansons brésiliennes en portugais. La faible implantation des musiques noires dans l'intérieur du Nord-Est assurera la pérennité des mélanges anciens d'instruments à vent indigènes et d'instruments à corde arabes apportés par les Portugais.

Dans cette région aride, on voit encore des personnages qui rappellent les troubadours et les ménestrels du vieil héritage médiéval européen. Ce sont les guitaristes et les poètes populaires qui vont de foire en foire, chantant l'histoire, l'actualité ou le rêve, en solos improvisés ou en duos, associant, dans un même caractère mélodique, les tonalités indigènes et ibériques.

Plus la musique se rapproche du littoral et plus elle gagne en rythme, percussions et négritude. Dans la zone urbaine de Recife et dans toute la région de canne à sucre de Pernambuco, la présence massive des Noirs se manifeste d'abord dans le maracatú, danse des défilés du carnaval.

Cette musique nordestine du littoral, qui va de Recife à Bahia et remonte jusqu'à Maranhão,



A gauche, Martinho da Vila, un maître de la samba, vers 1985.

Ci-dessus, scène du carnaval de Bahia.

est certainement celle qui réalise la fusion la mieux équilibrée des éléments indigènes, blancs et noirs. Le même genre d'esthétique populaire s'étend, encore plus au nord, jusqu'à l'embouchure de l'Amazone, là où se font entendre les échos des Caraïbes.

Les zones rurales de São Paulo et du Paraná comptent aujourd'hui parmi les plus riches du continent et, la prospérité aidant, la dupla caipira — musique populaire de style « country » influencée par les chants guaranis paraguayens — devient en atteignant São Paulo, mégapole industrielle de dix millions d'habitants, l'un des plus gros succès de vente du pays.

Plus au sud, sur les grands pâturages des pampas, le mélange vient déjà d'autres horizons, ceux du Rio de la Plata : c'est la musique native, où l'on retrouve les accents des milongas, des rancheras et des chamamés d'Argentine et de l'Uruguay.

Le Blanc et le Noir

Les deux régions les plus riches de la musique brésilienne sont celle de Bahia, avec la musique noire de sa capitale, et celle de Rio de Janeiro, qui reste le grand centre culturel du Brésil et où convergent la plupart de ses styles musicaux.

Tous les courants musicaux brésiliens, qu'ils viennent d'Afrique ou de Bahia, du Nord-Est ou d'ailleurs, se rencontrent à Rio. C'est là que la radio a débuté, que la télévision se montre la plus créative, que les studios et les maisons de disques sont les plus concentrés, que le marché du travail est le plus florissant. C'est, enfin, à Rio qu'affluent les artistes des quatre coins du pays.

Malgré le bouillonnement migratoire, phénomène qui ne s'est accéléré qu'à la fin du siècle dernier, Rio de Janeiro possède ses musiques propres, la samba et le choro¹, qui commencent à se cristalliser à partir de l'abolition de l'esclavage en 1888. Mais dès l'arrivée de la cour du Portugal, quatre-vingts ans plus tôt, les lundus africains se mêlaient déjà aux chansons européennes. Néanmoins, la musique nègre était cantonnée aux quartiers des esclaves, tandis que les élites dansaient la gavotte et le menuet, puis la polka et la valse. Entre ces deux extrêmes, les métissages étaient en cours.

A leur libération, les esclaves qui possédaient un métier s'installèrent dans la *Cidade Nova*, près du centre. Les autres refluèrent vers les zones les moins favorisées, le long des voies ferrées, sur les hauteurs des *morros*.

Les différences de niveau économique et culturel entre les deux groupes déterminent l'apparition de deux styles distincts : d'une part la maxixe, le choro et d'autres genres musicaux sophistiqués, de l'autre la samba de morro, plus percussive, qui se transformait en défilé dans la rue lors du carnaval et d'où sont nées les écoles de samba. C'est à cette époque que sont apparus les premiers musiciens « professionnels », au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

MARIO DE ARATANHA, journaliste brésilien, est producteur de disques et animateur culturel.



Les premières influences étrangères sont d'abord véhiculées par le cinéma, dans les années 30. Mais ce sera dans les années 40, avec la politique de « bon voisinage » du Roosevelt, que les échanges s'intensifieront entre le Brésil et les Etats-Unis. Carmen Miranda part pour Hollywood, et les Américains arrivent en masse sur le marché.

Bon voisinage

On n'a jamais autant dansé que dans les années 40 et 50, et nos vieux rythmes entrent en concurrence avec le bolero des Caraïbes, le blues et le fox-trot des Etats-Unis. C'est le temps de la consommation qui commence et ne s'arrêtera plus. Les grandes vedettes s'inspirent du chant romantique véhiculé par le cinéma et le disque. La mode est aux choses du dehors et, sous le charme du cool-jazz et du bebop, la musique de Rio se prépare pour la bossa-nova².

Lorsque João Gilberto arrive de Bahia avec sa *batida*, son rythme particulier à la guitare, il trouve à Rio un terrain favorable à l'explosion de la bossa-nova, qui conquiert le Brésil d'abord et ensuite les Etats-Unis. Les années 60 inversent

donc la tendance à l'importation culturelle américaine qui s'était manifestée dans les années 50, et marquent le début d'un nouveau métissage, non plus seulement racial, mais culturel. Avec la radio, le disque, le show business et la télévision, la musique urbaine carioca connaît un grand essor.

Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Chico Buarque, Tom Jobim : autour de ces noms naissent différents mouvements, regroupés sous le sigle MPB (musique populaire brésilienne), synonyme de cette nouvelle musique urbaine qui reste l'une des plus importantes du pays.

C'est l'époque des grands festivals. Avec les Beatles en toile de fond. Aux guitares rock de la MPB succède bientôt le Tropicalisme, véritable cri de liberté esthétique et morale lancé par Caetano Veloso et Gilberto Gil. La contestation déborde le domaine de la musique et se mue en révolte politique contre la dictature militaire qui s'instaure en 1964. Une censure artistique impitoyable se conjugue à la violence de la police politique pour réduire au silence toute une génération.

La force de ces mouvements est telle que, même censurée, elle parvient à survivre, en prenant le chemin de l'exil — ou celui de la métaphore. La poésie filtre entre les lignes des textes que la censure maîtrise. Mais le marché s'oriente néanmoins vers une musique moins politisée. Les années 70 voient le retour de la samba populaire, avec Paulinho da Viola, Beth Carvalho et Martinho da Vila.

Le retour aux origines

Les effets dévastateurs de vingt années de dictature militaire ont rejailli sur l'intelligentsia de la métropole culturelle du Brésil. Les grands du MPB y survivront, mais leur relève ne sera pas assurée. L'ouverture se fait toujours davantage en direction du rock le plus commercial des années 80 et les médias assurent leur emprise sur le monde des artistes. Rita Lee devient une superstar, Alceu Valença crée le « forrock »³, le funk envahit les banlieues les plus noires des grandes villes et apparaissent les groupes rock brésiliens : Paralamas do Sucesso, Cazuzza et le Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Titãs et Legião Urbana.

Cependant, par réaction à la pasteurisation croissante des succès distillés par les radios FM, se dessine une nouvelle tendance : celle de la préservation culturelle, d'un retour aux origines. Ces dernières années ont vu la revalorisation de la musique nègre dans les « pagodes », les réunions de sambistes dans les arrière-cours des banlieues de Rio, dont surgissent les noms de Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Fundo de Quintal et Jovelina Pérola Negra.

Mais c'est à Bahia, où tout a commencé, que ce retour aux origines est le plus prononcé. Foyer de la culture noire depuis l'arrivée des premiers esclaves bantous, proche par son ethnie et ses coutumes de Rio, elle demeure plus authentique, tout comme sa musique, qui reste beaucoup plus liée aux cultes religieux originaires de l'Angola, du Nigéria, du Sénégal, de la Guinée-Bissau. Préservée pendant des siècles par les rites du candomblé, elle s'en libère à la fin du siècle dernier et se popularise au début de celui-ci.

Dans les années 30, les premiers carnivals sont dominés par les « afoxés », groupes de musiciens à caractère religieux qui défilent dans les rues, comme les écoles de samba à Rio, mais sur un rythme lent, presque de lamentation, appelé « ijexa ».

La tradition est rompue par deux révolutionnaires, le Nègre Dodô et le Blanc Osmar qui, dans les années 40, créent le Trio Elétrico, lequel change complètement le cours du carnaval de Bahia. Ce trio électrique débuta sur une vieille camionnette Ford avec une guitare et un *cavaquinho* (petit instrument à quatre cordes) amplifiés, suivis à pied par une batterie de six ou sept percussionnistes. Ce genre nouveau allait se développer, tant par la taille des orchestres que par leur puissance sonore et leur importance musicale.

Les trois ou quatre trios électriques des débuts avaient déjà adopté un rythme très accéléré dans leur stylisation des marches de Rio, des frevos⁴ de Recife et des succès radiophoniques. Quand un de ces trios fort animés croisait la lente procession d'un afoxé, celui-ci en était désorganisé, si bien que les afoxés, pour se défendre, accélèrent à leur tour le pas de l'ijexa.

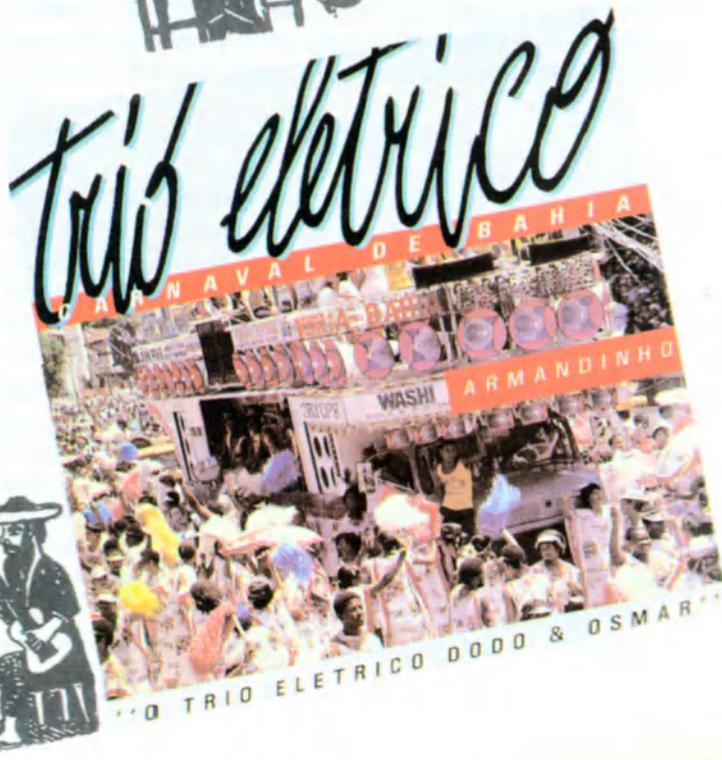
Ce caractère compétitif et halluciné du carnaval de Bahia contribue à son succès : de quatre jours, la fête passe à près de trois mois. Et les trois ou quatre trios électriques des années 40 sont aujourd'hui plus de quatre-vingts.

Dans les années 70, les trios perfectionnent leur équipement. Montés sur des camions avec des haut-parleurs, ils portent le son beaucoup plus loin, ce qui attire les foules sur leur passage. Peu à peu, ils deviennent plus imposants que les chars allégoriques du carnaval de Rio. Ainsi, le trio Coca-Cola construit une gigantesque bouteille ambulante, le trio Caetanave arbore une véritable navette spatiale agrémentée d'effets spéciaux à la Spielberg, et certains sont même équipés d'ascenseurs.

L'amplification, l'électrification des instru-



Gravures populaires du Nordeste brésilien et jaquette d'un disque compact du célèbre Trio Elétrico Dodô et Osmar.





ments et l'influence des rythmes urbains liés au rock ont modernisé la musique des trios, qui passent au disque et à la radio avec Armandinho, fils du vieil Osmar, et surtout les fameux Novos Bahianos, héritiers du tropicalisme de Gilberto Gil et Caetano Veloso. C'est le premier « métissage technologique » de la musique bahienne, dont la vitalité coutumière va dès lors se manifester dans des courants divers, aussi bien puristes que progressistes.

Les artistes, maîtres du jeu

Dans la concurrence qui opposa dans les années 80 la musique populaire brésilienne au rock et à la musique romantique, c'est Bahia qui l'emporte la première. Apparaissent Luis Caldas, puis la lambada, née aux Caraïbes mais acquise au « swing » de Bahia. Car d'où que vienne la musique — de Californie, de Rio de Janeiro, de la Jamaïque ou du Dahomey — elle devient aussitôt musique de Bahia.

Pratiquement toute cette musique tourne autour de la culture du carnaval. Les nouveaux groupes professionnels — comme Chiclete com

Banana, Mel, Reflexus et Cheiro de Amor — sont liés aux « groupes carnavalesques des rues » politisés, issus des anciens afoxés — Olodum, Ara-Ketu, le traditionnel Filhos de Gandhi et bien d'autres, ceux-là mêmes qui accélèrent le pas de l'ijexa pour se défendre des trios électriques.

Ces orchestres et ces vedettes se produisent toute l'année, inondant de leurs succès et de leurs disques le marché de Bahia, qui se suffit désormais à lui-même. Les foules vivent leur musique dans une atmosphère effervescente. Le modèle jamaïquain, avec la force politique du mouvement rastafari, fait de Bob Marley un demi-dieu, et la samba-reggae devient un exemple de métissage pluriculturel.

L'esthétique de ces mouvements néo-africains ou « néo-afro » n'obéit à aucun modèle établi. Ara-ketu s'est produit, lors du dernier carnaval, accompagné d'instruments à vent, de guitares et de synthétiseurs, à côté des traditionnels tambours africains, et l'authenticité d'Olodum a émerveillé Paul Simon. Dans le processus d'africanisation, le nouveau est allié à l'ancien, le national à l'étranger. Et le petit peuple s'en donne à cœur joie, qui ne demande qu'à danser. ■

Ecole de samba.

1. Le choro (littéralement « complainte ») est un mélange de genres européens : scottish, valse, tango, polka, habanera. (N.D.L.R.)

2. Bossa-nova signifie « nouvelle vague » en portugais. (N.D.L.R.)

3. Contraction de « forró », danse originaire du Nord-Est du Brésil, et de « rock ». (N.D.L.R.)

4. Le frevo est une danse ibéro-brésilienne au rythme frénétique.

Cette musique exprime les déchirements d'une communauté qui reste profondément attachée à sa culture d'origine mexicaine tout en aspirant à se fondre dans la société américaine.

Tex-Mex, musique frontière

Par Manuel Peña

LES quatre Etats du Sud-Ouest des Etats-Unis (Texas, Nouveau-Mexique, Arizona et Californie) faisaient jadis partie du Mexique, et près de 150 ans après leur annexion, leurs habitants de souche hispanique ont gardé des liens très forts avec la culture mexicaine, notamment en ce qui concerne la musique. Cela est surtout sensible, par exemple, au Nouveau-Mexique, alors que la colonie mexicaine de Los Angeles obéit à une tradition musicale plus récente mais très vivante.

Pourtant, c'est incontestablement au Texas qu'existe chez les Américains d'origine mexicaine la tradition folklorique la plus robuste et la plus profondément enracinée, celle de la *música tejana* ou musique « tex-mex », comme disent les Américains. En fait, la tradition mexicaine texane a donné lieu à deux formes musicales distinctes, ayant chacune leur style d'interprétation et leurs instruments de prédilection, dont l'influence s'étend bien au-delà des frontières de l'Etat : le *conjunto* (dit aussi *música norteña*) et l'*orquesta tejana*, ou tout simplement *orquesta*.

Si le conjunto est sans doute plus authentiquement mexicain, les deux types de musiques possèdent une force expressive et une originalité incontestables. Et si le succès populaire est un critère de qualité musicale, on peut dire que la vogue persistante du conjunto et de l'orquesta dans tout le Sud-Ouest américain témoigne du génie musical des Mexicains du Texas.

Quelles sont les raisons qui ont permis aux musiciens mexicains du Texas d'être plus novateurs que leurs homologues des autres Etats du Sud-Ouest et d'assurer la prééminence de la tradition « tex-mex » ? La réponse est liée à la nature des rapports entre les Texans de souche anglo-américaine (les « Anglos », pour faire court) et ceux d'origine mexicaine. En bref, le conjunto comme l'orquesta témoignent tous deux d'une volonté spécifique d'affronter et de résoudre le conflit socio-culturel qui oppose les deux communautés texanes depuis l'invasion du territoire par les Américains.

Il est certain que l'arrivée de « gringos » n'a pas été une partie de plaisir pour les autochtones, mais ceux-ci ne se sont pas laissés conquérir sans résistance, d'où une animosité réciproque et un affrontement culturel qui s'est exprimé dans les attitudes définissant et valorisant chaque groupe par rapport à l'autre — et dont témoignent par exemple les stéréotypes caricaturaux qu'ils se renvoient mutuellement.

L'évolution des deux formes musicales du conjunto et de l'orquesta est en partie tributaire de ce contexte culturel particulièrement tendu. Il serait toutefois exagéré de prétendre que ces musiques tirent leur vigueur de ce seul conflit. Il existe en effet un facteur de complexité supplémentaire — la cassure qui divise, depuis le début du siècle, la communauté mexicaine texane en





Page ci-contre, le Conjunto Bernal (vers 1965) et, à l'extrême gauche, Narciso Martínez et Santiago Almedia, figures importantes du conjunto (1938).
Ci-dessus, Beto Villa et son orquesta (vers 1948). En haut, orquesta composée de travailleurs (vers 1915).

deux groupes socio-économiques distincts, la masse des travailleurs manuels et une bourgeoisie qui aspire au statut des classes moyennes.

Le conjunto, quintessence de la culture populaire

La transformation spectaculaire du conjunto en un style pleinement abouti et original entre 1935 et 1960 est liée à la stratégie culturelle des ouvriers *tejanos* — cette masse de main-d'œuvre plus ou moins qualifiée employée par les gros propriétaires terriens, l'agro-industrie et le petit commerce. Expression musicale d'une classe confrontée à la discrimination, non seulement de l'oppressur anglophone, mais aussi d'une bourgeoisie hispanophone peu nombreuse mais hostile, le conjunto est historiquement lié à une conscience de classe. En privilégiant un style original qu'ils avaient eux-mêmes créé, les ouvriers témoignaient

MANUEL PEÑA, anthropologue américain, est un spécialiste de la musique et du folklore américains d'origine mexicaine. Professeur de lettres à l'université de Californie, il est l'auteur de nombreux articles et d'un livre sur la musique tex-mex.

d'une identité esthétique et culturelle marquée, s'exprimant dans le choix des instruments, des genres musicaux et des styles (tous profondément mexicains), ainsi que dans le rituel de l'exécution.

Certes, bien avant que s'impose l'ensemble du conjunto moderne (accordéon diatonique, guitare à douze cordes, basse électrique et percussions), l'accordéon était déjà l'instrument favori des travailleurs mexicains des deux côtés de la frontière. Il était facile de se procurer des instruments allemands bon marché, avec leur rangée unique de touches mélodiques, pour faire danser « Tejanos » et « Norteños » (Mexicains frontaliers).

Mais cette vogue de l'accordéon ne plaisait pas à tout le monde, et les « Anglo », vite imités par l'« élite » hispanique, commencèrent à dénoncer. En 1880, par exemple, le *San Antonio Express* condamne en ces termes les fandangos dansés par les Mexicains pauvres, généralement au son de l'accordéon : « Ces fandangos se multiplient à un point gênant. D'ailleurs, les Mexicains respectables ne s'y montrent pas. »

Pourtant, la désapprobation des « Anglo » et des « Mexicains respectables » n'a pas empêché la musique d'accordéon de se développer et de s'imposer jusqu'à nos jours. C'est surtout pendant les années de prospérité de l'immédiat après-guerre (1946-1960) que le conjunto allait se moderniser, et connaître une vogue généralisée, au Texas et ailleurs. Grâce au talent de Narciso Martínez, Valerio Longoria, Tony de la Rosa, Paulino Bernal, Ramón Ayala, Flaco Jiménez et Esteban Jordán, le conjunto est devenu l'incontestable (et incontesté) style musical des travailleurs mexicains.

La stratégie sociale de l'orquesta

A l'inverse, le style de l'orquesta se distingue du conjunto par son caractère plus « respectable » et le fait qu'il est beaucoup mieux accepté depuis les années 20 par les éléments les plus huppés de la communauté mexicaine du Texas. Certes, il y avait des orquestas qui se produisaient dans les fêtes populaires à la fin du 19^e siècle, mais il s'agissait de groupes disparates, mal équipés, qui jouaient un peu au petit bonheur la chance. En milieu rural notamment, le dénuement socio-économique ne permettait pas à des ensembles cohérents de subsister décemment.

Par contre, dans les grandes villes où se constituait une classe bourgeoise embryonnaire, on voit apparaître à la fin des années 20 un nouveau type d'orchestre de danse calqué sur les ensembles de swing américains, mais avec un son mexicain très typé. Comportant au moins une trompette, un saxophone et une section rythmique (guitare, basse, percussions et plus rarement piano), l'orquesta était né, et il ne tarda pas à devenir très populaire dans certains milieux d'origine mexicaine dès les années 30.

En fait, ce type d'ensemble correspondait parfaitement à la stratégie d'une élite mexicaine

encore réduite mais très influente au lendemain de la dépression des années 30. Cette classe montante tenait avant tout à se dissocier de la masse des travailleurs mexicains, tout en cherchant à imiter le mode de vie de l'Américain moyen, ce qui explique son engouement pour le foxtrot, le boogie-woogie et la musique de swing en général, laquelle prédomine dans le répertoire des orchestras de l'époque.

Mais cet engouement n'est nullement exclusif, au contraire. En fait, ce qui caractérise la musique de l'orchestra tex-mex, c'est son éclectisme, sa diversité, incomparablement plus prononcée que celle des musiques dont ce style se nourrit (y compris le conjunto). Il suffit de consulter la liste des enregistrements commerciaux effectués depuis une cinquantaine d'années pour constater que le répertoire des orchestras va du swing américain aux mélodies populaires du conjunto, en passant par la musique de danse sud-américaine, du danzón au bolero. En particulier, l'orchestra tejana se distingue par sa tendance à transformer le bolero mexicain en « polka tex-mex », formule originale qui mélange les rythmes américains et mexicains, intercalant fréquemment quelques mesures de swing dans le tempo latino-américain.

Les stars de l'orchestra tex-mex sont Beto Villa, tenu pour l'inventeur du style actuel, et Little Joe Hernández, dont les innovations ont révolutionné la conception de l'orchestra. Villa, devenu l'idole du Sud-Ouest dès la parution de ses premiers disques en 1946, est surtout admiré pour ses polkas au style très populaire, façon rancho, qu'il a su d'ailleurs très bien panacher de rythmes aussi exotiques que le foxtrot américain et les boleros et danzones d'Amérique latine.

Quant à Little Joe, c'est au début des années 70 qu'il a révolutionné le style orchestra en mêlant aux polkas tex-mex de Villa de vigoureux accents de jazz et de rock. Ce son nouveau, qui a littéralement déferlé sur la communauté mexicaine des États-Unis, a été baptisé la « vague chicano ». Le succès de Little Joe fut tel que son orchestre allait devenir le représentant incontesté de la musique chicano dans les années 70, où tous les orchestres amateurs du Sud-Ouest s'efforçaient d'imiter son style original.

L'incontestable importance culturelle de l'orchestra est directement liée aux aspirations sociologiques d'une communauté mexicaine profondément attachée à sa culture d'origine, mais aspirant à se fondre dans la société américaine et à en épouser les valeurs.

Sensible à cette double appartenance, l'orchestra a oscillé sans cesse entre musique mexicaine et musique américaine, entre son inspiration folklorique et rurale et sa nouvelle modernité urbaine, entre les origines modestes de son public et sa prospérité nouvelle. On peut dire que la signification historique de l'orchestra est liée à la volonté des classes moyennes mexicaines de résoudre la contradiction entre leurs efforts d'intégration et leur refus de renoncer à leurs racines ethniques. ■

**Le Latin jazz est
l'une des
musiques les
plus diversifiées
et les plus
vigoureuses de
notre époque.
Au jazz,
il emprunte son
concept
harmonique
et son
instrumentation,
aux cultures
afro-latines des
thèmes, des
rythmes et des
percussions.**

JAZZ

LORSQUE débute le jazz à la Nouvelle-Orléans, vers 1920, les tambours noirs, bannis par les Blancs durant l'esclavage, ont complètement disparu. Le jazz prend à la musique militaire la grosse caisse munie d'une cymbale, qui scande les célèbres « parades » noires — processions défilant dans les rues de la cité louisianaise lors des enterrements et des carnivals. Sa fonction est essentiellement celle d'un métronome : elle se contente de garder le rythme et n'improvise pratiquement pas. La grosse caisse cédera la place à la batterie, mais celle-ci, jusqu'à la période du bebop, jouera des rythmes relativement rudimentaires.

À Cuba, où l'héritage africain a conservé une étonnante vigueur, les orchestres de musique populaire de l'époque utilisent toute une gamme d'instruments de percussion : congas, bongos, timbales, claves (baguettes percutées), maracas et güiros (calebasses striées), permettant de superposer des rythmes variés en un enchevêtrement fascinant. Le jazz adoptera ces percussions afro-cubaines à partir des années 40. Mais déjà, à la fin du 19^e siècle, apparaît dans la musique pour piano des Noirs le *ragtime*, une ligne de basse dérivée de *La habanera*, que le compositeur créole Louis Moreau Gottschalk avait ramenée de Cuba quelques décennies plus tôt. Cette ligne de basse, caractérisée par un décalage entre les deux mains, est reprise par W.C. Handy, le grand pionnier du blues, qui voyage à Cuba en 1910 avec l'armée américaine, puis par des pianistes tels que « Professor Longhair », lui aussi originaire de la Nouvelle-Orléans. Jelly Roll Morton, qui se proclame l'inventeur du jazz, parle déjà, à son propos, de *latin tinge* (couleur latine).

Vers la fin des années 20, Storyville, le fameux quartier de plaisir de la ville, ferme à tout jamais, et de nombreux musiciens, soudain privés de travail, émigrent vers le nord. New York devient la nouvelle capitale du jazz et Fletcher Henderson, Duke Ellington et d'innombrables pianistes animent les folles nuits d'Harlem, alors au zénith de sa célèbre Renaissance. Attirés par le climat d'effervescence musicale de la ville, plusieurs musiciens cubains viennent s'y établir, notamment le flûtiste Alberto Socarrás.

Les Portoricains, qui ont obtenu la nationalité américaine en 1917, émigrent aussi à New York. Ils se fixent d'abord à Brooklyn, puis à East Harlem, ancien quartier juif et italien, qui prend rapidement le nom de « El Barrio ». Ils y ouvrent des théâtres et des clubs, et, avec les Cubains, constituent un marché pour les rythmes latins. Mais les débouchés demeurant malgré tout limités, nombre de musiciens latins doivent également maîtriser la musique américaine.

couleur latine



Ci-dessus, le percussionniste cubain Mongo Santamaría. Ci-contre, le chanteur et chef d'orchestre cubain Machito, à Paris en 1975.

Tambours tropicaux et rythmes latins

Socarrás joue d'abord au Cotton Club et dans des revues noires, et enregistre les premiers solos de jazz à la flûte avec Clarence Williams, le producteur de Sidney Bechet et de Louis Armstrong. Sa réputation solidement établie, il constitue ensuite un grand orchestre mêlant musique classique, musique cubaine et jazz, qui apparaît comme une nouveauté absolue. Un texte américain de l'époque parle de « l'intensité sauvage de sa section rythmique ». Socarrás est Noir et, dans de nombreux clubs des États-Unis refusant les orchestres de couleur, il abolit les barrières raciales, amenant ses tambours tropicaux aux confins de l'Illinois ou du Nebraska.

Le tromboniste portoricain Juan Tizol débute



lui aussi dans des contextes américains, se joignant, à la fin des années 20, à la formation de Duke Ellington. Il compose pour lui les premières partitions de Latin jazz *Caravan* et *Perdido*, et initie Ellington aux rythmes latins. Alors que le jazz laisse à l'interprète une complète liberté de phrasé, la musique cubaine est construite sur une superposition de rythmes extrêmement précis. La conga joue une figure déterminée, le bongo une autre : la basse et le piano contribuent chacun à la polyrythmie. Les rythmes s'articulent les uns avec les autres sans la moindre ambiguïté, tissant une trame sonore sans cesse mouvante. Quelles que soient les notes jouées, le musicien cubain doit respecter un phrasé tout à fait particulier, connu sous le nom de *clave*, que les néophytes — et même certains jazzmen chevronnés — ont souvent du mal à assimiler.

D'autres chefs d'orchestre américains, Chick Webb et Cab Calloway notamment, succomberont à leur tour aux charmes du bolero, de la guaracha ou de la rumba — venus tous trois de Cuba. De son côté, le jazz fait quelques timides incursions à Cuba. Ellington voyage à La Havane en 1933 et de grands orchestres, inspirés des modèles américains, s'y constituent. Mais c'est à New York que naîtra véritablement, au début des années 40, la fusion de la musique cubaine et du jazz, d'abord appelée « cubop » (de Cuba et bebop), puis Latin jazz, lorsque s'y adjoindront des rythmes latins autres que cubains.

A la fin des années 30, las de la musique cubaine édulcorée des Xavier Cugat et autres orchestres de salon, Mario Bauza, ancien trom-



Débuts du Cotton Club (1927) à New York. Au piano (à gauche) Duke Ellington.

pettiste de Cab Calloway, décide de former un orchestre mariant jazz et rythmes cubains authentiques. Il fait venir de La Havane son beau-frère, le chanteur « Machito » (Franck Grillo), s'assure la collaboration de l'arrangeur de Calloway et décide de nommer son groupe les Afro-Cubans. Les partitions terminées, l'orchestre, composé de Cubains, de Portoricains et d'un trompettiste américain, répète fiévreusement. Le trompettiste butte parfois sur les rythmes cubains, et les Latins du groupe sur les harmonies complexes du jazz. Mais Bauza réussit à intégrer les deux langages musicaux et l'orchestre parvient à se souder. En 1940, les Afro-Cubans débute dans un club d'East Harlem et leur audacieuse musique subjugué les danseurs. Les timbales, et surtout le

Trois célèbres musiciens américains de jazz : le saxophoniste Charlie Parker, entouré du bassiste Tommy Potter et du trompettiste Miles Davis (1947).



bongo, stupéfient les batteurs américains, qui n'ont jamais vu de tambours joués à mains nues.

Certains Américains méprisent cette musique, qui évoque pour eux une Afrique « primitive » caricaturée par Hollywood. Peu à peu cependant, les jazzmen dressent l'oreille. En 1947, Stan Kenton, séduit par « Tanga », morceau fétiche des Afro-Cubans, soudoie les percussionnistes du groupe pour enregistrer son grand succès : « The Peanut Vendor ». Mais son jazz grandiloquent trahit la véritable musique cubaine. En revanche Charlie Parker, qui grave plusieurs plages avec les Afro-Cubans en 1950, en saisit d'emblée l'esprit. Il s'envole sur « Mango Mangüé », « Okidoke », « Canción » et « Jazz », tissant sur des rythmes torrides ses mélodies arachnéennes.

Un éblouissant conguero havanais

Dizzy Gillespie est, avec les Afro-Cubans, l'autre grand catalyseur du Latin jazz. Dès son arrivée à New York, il s'éprend de la musique cubaine, dont la verve lui rappelle les rythmes noirs de sa Caroline du Sud. Il joue d'abord avec Soccarás, qui le forme aux rythmes cubains, puis se lie d'amitié avec Bauza, qui le fait entrer chez Calloway. C'est Bauza qui, en 1946, recommande à Gillespie l'extraordinaire percussionniste Chano Pozo, récemment débarqué de Cuba. Bagarreur et vaniteux, Pozo s'était taillé à La Havane une solide réputation de *conguero* (joueur de conga) et de compositeur. Membre d'une secte d'origine nigériane, les *Náñigos*, où seuls étaient admis les hommes ayant prouvé leur courage et leur virilité, Pozo connaissait parfaitement les chants sacrés afro-cubains et les arcanes de la rumba.

Ebloui par ses danses, ses tambours et ses chants, Gillespie engage Pozo dans son grand orchestre. Mais ses rythmes se heurtent à ceux du batteur Kenny Clarke : le concept des premiers temps (*downbeat*) en jazz est différent de celui de la musique cubaine. Gillespie explique le phrasé du jazz à Pozo et celui-ci crée, avec le trompettiste, « Manteca » et « Tin tin deo », qui deviendront des classiques du Latin jazz.

Le Latin jazz se développe alors à Cuba, où s'organisent d'excellentes formations. Mais les clubs de La Havane, sous l'emprise du tourisme étranger, préfèrent généralement de fades « show bands » cosmopolites à la savoureuse musique locale. Les instruments et les harmonies du jazz fusionneront cependant avec les percussions et les rythmes cubains dans les remarquables « big bands » de Bebo Valdés et Benny Moré.

Chano Pozo est assassiné dans un bar de Harlem à l'âge de trente-trois ans. Mais il a ouvert la voie à une kyrielle de percussionnistes qui enregistreront à leur tour avec des jazzmen.

Vers la fin des années 50, le jazz cubain connaît une période de repli. C'est Gillespie qui ranime le Latin jazz, dans les années 60, avec du sang brésilien. Il ramène d'un voyage à Rio la samba et la bossa-nova, alors en plein essor. Créée par le guitariste João Gilberto et popularisée par les



compositeurs Carlos Jobim et Vinicius de Moraes et le guitariste Baden Powell, la bossa-nova accuse l'influence du jazz. Si la samba est une musique de carnaval, la bossa-nova, calme et sophistiquée, utilise des accords inattendus, raffinés. Mais ce qui en fait surtout le charme, c'est une pulsion particulière, la *batida*, qui naît d'un décalage entre la mélodie et l'accompagnement. Elle crée un climat d'ambiguïté, comme si la musique flottait, demeurerait suspendue entre les temps.

Stan Getz s'approprie ce nouveau rythme et bien qu'il ne l'ait pas tout à fait compris, son album *Bossa-Nova* sera son plus grand succès. Cannonball Adderley, Charlie Byrd, le Modern Jazz Quartet (qui joue avec le guitariste brésilien Laurindo Almeida), s'enthousiasment à leur tour

Le trompettiste, chanteur et chef d'orchestre américain Dizzy Gillespie à Paris en 1990.



pour le chaloupeement et les subtilités de la bossa-nova et l'irrépressible énergie de la samba.

Au début des années 50, les combos de Latin jazz remplacent aux Etats-Unis les grands orchestres, rendus obsolètes par la montée du rock n'roll. Le pianiste anglais George Shearing forme vers 1953, en Californie, un groupe qui comprendra plusieurs percussionnistes cubains, dont Mongo Santamaría. Shearing se fait rapporter de La Havane des disques de pianistes locaux, dont il apprécie notamment l'art de la litote et l'usage de lignes mélodiques jouées à l'unisson avec les deux mains.

Combos de New York et big bands de La Havane

L'autre grand combo des années 50 est celui que forme à New York Mongo Santamaría. Formidable percussionniste nourri de liturgies afro-cubaines, Santamaría est également grand découvreur de talents. Il engage d'abord le pianiste brésilien João Donato, encore inconnu, puis Chick Corea, Hubert Laws et d'autres musiciens, qui brilleront par la suite dans le jazz. Santamaría séjourne au Brésil dans les années 60, se passionne pour la musique afro-américaine (« Watermelon Man » sera son premier grand succès) et les rythmes latins, intégrant ces apports divers en un style unifié témoignant de sa forte personnalité.

Le jeune Colombien Justo Almario, flûtiste, saxophoniste, arrangeur et compositeur au talent magistral, collabore avec Santamaría dans les années 70 et insuffle dans le groupe un dynamisme nouveau. Dans son superbe « The Promised





Ci-dessus, Arturo Sandoval, trompettiste cubain, lors d'un concert à Cuba en 1989. En haut à gauche, Carlos Jobim et Vinícius de Moraes, deux grandes figures brésiliennes de la bossa-nova. Ci-contre, le Brésilien Milton Nascimento en 1986.

Land » succède, à un prélude aux accents coltraniens, un passage richement harmonisé avec des flûtes et des saxophones, et l'improvisation d'Almario et d'Al Williams sur « Song for You » constitue l'un des solos de flûte les plus exquis et les plus rigoureusement construits qu'il soit donné d'entendre dans la musique latine ou le jazz. Santamaría introduit sur son disque *Ubane* la cumbia, rythme colombien interprété ici avec le tambour traditionnel, et inclut dans *Red Hot* une « sambita » d'Almario, mélodieuse et fruitée.

Si Cuba est coupée des Etats-Unis en 1960, les jeunes interprètes cubains n'en ont pas moins continué d'absorber avec passion le jazz américain et c'est avec surprise que Gillespie, lors de son voyage à La Havane en 1977, découvre l'extraordinaire niveau musical du pays. Son « big band » actuel comprend d'ailleurs trois Cubains : le trompettiste Arturo Sandoval, rencontré à Cuba, ainsi que le batteur Ignacio Berroa et le saxophoniste Paquito D'Rivera. Grand ordonnateur de rythmes tropicaux, Gillespie utilise aussi un percussionniste portoricain, un pianiste panaméen, un saxophoniste dominicain, trois Brésiliens, un tromboniste chicano (Américain d'origine mexicaine) et des Américains.

Deux ans après le périple cubain de Gillespie, l'orchestre havanais Irakere, mêlant tambours d'origine africaine, guitares électriques et synthétiseurs, souffle un brûlant tourbillon musical sur les Etats-Unis et remporte le Grammy Award, la plus haute récompense de l'industrie du disque de ce pays.

A Cuba, de brillants instrumentistes, réceptifs aux idées extérieures, expriment le souci, tout

en recherchant un son résolument nouveau, de tirer parti de leur héritage musical. Citons parmi ceux-ci le jeune pianiste Gonzalo Rubalcaba, issu d'une des plus prestigieuses dynasties musicales de l'île, dont le groupe s'est produit avec succès dans divers festivals internationaux.

Le Brésil, terre d'élection, comme Cuba, des syncrétismes, est également un foyer actif du Latin jazz. Le Zimbo Trio, les guitaristes Egberto Sigmondi et Toninho Horta, le multi-instrumentiste Hermeto Pascoal, le saxophoniste Paolo Moura, le pianiste Wagner Tiso, inventent des sonorités inédites en puisant à des sources distinctes : samba, bossa-nova, folklore du Nordeste et rituels d'origine africaine — batucada, candomblé, afoxé. Milton Nascimento, originaire de Belo Horizonte, s'inspire de l'atmosphère de son Minas Gerais natal pour composer une musique mouvante et onirique, aux harmonies inouïes, dont les accents diffèrent de ceux de la samba ou de la bossa-nova. Les jazzmen américains — Stanley Turrentine, Sarah Vaughan, Herbie Hancock — séduits par la poignante beauté de ses compositions en ont interprété plusieurs avec délectation. Mais l'industrie brésilienne du disque n'ayant guère favorisé la diffusion du latin jazz dans son propre pays, c'est à l'étranger, aux Etats-Unis surtout, que beaucoup de ses interprètes (Airtó Moreira, Tania Maria, Eliane Elias, Dom Salvador) ont trouvé droit de cité. Dans les clubs et les studios américains, le jazz et la musique brésilienne continuent de se féconder mutuellement avec autant de bonheur que par le passé et la musique brésilienne d'offrir au jazz sa palette aux subtils chromatismes.

De prodigieux métissages

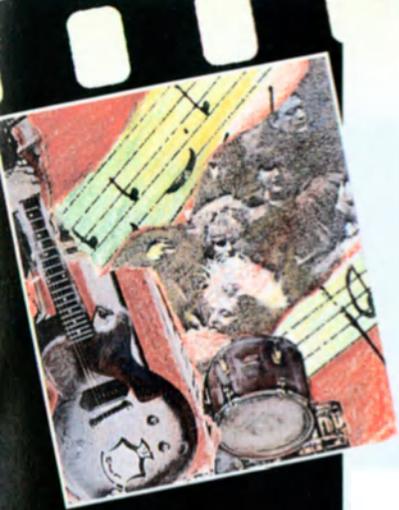
A New York, pôle d'attraction de toutes les cultures, le latin jazz se métisse aujourd'hui avec une prodigieuse intensité. Outre les Brésiliens, les Argentins lui ont apporté le lyrique tango, les Colombiens la cumbia chaleureuse, les Dominicains le merengue endiablé, les Jamaïquains le langoureux calypso, les Panaméens le tamborcito cadencé, les Portoricains les fougueuses bomba et plena. Les « Newyoricains » (Portoricains de New York) comme Tito Puente, grandis aux confluent de genres musicaux variés, intègrent dans leur jeu des influences diverses : jazz, soul music, salsa, folklore afro-cubain ou portoricain. Et les Cubains arrivés en 1980, Daniel Ponce et Puntilla, grands maîtres des tambours, Paquito D'Rivera, Ignacio Berroa, pimentent le latin jazz avec le songo, rythme inventé à La Havane dans les années 70, et des éléments tirés du folklore noir de leur pays.

Reconnu aujourd'hui dans le monde entier, le latin jazz gagne des adeptes de plus en plus nombreux et de plus en plus fervents. S'y essaient avec bonheur des orchestres européens, africains ou japonais, montrant que si l'entente politique demeure parfois problématique, l'œcuménisme musical est une réalité.

*Le rock russe ne peut-il survivre
que dans la clandestinité ?*



Au premier plan, Piotr Mamonov, le chanteur vedette du groupe rock « Les sons de Moo ».



URSS : la plainte des rockers

Par Alexandre Sokolanski

«**L**E rock, c'est plus que de la musique, c'est une façon de vivre », disait Boris Grebenschikov, l'une des stars du rock russe, au début des années 80 — une époque où la plupart des rockers soviétiques flirtaient encore avec la misère, la persécution et la clandestinité.

La musique rock est entrée dans la culture russe entre les années 60 et 70 : elle véhiculait alors une image dynamique et séduisante de la civilisation occidentale. Apprécier le rock et en jouer était une forme relativement peu risquée de dissidence.

Les débuts furent difficiles : le matériel musical le plus rudimentaire demeurait introuvable et les musiciens rock, écartés de la scène, n'étaient guère admis à jouer dans les salles de concert. C'est à cette époque que remonte l'habitude, toujours vivace, de se réunir dans des appartements particuliers pour chanter en s'accompagnant à la guitare. Les rockers étaient alors fortement influencés par des poètes et des compositeurs de chansons célèbres comme Vladimir Vysotsky, Bulat Okudjava et Alexandre Galich, qui n'appartenaient pas au mouvement. Les textes, porteurs de messages politiques et sociaux, primaient généralement sur la musique.

Le rock exprimait le désarroi, les déceptions et les frustrations de toute une génération. « *Nous connaissons une nouvelle danse, mais nous n'avons pas de jambes. Nous sommes allés voir un film, mais on nous l'a supprimé* » chantait le groupe Aquarium de Leningrad, exhalant tout le ressentiment qu'inspirait un mode de vie jugé révoltant mais qui semblait, alors, immuable.

Au début des années 80, les rockers fréquentaient assidûment de jeunes artistes, poètes, cinéastes et metteurs en scène de théâtre néo-avant-gardistes. Partageant une même clandestinité propice aux échanges d'idées, ils firent alors du rock russe un phénomène unique et original. Le ton était donné par des groupes comme Aquarium, Kino et Zoo, dont le chanteur, Mike Nau-

menko, interprétait avec un même bonheur le rock classique et les ballades de charme.

Diffusé sous le manteau, à travers le samizdat, le rock russe s'imposa progressivement comme une forme authentique d'art populaire moderne. Tournant en ridicule la musique légère officielle, il se heurta de front à l'establishment intellectuel d'une société autoritaire. La répression qui devait s'abattre sur les rockers en 1983, et briser de nombreuses vies, ne réussit pourtant pas à écraser un mouvement qui prenait rapidement de l'ampleur. Vers le milieu de la décennie, toujours dans la clandestinité, ce mouvement disposait déjà de tout un réseau de production et d'une véritable industrie d'enregistrement.

A partir de 1985, une certaine détente dans la vie sociale suscita un nouveau climat d'optimisme. Certes, le monde n'avait toujours pas changé, mais les gens disposaient au moins, pour l'appréhender, d'une certaine marge de liberté. Cela créait un nouvel état d'esprit, fait de solidarité et de volonté d'agir. La musique rock évolua très rapidement vers une philosophie plus contemplative, vers davantage d'intériorité.

Puis, enfin, elle sortit au grand jour. Les concerts géants, les émissions télévisées, les tournées des groupes rock à travers le pays se succédèrent. Paradoxalement, cette nouvelle légalité fut suivie d'un certain désenchantement. Dans une société plus ouverte, le rock cessait d'être un moyen universel de communication pour la jeunesse non conformiste. Il souffrit par ailleurs de la désaffection de nombreux intellectuels. Peut-être était-il incapable de « rentrer dans le rang », de devenir un art parmi d'autres ? La nouvelle génération réclamait de la limonade, le rock était un breuvage trop puissant pour elle.

Le rock russe n'en abordera pas moins les années 90 avec confiance. Le groupe le plus notable est DDT, dont le chanteur, Youri Shevchouk, se dit prêt à relever tous les défis. Le rock russe n'a peut-être pas donné son chant du cygne. ■

ALEXANDRE SOKOLANSKI est un critique d'art musical et dramatique d'URSS. Il a publié de nombreux ouvrages sur le théâtre moderne et la musique rock, notamment *Images du rock russe*.

Le compositeur et ses modèles

Par Véronique Brindeau

PARIS 1889. L'Exposition universelle révèle à Debussy la musique de Java et le théâtre d'Extrême-Orient. Le devenir musical de ce choc, on le verra tantôt à l'œuvre. Pour lors, ce qui nous retient, c'est le signe des temps dont, là encore, témoigne Debussy. Car dans son attitude même, le compositeur, tant de fois cité pour sa place dans la modernité, manifeste une écoute des autres cultures — et une manière de les assimiler à ses propres gestes de créateur — que l'on retrouvera ensuite chez de nombreux musiciens.

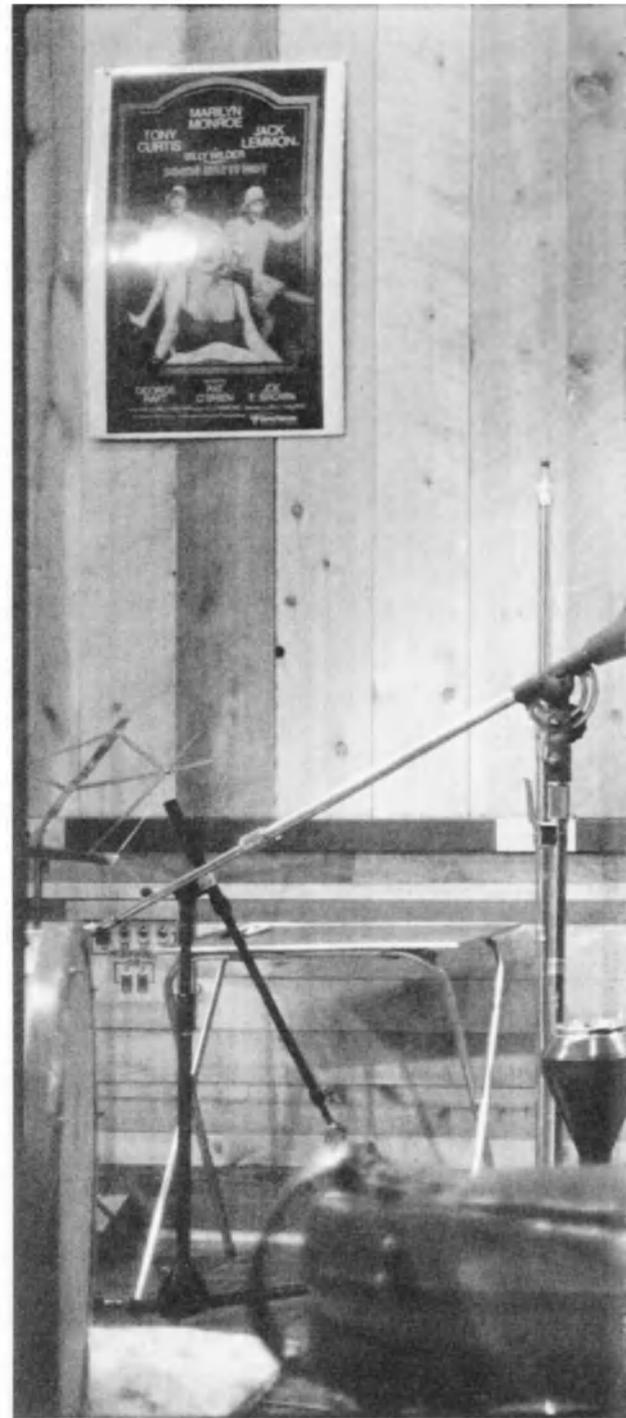
C'est que, précisément, cette rencontre augure bien autre chose qu'un pur emprunt, qu'un *à la manière de*, qu'une coloration sommaire, qu'un exotisme en somme. Ce qu'on voit poindre dans les œuvres qui succèdent à cette rencontre, et en particulier dans les pièces pour piano, c'est à la fois le jeu d'une distance et, surtout, la confirmation de modes d'écriture déjà présents dans les compositions précédentes, affirmant seulement leur densité.

Au-delà d'une influence qui aurait pu s'exercer de façon bien plus littérale, un évident accord s'est d'emblée établi pour Debussy : son attirance pour tout ce qu'il perçoit dans la musique de Java nous enseigne, en fait, une partie de ce qu'il est, dans le temps même où il semble dérober à d'autres territoires sonores, jusque-là inconnus de lui, ce qu'il possède déjà, épris qu'il est d'une écriture des timbres et des résonances. C'est le temps de *Pagodes*, pour piano, qui se souvient du *slendro* javanais.

Rencontres et métamorphoses

L'une des multiples questions que cet exemple appelle est bien de savoir dans quelle mesure les changements profonds intervenus dans notre société — et particulièrement la révolution des transports et de l'enregistrement — ont modifié l'impact, dans la genèse de l'œuvre des compositeurs, de semblables découvertes.

Ce qui apparaît comme certain, c'est que le 20^e siècle abonde en artistes pour qui la connaissance de cultures radicalement différentes de celle où ils avaient d'abord acquis les premiers éléments



de leur langage, a marqué une étape dans le processus de leur expression ; ce qui est vrai des musiciens l'est d'ailleurs tout autant des peintres et de la révélation qu'a pu constituer pour eux la découverte de l'art nègre ou des lavis chinois, ou, tout aussi bien, de la peinture à l'huile et du pastel.

Mais c'est probablement un phénomène essentiellement moderne que de quitter, en musique, le statut de la citation imitative et du clin d'œil touristique : turqueries en tous genres, bien sûr, jusque dans *La Tyrolienne* d'Erik Satie, ou chinoiserie de la théière dans *L'enfant et les sortilèges* d'un Ravel qui saura si bien aussi harmoniser les *Cinq mélodies grecques* ou composer, d'après un lointain Madagascar, les *Chansons madécasses*.

Très vite, on voit opérer la trace de métamorphoses, d'un véritable travail pour incorporer —

De nombreux compositeurs vont puiser à des sources lointaines les éléments de leur propre identité — une façon d'aller à la rencontre d'autrui, pour mieux se reconnaître en lui.



Dans un studio du Nouveau-Mexique (Etats-Unis), enregistrement d'*Oyaté*, une œuvre du compositeur Tony Hymas (au clavier), avec Jim Pepper, un saxophoniste indien.

au sens le plus organique pourrait-on dire — à son langage, les formes que discerne le compositeur dans sa découverte d'autres musiciens : car il s'agit bien, me semble-t-il, de musiciens au sens le plus large, et de musiques, plutôt que de styles propres à telle ou telle région du globe.

C'est peut-être le moment de souligner combien le terme, aujourd'hui de plus en plus couramment employé, de *métissages* fait un sort curieusement « pur » aux traditions. On sait pourtant de quel écheveau complexe, pour ne par dire inextricable, elles sont le plus souvent issues ; leur ôter ces alliages secrétés par l'histoire des peuples, des instruments et de leurs voyages, c'est se faire une représentation à la fois simplifiée et non exempte de repli sur soi, de frontières assignées et jalousement défendues.

De plus, démêler les importances relatives de

ces rencontres, revient très tôt à se demander si, finalement, elles n'ont pas été du même ordre que la découverte de telle ou telle partition, et pas seulement la découverte mais — faut-il le préciser — l'étude ; faute de quoi, l'impression éphémère ne laisse qu'un sillage d'enthousiasme sans réel pouvoir créateur. Le rôle qu'a pu jouer, dans la formation de l'œuvre de Debussy, le théâtre d'Extrême-Orient ne peut-il se comparer à la partition de *Boris Godounov*, voire à l'œuvre de Pierre Louÿs ? La même interrogation pourrait trouver sa signification dans l'œuvre de Messiaen : on sait que le folklore péruvien a sa part dans *Harawi*, et il est inutile de rappeler l'importance des déci-tâlas, rythmes de la tradition indienne, dans son travail sur les durées ; mais l'Inde ou la musique de cour japonaise (*Sept Hai-kai*) viennent se fondre dans l'élaboration du langage du



compositeur, en leur temps, au même titre que le plain-chant, la foi chrétienne ou le chant des oiseaux.

Une façon de se reconnaître en autrui

Reste que pour plusieurs figures de la musique contemporaine, le contact avec les musiques européennes s'est fait plus lancinant, conduisant ces mêmes compositeurs à un peu plus qu'un voyage de bibliothèque, et à séjourner, parfois même recevoir l'enseignement d'un maître, dans le pays élu.

Mais à y regarder de plus près, à lire les analyses de ce type de démarche par un Steve Reich, par exemple, on s'aperçoit que ce qui est escompté, dans l'approfondissement du choc premier, est toujours de l'ordre d'une confirmation. A tout prendre, Steve Reich n'aura en effet passé que trois semaines à étudier les tambours du Ghana, et son travail était déjà bien entamé pour sa part, dans la recherche des superpositions et décalages de cellules, ainsi que de signaux destinés à interrompre un *pattern* pour passer à une phase suivante de la composition.

On serait tenté aussi d'évoquer la situation

d'un Jean-Claude Eloy vis-à-vis du Japon : là encore, l'accès aux traditions orientales intervient à un moment de la vie du compositeur où quelque chose de neuf devrait apparaître, rompant avec les traditions d'école qui l'avaient d'abord formé — et risquaient peut-être alors de le contraindre — et lui renvoie une image organisée, comme soustraite à l'histoire, de ses propres aspirations musicales.

Ni collage, ni imitation, la rencontre paraît bien être toujours une façon de se reconnaître en autrui. Pour Bartok, pour Kodaly, mais aussi pour tous ceux que l'Europe a formés à son académie, hors de la nuance de leur terre — les compositeurs du Nord en particulier — le chemin pour se trouver suivra cette fois, non plus les lointains de l'Orient et de l'Afrique, mais le pays natal.

Pillages dans le « magasin » de l'histoire

L'ailleurs, gage de liberté : l'équivalence vaut pour bien des artistes. Liberté rythmique, comme dans l'ordre des hauteurs ou des sonorités. On le voit bien dans la démarche du compositeur japonais Takemitsu, qui se passionna d'abord pour la

VÉRONIQUE BRINDEAU, musicologue française, est membre de l'atelier de recherches et d'acoustique appliquées *Espaces nouveaux* à Paris. Ancienne responsable du Centre de documentation de musique contemporaine de Tokyo, elle collabore à diverses revues spécialisées.

musique d'Occident avant d'étudier celle de sa propre tradition, et dont l'œuvre personnelle découle sans hiatus de ces deux sources.

Puiser à des sources étrangères à son identité culturelle : y a-t-il là un geste tellement différent de la forme — pacifique ! — de pillage à laquelle se livre le musicien dans le « magasin » de l'histoire ?

Mi-abeille, mi-coucou, logeant là où il s'épanouit et mûrissant par son miel dans ce qui le nourrit au mieux, c'est tout le patrimoine, lointain ou proche, qui est le champ du musicien ou de l'artiste. Et par conséquent, la référence à telle musique d'Asie ou d'Afrique — et ce, quels que soient l'évidence de la filiation, ou le travail à partir du modèle — n'a peut-être pas de signification particulière comparée à l'héritage plus ou moins volontaire des prédécesseurs. A cet égard, le chant mongol ou le traitement de la cellule mélodique chez tel ou tel prédécesseur opèrent-ils différemment pour la formation d'un musicien ?

Musiques d'ailleurs ou d'hier

On l'a vu, les affinités qui peuvent pousser un compositeur à s'intéresser de façon parfois très fouillée à d'autres musiques, reflètent aussi bien une attirance vers des musiques d'ailleurs que pour des traditions plus proches dans l'espace mais plus anciennes dans le temps. Maurizio Kagel, François-Bernard Mâche aussi, dans leurs esthétiques au demeurant diverses, ne négligent pas le timbre d'instruments du Moyen Age, au même titre que des instruments extra-européens, ou des langues rares.

Pour Cage, c'est l'opéra qui offre le point de départ d'un processus de superposition, de jeu à l'intérieur d'une collection : *Européra* (1990) fait appel à plus de cent ouvrages d'opéras du répertoire dans une œuvre unique. Pour Stockhausen, ce sont les hymnes du monde entier (*Hymnen*, 1967).

Enfin, ces mélanges, ces « métissages » si l'on veut, affectent aussi une certaine fusion des genres, une dissolution, dit-on, des frontières entre les catégories musicales. Que Pierre Boulez dirige une œuvre de Frank Zappa, ou que Michel Portal interprète tantôt un concerto de Mozart, tantôt du jazz, ou encore improvise avec des musiciens traditionnels — comme il le fait dans le cadre de la nouvelle édition du Festival de Lille intitulée, précisément, « Métissages » — et l'on parle vite d'une disparition des contours entre musique contemporaine, jazz ou rock.

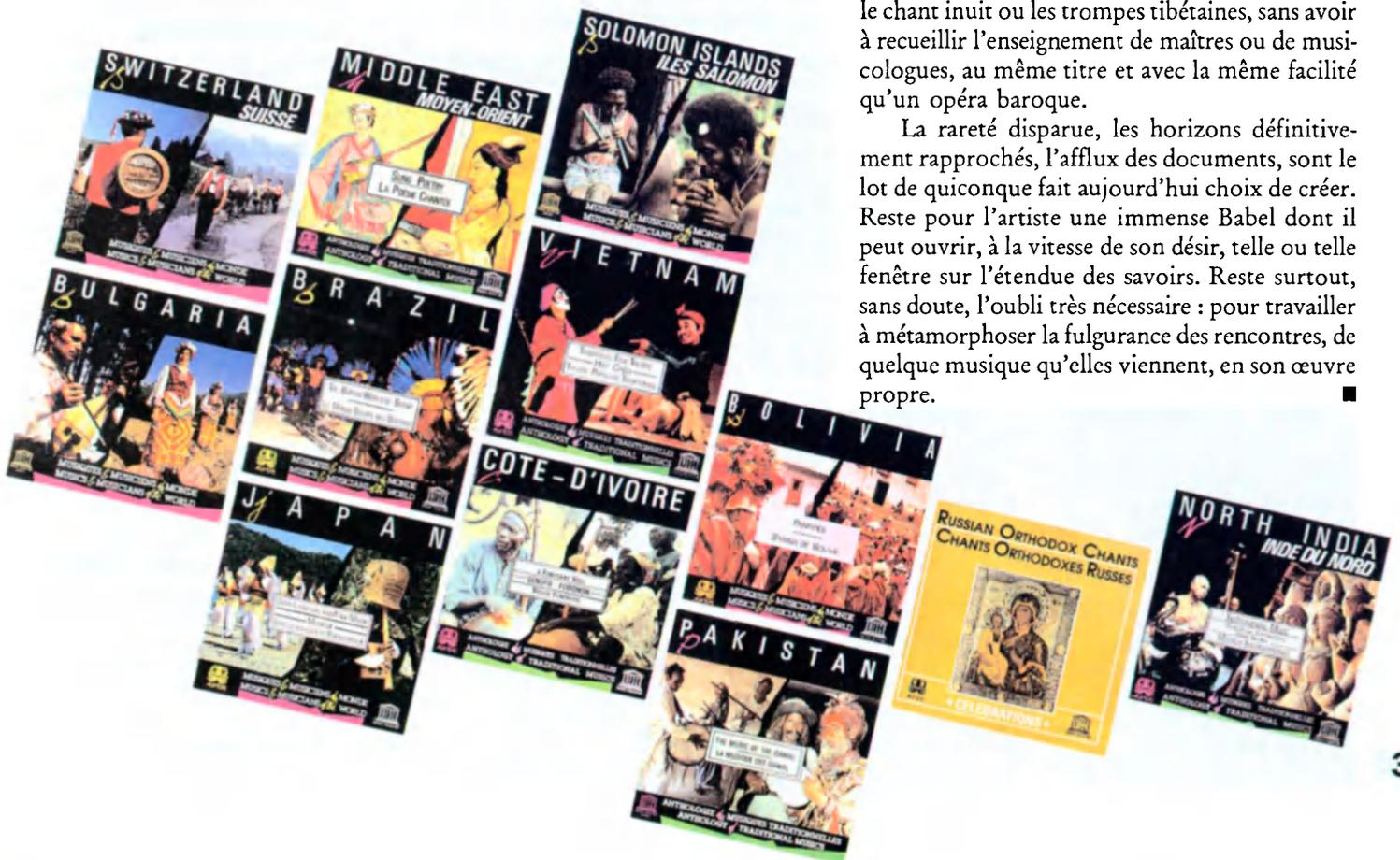
Chemins de traverse

Pourtant, cette ouverture semble bien être surtout le fait d'interprètes coutumiers de l'improvisation. L'époque où des groupes comme Can ou Sun Râ recrutaient parmi les émules de Stockhausen s'estompe au profit d'un temps où les cloisonnements, côté compositeurs, se maintiennent, et où ce sont plutôt des musiques dites « de traverse », dont l'étiquette dit assez le chemin qu'elles empruntent, qui opèrent la dissolution de ces frontières.

Pour les compositeurs d'aujourd'hui, il n'est pas certain que le magnétisme des traditions lointaines joue beaucoup — et pas seulement parce qu'une abondance de documents est maintenant très facilement disponible et permet d'entendre le chant inuit ou les trompes tibétaines, sans avoir à recueillir l'enseignement de maîtres ou de musicologues, au même titre et avec la même facilité qu'un opéra baroque.

La rareté disparue, les horizons définitivement rapprochés, l'afflux des documents, sont le lot de quiconque fait aujourd'hui choix de créer. Reste pour l'artiste une immense Babel dont il peut ouvrir, à la vitesse de son désir, telle ou telle fenêtre sur l'étendue des savoirs. Reste surtout, sans doute, l'oubli très nécessaire : pour travailler à métamorphoser la fulgurance des rencontres, de quelque musique qu'elles viennent, en son œuvre propre. ■

Ci-contre, l'Iranien Djamchid Chemirani jouant du zarb, tambour en forme de gobelet, et l'Américain David Hykes, en 1990.
Ci-dessous, disques compacts produits par l'UNESCO.



J'É commençai par m'initier, adolescent, à la guitare classique — que pianistes et violonistes ont tendance à considérer comme un instrument bâtard, parce que son volume sonore confidentiel en interdit généralement la pratique au sein d'un orchestre. Son répertoire est extraordinairement éclectique, mais la dominance des folkloristes hispaniques me familiarisa très tôt avec des formes de métissage particulièrement réussies.

A l'occasion d'un séjour prolongé aux Antilles, je pus étudier l'harmonie du jazz et les rythmes brésiliens et afro-cubains. Cela me libéra du répertoire rigide de l'enseignement classique et me permit une improvisation régie par des lois harmoniques, certes sophistiquées mais beaucoup moins contraignantes. J'eus alors le sentiment de secouer de lourdes chaînes — celles de la pratique quotidienne d'exercices étrangers à l'essence de la musique, qui ne laissent aucune place à l'émotion, à l'imagination.

Je sentais déjà que les musiques vivantes, qu'elles fussent nourries de traditions populaires ou savantes, bénéficiaient d'une vitalité, d'une force expressive incomparables. Je m'intéressai à d'autres formes d'improvisation, composant, chemin faisant, des pièces méditatives truffées de dissonances ravéliennes et de formules rythmiques afro-cubaines, brésiliennes et indiennes.

Bientôt, je devais apprendre que l'élaboration spontanée d'un langage rythmique et mélodique n'était pas réservée au jazz, qu'elle était, par exemple, au fondement même de traditions telles que les musiques savantes arabo-musulmanes. Celles-ci se passent sans déchoir d'un imposant édifice harmonique, célébrant l'unicité divine d'une monodie gracieuse, épurée, pénétrante, riche d'un sens caché,

Né à Paris de mère suisse allemande et de père alsacien, il abandonne la guitare pour le qanoun (cithare orientale).

Il fonde en 1983 l'ensemble instrumental de musique arabo-musulmane classique Al Kindy, avec lequel il réalise de nombreuses tournées internationales. Sa virtuosité et ses créations en musique arabe, turque et persane lui valent en 1990 le prix Villa Médicis.



De la guitare au qanoun

L'itinéraire atypique de Julien Jalal Eddin Weiss

que l'harmonie farde et assourdit par sa prolixité.

Cette musique arabe, je la découvris en écoutant par hasard un disque d'un des grands maîtres du qanoun, Mounir Bachir. Mon itinéraire musical m'avait déjà rapproché du *taqsim*, forme d'improvisation arabo-turque, mais le qanoun allait être la révélation de ma vie.

Durant six ans, je menai de front la pratique de la guitare et celle du qanoun. Puis, en 1984, le chanteur tunisien Hedi Guella m'invita à jouer en première partie de son spectacle, au festival de Carthage, devant 7 000 personnes. Le public se montra indifférent à la guitare mais salua avec enthousiasme mon interprétation au qanoun. Je sus, à cet instant, que je devais m'y consacrer entièrement.

Une démarche scientifique et créative

Ma démarche s'apparenta dès lors à certains égards au travail scientifique des musicologues. A côté de la pratique quotidienne de cet instrument, je me documentai longuement sur l'histoire de la musique et de la civilisation musulmanes, étudiant notamment les travaux des grands orientalistes. J'y relevai de nombreuses pièces vocales et instrumentales, structurées ou improvisées, que j'utilisai dans un but comparatif, mais aussi dans celui de réaliser des arrangements destinés à l'ensemble Al Kindy, que je mettais sur pied, et pour nourrir mon répertoire de soliste.

J'explorai différentes traditions savantes : le Muwashah syrien, le Dawr égyptien, le

Maqam irakien, le Tshaharmezrab persan, le bashraf turc — chacune m'apportant sa dimension propre : la musique persane le dépouillement de l'orchestration et la virtuosité ; la musique irakienne une majesté et une rugosité toutes bédouines ; la musique égyptienne ses cadences mélodramatiques ; la musique turque sa profondeur mystique et sa précision chirurgicale ; les musiques andalouses du Maghreb leurs multiples hybridations.

Mes compositions s'imprègnent de toutes ces différentes formes musicales. L'influence occidentale y est présente aussi, mais, désormais, à doses homéopathiques. L'un des mélanges que je préfère est celui que j'ai tenté, par exemple, dans *Wasla Bagdadi*, pièce pour qanoun où j'ai introduit des effets persans dans des rythmes irakiens, avec un zeste de phrasé kurde et de pentatonisme somalien.

J'ai toutefois composé une pièce polyphonique s'inspirant de la sobriété romantique d'Erik Satie, et il m'arrive de me prêter, avec ravissement, à certains métissages iconoclastes. J'ai ainsi joué du qanoun avec l'orchestre symphonique de Paris ou avec les chœurs de Radio-France dans des musiques de films, avec des chanteurs beurs ou des ensembles interprétant Guillaume de Machaut et Adam de La Halle.

Mais l'expérience qui a été pour moi proprement stupéfiante a été de jouer une pièce contemporaine de Francis Bayer avec un ensemble constitué exclusivement d'instruments traditionnels : trompe tibétaine, ney turc, shenay de Bénarès, koto japonais, sitar indien, gamelan de Bali, bâton de pluie des aborigènes d'Australie, gong de l'opéra de Pékin, zarb iranien, tabla indien. Pour quelqu'un qui, comme moi, aura recherché tous les mariages musicaux possibles, ce fut une émotion unique. ■



India Song

Par Romain Maitra

**De Messiaen
aux Beatles,
la grande vogue
de la musique
indienne en
Occident.**

DANS les échanges interculturels, les idées ne se transmettent guère intégralement, mais plutôt par bribes. C'est ainsi que quelques éléments techniques de la musique indienne savante — modes musicaux, tonalités et timbres — ont été adoptés par certains compositeurs occidentaux, qui les ont intégrés dans leurs styles et leurs conceptions personnelles.

Alexandre Scriabine et Gustav Holst sont de ceux-là. Tous deux s'intéressaient à la théosophie, un syncrétisme religieux du 19^e siècle qui rassemblait érudits, philosophes, charlatans et dames d'œuvres dans un même engouement pour l'hindouisme. Les chromatismes et l'émotion qui imprègnent l'œuvre de Scriabine doivent peut-être quelque chose au concept de *râga* (littéralement « coloration ») dans la musique indienne. Quant à Holst, il a incorporé quelques hymnes du Rig Veda dans sa suite pour orchestre *The Planets*. Olivier Messiaen admirait pour sa part les modulations et les ornements de la musique indienne ; sa théorie rythmique est probablement inspirée du *tâla* (littéralement « paume de la main »), la rythmique indienne. Dans *Oiseaux exotiques*, les rythmes du *tâla* aux percussions font contrepoint aux instruments à cordes et à vent.

On retrouve aussi des éléments de la musique indienne dans la *Madras Symphony* d'Henry Cowell et la *Madras Sonata* d'Alan Hovhaness, deux compositeurs américains contemporains. Lou Harrison et John Cage en avaient eux aussi une connaissance approfondie. Dans *Construction in Metal*, John Cage s'était inspiré des *shruti*, les

intervalles audibles de l'échelle musicale indienne, tandis que dans les *Sonates et Interludes* pour piano, il tente de mettre en musique les *émotions fondamentales* définies par la poésie sanskrite et qui confèrent au *râsa*, le « caractère émotionnel », sa force expressive.

Plus récemment, La Monte Young et Terry Riley se passionnent pour l'Inde grâce à leur gourou, le Pandit Pran Nath, qui les initie à la musique vocale hindie. Dans *The Well Timed Piano*, Young intercale les modes musicaux du *râga* dans la trame musicale tissée en sourdine par le piano. Dans les œuvres de Philip Glass et Steve Reich, on retrouve aussi les sonorités diffuses de l'Orient. Quant à John Barham, il se sert du piano comme d'un *santur*, un tympanon persan.

La vogue de la musique indienne savante en Occident et surtout aux États-Unis remonte aux années 50, époque à laquelle la société américaine commence à émerger du conservatisme de l'après-guerre. L'ambiance est alors propice aux innovations et aux changements, comme en témoignent les luttes pour les droits civiques, la création du Peace Corps et la multiplication des mouvements contestataires. L'émergence d'une culture parallèle au sein d'une jeunesse qui se prend d'intérêt pour les gourous, et se forge une image magique, mythique, de l'Inde et de ses religions, vaut à la musique indienne une faveur particulière.

Dans les années 60, elle attire un public considérable dans les salles de concert de Londres, Paris, New York ou Chicago. Auréolée de tout l'attrait de la nouveauté, elle est appréciée pour

En haut, le groupe musical Indien Shakti, fondé par l'Anglais John Mac Laughlin.

ROMAIN MAITRA, journaliste, écrivain et anthropologue indien, travaille actuellement à la Maison des Sciences de l'Homme, à Paris. Il étudie l'image que transmettent du monde indien les films de réalisateurs français sur l'Inde.



Deux des Beatles,
le célèbre groupe vocal britannique de pop music,
lors d'un voyage en Inde (1968).

Ravi Shankar (à gauche), joueur de sitar
et compositeur indien, avec le compositeur américain
Philip Glass.



sa spiritualité et sa sérénité. De nombreux amateurs lui trouvent des affinités avec le jazz en raison des possibilités d'improvisation qu'elle autorise, de la latitude qu'elle offre à l'artiste et des ressources de son échelle musicale et de sa structure modale.

Le timbre exotique du sitar

Mais son immense succès, elle le doit bien plus encore à des musiciens comme Ali Akbar Khan, Yehudi Menuhin, George Harrison et, surtout, Ravi Shankar. Pour la rendre plus accessible aux auditeurs occidentaux, ce dernier dérogeait à la tradition hindie en commençant ses concerts par des pièces courtes, qu'il faisait suivre de compositions de longueur croissante. Dans son introduction à son *Concerto pour sitar et orchestre*, il déclare : « L'auditeur ne retrouvera guère les harmonies, les contrepoints et les sonorités familières, et essentielles, de la musique classique occidentale. Je les ai délibérément évitées, ne les utilisant qu'avec parcimonie, car ce sont des éléments qui, s'ils sont accentués, risquent de dénaturer et même de détruire le *râga-bhava* (le mode musical, l'esprit même du *râga*) ».

George Harrison contribue pour sa part à familiariser le public de la musique pop avec les sonorités nouvelles de la musique indienne, dont il supprime quelques-unes des difficultés. C'est ainsi qu'il introduit le timbre exotique du sitar dans *Norwegian Wood*, une chanson de l'album *Rubber Soul*, puis dans *Within You Without You* de l'album *Revolver*.

Dans *Humus*, le trompettiste de jazz Don Cherry adopte une démarche différente : il emprunte à la musique indienne des thèmes, des sons et des rythmes simples, ainsi que deux *râga* — bien que la trompette ne soit pas l'instrument idéal pour rendre le glissement caractéristique de la musique indienne.

Parallèlement, en Inde, le violon et la clarinette ont depuis longtemps fait leur apparition dans la musique classique, semi-classique et même, dans une certaine mesure, folklorique. Si la musique classique occidentale n'y exerce pas une influence perceptible, en revanche celle du rock et de la pop est notable dans la musique de film, qui manque généralement d'authenticité et ne conserve guère d'affinités avec la musique savante.

La musique indienne a assimilé dans le passé des influences innombrables, mais de façon progressive, en s'efforçant d'aller à la rencontre du nouveau sans abandonner ce qui fait l'essentiel de sa personnalité. Ces vingt dernières années ont néanmoins été particulièrement propices à ses grands interprètes indiens, qui ont conquis gloire et fortune à l'étranger. Mais si l'on ne peut que se féliciter de la diversité des formes musicales auxquelles elle a donné naissance en Occident, il faut prendre soin de sauvegarder pour elle, en Inde même, un environnement favorable à son épanouissement. ■



Le groupe antillais
Kassav',
lors d'un de ses
premiers concerts
(Paris, 1986).



A cette musique populaire occidentale que la course effrénée aux hit-parades semblait condamner à la standardisation, les artistes du tiers monde proposent désormais une palette de sonorités nouvelles et de rythmes inédits, créant d'audacieux et surprenants métissages.

ILS ont pour nom Kassav', Ofra Haza, les frères Sabri, Mory Kanté, Johnny Clegg, les Gipsy Kings. Qu'ils soient originaires des Antilles, d'Israël ou du Pakistan, qu'ils soient africains ou gitans, leur succès international fait d'eux les représentants d'un nouveau courant musical de toute première importance, une révolution auditive que l'on qualifie de « world music », « sono mondiale » ou « musique métisse »

La standardisation des sons, l'uniformisation des tendances et la simplification extrême des schémas harmoniques engendrés par la course effrénée aux « tops » et aux « hits » sur le marché du disque des pays développés ont fini par lasser le public, qui s'est naturellement tourné vers de nouvelles sources musicales, génératrices de sensations et d'émotions fraîches, insolites et originales. Parallèlement, la relative banalisation des voyages lointains, l'attrait des techniques nouvelles ainsi que le besoin d'ouverture des artistes du monde entier ont frayé la voie à de nouvelles trames musicales.

Aujourd'hui, la world music transcende les frontières et les disques de certains artistes du tiers monde font le tour de la planète. Il suffit de rappeler le succès de « Yeke Yeke », une chanson adaptée par Mory Kanté de la musique traditionnelle mandingue et qui est devenue un « hit » mondial, ou la présence du Sénégalais Youssou N'Dour aux côtés de vedettes internationales comme Sting et Bruce Springsteen dans une tournée mondiale en faveur d'Amnesty international.

Que des artistes et des groupes d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique latine viennent se faire

Par Alain Gardinier

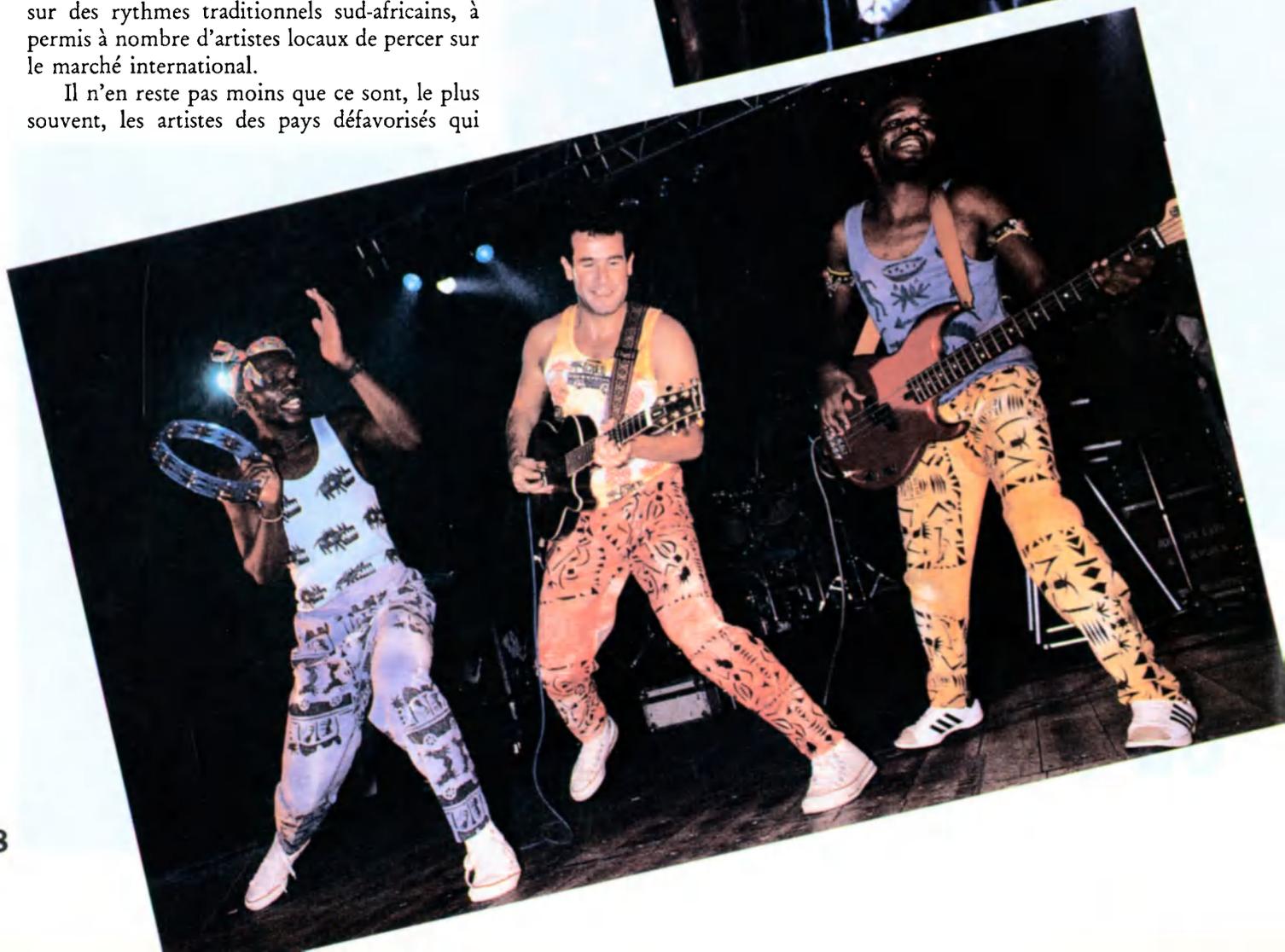
«World Music» ou l'air du temps

connaître en Occident n'est pas nouveau. Ce qui l'est davantage, c'est la collaboration musicale et technique qui s'instaure entre eux et les artistes occidentaux, collaboration qui leur permet d'enrichir leur art et de bénéficier de moyens de production et d'enregistrement modernes. Leur but ultime étant, bien évidemment, de pouvoir profiter de réseaux de distribution capables d'assurer une réelle diffusion de leur art, contrairement aux catalogues de musiques traditionnelles qui ne touchent qu'un public très ciblé.

L'échange ne s'opère-t-il que dans un sens ? Certes non. Dès les années 60, des groupes de rock se prennent d'intérêt pour les musiques traditionnelles — à l'exemple des Beatles, que leur quête mystique conduira en Inde, où ils se passionneront pour la musique indienne au point de vouloir la populariser en Occident (ce qui fera la gloire du joueur de sitar Ravi Shankar). Un autre groupe, les Rolling Stones, contribuera à faire connaître les musiciens marocains de Joujouka. A la même époque, de nombreux artistes occidentaux reprennent des succès étrangers en les adaptant à leur propre public. Le continent le plus « pillé » sera l'Amérique latine.

Aujourd'hui, ce mouvement s'est amplifié, et il s'accompagne dans bien des cas d'un réel désir d'ouverture. En s'associant à des musiciens africains, indiens ou latino-américains, des artistes tels que Paul Simon ou Peter Gabriel créent une véritable dynamique. Le succès du disque « Graceland » de Paul Simon, dont la musique est basée sur des rythmes traditionnels sud-africains, a permis à nombre d'artistes locaux de percer sur le marché international.

Il n'en reste pas moins que ce sont, le plus souvent, les artistes des pays défavorisés qui





De bas en haut : le chanteur sud-africain Johnny Clegg (au centre) et son groupe mixte Savuka à Angoulême (France) en 1987 ; Cheb Khaled (à gauche) et les Gipsy Kings au festival « Mosaïque gitane », à Nîmes (France) en 1990 ; le chanteur ougandais Geoffrey Oryema.

affluent vers les nations occidentales, de préférence vers leurs anciennes métropoles coloniales. C'est ainsi que les Indiens se retrouvent plutôt à Londres, les Africains francophones et les Maghrébins à Paris. Ces axes semblent pour l'instant immuables. Mais la nouvelle tendance qui se dessine avec la world music ne peut-elle pas favoriser des échanges entre l'Asie et l'Amérique latine, ou entre l'Afrique et les Caraïbes ?

Des maisons de disques spécialisées

La réponse viendra sans doute des grandes firmes discographiques, qui réalisent dans ce domaine un travail constructif. Les grandes multinationales du disque ont créé des filiales, voire des maisons spécialisées dans la world music, afin de suivre ce mouvement et de stimuler les rencontres. Ainsi, Real World, fondée par Peter Gabriel, produit dans ses studios ultra-perfectionnés de Bath, au Royaume-Uni, des artistes aussi divers que Les Musiciens du Nil, Tabu Ley du Zaïre, le Pakistanais Nusrat Ali Khan, les frères chinois Guo et le Cubain Elio Reve. Ces musiciens bénéficient aussi de l'appui du WOMAD, l'organisation pour la promotion de la world music. Fondée en 1980, par Peter Gabriel également, elle produit des tournées européennes, la scène étant un facteur prédominant dans la carrière d'un artiste.

Pour toucher tous les publics, la world music est-elle forcée de s'« occidentaliser » en intégrant des instruments, des rythmes ou des sonorités plus modernes ? Oui, si l'on en croit le grand

succès de musiques dites « métisses » du fait, précisément, de leur double appartenance à la tradition et à la modernité. Non dans la mesure où l'oreille du public s'adapte de mieux en mieux à des sons résolument différents. « L'important est d'offrir aux artistes la technologie nécessaire à une qualité optimale d'enregistrement, sans altérer leur art, à moins qu'ils ne soient eux-mêmes demandeurs de rencontres » souligne Peter Gabriel.

D'ailleurs, la world music n'est pas toujours directement issue du tiers monde. En témoignent certains succès — celui remporté par l'Israélienne Ofra Haza avec une chanson traditionnelle yéménite ou ceux, en France notamment, d'une formation antillaise comme Kassav', des Gipsy Kings, des gitans du midi, ou encore des Nègresses Vertes, un groupe de jeunes immigrés européens et nord-africains de la deuxième génération dont on retrouve la musique sur la bande originale du film américain *Dick Tracy*.

Cependant, pour l'industrie du disque, qui considère la world music comme un phénomène mineur bien que prometteur, ces percées demeurent aléatoires, rebelles à l'analyse. Comment expliquer, par exemple, l'énorme succès du chanteur sud-africain Johnny Clegg et de son groupe mixte Savuka en Allemagne et en France, alors que dans le reste du monde, il est resté quasiment inconnu ? Et, sa musique étant porteuse d'un message anti-apartheid, faut-il en conclure que la world music est une musique engagée ? A force d'assimiler des rythmes disparates, ne risque-t-elle pas de perdre son identité, de se banaliser ? Trop de concessions peuvent-elles compromettre la fraîcheur et l'aspect essentiellement novateur qui la caractérisent ?

Pour l'instant, la société de communication où nous vivons ne peut que conforter, que renforcer l'ébauche de la world music. Et la confrontation des cultures que celle-ci véhicule ne peut que contribuer à discréditer le racisme et l'intolérance. Reste à définir les rôles que doivent jouer, en faveur de cette musique, les médias, les associations culturelles, les promoteurs de spectacles, les programmeurs de radio et de télévision, les multinationales du disque et les pouvoirs publics.

La world music, annonciatrice du 21^e siècle ?

ALAIN GARDINIER, journaliste français, est un spécialiste de la « world music ». Il collabore à divers magazines de langue française et à des émissions de télévision.

coups de cœur

■ JAZZ

Shirley Horn.
You Won't Forget Me.

Horn (piano, chant).
Invités spéciaux : Miles Davis, Buck Hill, Branford Marsalis, Wynton Marsalis, Toots Thielemans.
CD Verve Digital 847 482 - 4.
« Superbe disque de ballades romantiques interprétées par l'une des grandes chanteuses et pianistes du jazz. Encore méconnue hors des Etats-Unis, Horn, découverte il y a de nombreuses années par Miles Davis, s'accompagne elle-même au piano avec un sens consommé de l'harmonie. Elle est entourée ici de jazzmen brillants. Et le disque réalise le tour de force de réunir ces deux trompettistes rivaux que sont Miles Davis et Wynton Marsalis.

Charlie Haden/Carlos Paredes.
Dialogues.

Haden (contrebasse), Paredes (guitare).
CD Polydor 843 445-2.
Dialoguent sur cet enregistrement difficile à classer le contrebassiste américain Charlie Haden, connu pour son association avec de nombreux jazzmen d'avant-garde — Ornette Coleman notamment — et le Portugais Carlos Paredes, qui joue de la guitare portugaise, proche de l'oud arabe. Plus que du jazz proprement dit, les deux hommes créent une musique de chambre, raffinée et originale, avec des airs évoquant la musique de cour de l'Age d'or de la péninsule ibérique.

Jan Garbarek.
I Took Up The Runes.

Garbarek (soprano & ten. sax), Rainer Brüninghaus (p.), Eberhard Weber (b.), Nana Vasconcelos (perc.), Manu Katché (batt.), Bugge Wesseltoft (synth.), Ingar Antte Aili Gaup (chant).
CD EMC 1419 843850-2.
Se cachent souvent sous le nom de jazz, en Europe, les influences musicales les plus diverses. Garbarek, saxophoniste norvégien, s'y convertit au début des années 60 en entendant « Giant Steps » de Coltrane. Mais ses œuvres ont un cachet tout à fait personnel. Malgré la présence du Brésilien Vasconcelos et de l'Antillais Katché, la musique de Garbarek est issue du folklore scandinave. Et elle privilégie l'atmosphère plutôt que le swing. Il s'en dégage une poésie un peu triste — à l'image des paysages nordiques — mais d'un charme envoûtant.

Robert Cray. *Midnight Stroll.*
Cray (chant, guit.), Richard Cousins (b.), Jimmy Pugh (claviers), Kevin Hayes (batt. et perc.), Ti Haihatsu (guit.), Wayne Jackson (tpt., tb.), Andrew Lowe (sax. ten.).
CD Mercury 846652-2.

Cray, dont la voix timbrée rappelle un peu celle d'Otis Redding, chante un blues modernisé, mêlé de soul

music et de funk. Mais les thèmes revenant dans ses compositions sont ceux du blues traditionnel : la solitude, la femme infidèle, l'amour brisé. Les arrangements sont agréables, fluides, bien orchestrés. Bel album de l'un des jeunes musiciens les plus prometteurs des Etats-Unis.

■ FOLKLORE

Gabon.
Musique des Pygmées Bibayak, Chantres de l'épopée.

CD Ocora C 559 053.
Avec les griots d'Afrique de l'Ouest, les Pygmées sont sans aucun doute les plus prodigieux chanteurs du continent africain. Cet enregistrement, dédié au musicologue Pierre Sallée, qui se consacra longtemps à la musique d'Afrique centrale, nous permet d'apprécier pleinement leur talent polyphonique et leur sens aigu du rythme. Les copieuses notes du compact fournissent d'amples renseignements sur le contexte dans lequel ces musiques sont exécutées.

Laos.
Lam Saravane. Musique pour le khène.

CD Ocora C 559 058.
Beaucoup moins connue, parmi les musiques d'Asie, que celles de la Chine, du Japon, de l'Inde ou de Bali, la musique laotienne possède une étonnante vitalité. Toujours dansante, elle se tisse peu à peu, au fil des morceaux, avec d'innombrables variations. Le lam, chant de réjouissance, est interprété lors d'événements communautaires — veillées familiales, fêtes, cérémonies religieuses. D'autres plages nous permettent d'écouter le khène (orgue à bouche à seize tuyaux de roseau), la flûte et un petit tambour à membrane.

Grèce.
Les grande époques du chant sacré byzantin (14^e-18^e s.).

CD Ocora C 559 075.
Le chanteur et musicologue grec Théodore Vassilikos, après avoir comparé, pour y déceler certaines altérations, les anciennes versions des chants byzantins et leur transcription en notation « chrysanthine », élaborée par l'archevêque Chrysanthos en 1818, réunit ici les œuvres les plus significatives de cette tradition musicale. Notamment « D'en haut les prophètes ont annoncé ta venue... », écrite au 14^e siècle par Ioannis Koukouzélis, compositeur de grande renommée. S'appuyant sur la voix de bourdon, la polyphonie se déroule avec d'infimes progressions, chatoyantes comme les tissus orientaux, et la musique atteint au sublime.

■ MUSIQUE POPULAIRE

Intelligent Hoodlum
CD A & M 395 311-2.

Né dans les années 80 dans le Bronx et d'autres quartiers noirs et latins de New York, le rap a pris aujourd'hui une ampleur mondiale. Le titre de ce compact, « Voyou intelligent », exprime déjà l'ironie et

le mordant du rap. Cette poésie de la rue, aux rythmes et aux rimes musclés, évoque ici, sur le ton du défi, certaines des tensions raciales et politiques de l'Amérique. « Arrest the President » (« Arrêtez le Président »), « No Justice, No Peace », (« Pas de justice, pas de paix »), « Black and Proud » (« Noir et fier ») rappellent, par leur côté militant, la musique et la poésie afro-américaines de la fin des années 60, à l'époque des Black Panthers et des Black Muslims.

Zuccherò Sugar Fornaclari.
Oro Incenso & Birra.

CD Polydor 841 125-2.
Un des exemples les plus réussis de la musique populaire italienne d'aujourd'hui. Cocktail inventif de rock, de funk, de rap et de disco, plus anguleux et plus âpre que le funk ou le rap afro-américain mais bourré d'humour. Figurent, dans l'orchestre, des musiciens américains, anglais, africains et italiens — dont Rufus Thomas, que j'imagine être le Rufus Thomas inventeur, dans les années 70, du célèbre « Funky Chicken ».

■ MUSIQUE CLASSIQUE

Johannes Brahms.
Paganini-Variationen op. 35, 3 Intermezzi op 117, 6 Klavierstücke op 118. Lilya Zilberstein.

CD Deutsche Grammophon 431 123-2.
Brahms est ici magistralement interprété par la jeune pianiste russe Lilya Zilberstein, dont nous admirons le jeu clair et vibrant. Les « Variations sur un thème de Paganini » furent composées pour le pianiste Carl Tausig, alors âgé de 21 ans et ami de Liszt et de Wagner.

Krzysztof Penderecki.
Polsisches Requiem.
Ingrid Haubold, Grazyna Winigrodska, Zachos Terzakis, Malcolm Smith.
NDR-Chor & Chor des Bayerischen Rundfunks. NDR-Sinfonieorchester.
Coffret 2 CD Deutsche Grammophon 429 720-2.

Magistral enregistrement d'un concert donné avec l'orchestre symphonique de la Norddeutscher Rundfunk de Hambourg. Composé entre 1980 et 1984, ce « Requiem polonais » pour quatre solistes, deux chœurs mixtes et orchestre, est d'inspiration à la fois politique et religieuse. Le « Lacrimosa », notamment, fut écrit à l'occasion de l'inauguration du monument de la solidarité à Gdansk et l'« Agnus Dei » pour les funérailles du cardinal Wyszyński en 1981. La musique, sombre et majestueuse, traversée d'éclats fulgurants, révèle une admirable maîtrise de la polyphonie.

Isabelle Leymarie ■
ethnomusicologue et journaliste

Ernest Ansermet dirige Frank Martin.

Orchestre de la Suisse romande, D. Fischer-Dieskau, P. Fournier.
CD Cascadeville VEL.2001.
Le centenaire de la naissance de Frank Martin — à coup sûr, avec Arthur Honegger, le plus grand compositeur helvétique du 20^e siècle — a été trop mollement célébré en

1990 ! L'importance qu'il donne, dans ses pages vocales, aux textes littéraires (« La Tempête » de Shakespeare), son sens dynamique du rythme (comme en témoigne la célèbre « Petite symphonie concertante » qu'on peut entendre, sous la direction du compositeur, dans un document CD Jecklin, JD 645-2), l'attention très soutenue réservée aux instruments dans ses concertos et ses ballades notamment, font que près de 20 ans après sa mort, Frank Martin mérite d'être redécouvert.

Kurt Weill.
L'Opéra de quat'sous — Chansons.
Lotte Lenya, Marilène Dietrich.
CD Teldec 9031-72025-2.

Kurt Weill, qui avec Brecht et quelques autres symbolise les années Weimar de la culture allemande et le rôle foisonnant de Berlin, s'est exilé aux Etats-Unis en 1935. Sa période américaine est mal connue, mais sa production allemande a sans cesse été jouée depuis 1945 — notamment grâce au talent de son interprète favorite, qui fut aussi sa femme, Lotte Lenya. Un sera d'autant plus passionné par la reprise, chez Teldec, du premier enregistrement d'extraits de « L'Opéra de quat'sous », réalisé en 1930 avec les artistes qui participèrent à la création de l'œuvre. Ainsi que par quelques airs des deux films qui furent tirés du célèbre opéra, de « Mahagonny » ou encore des extraordinaires interprétations de Marilène Dietrich.

Pierre Boulez.
Le visage nuptial/Le soleil des eaux/Figures, doubles, prismes.
Phyllis Bryn-Julson, Elizabeth Laurence — BBC Singers & Sy. Orchestra, dir. P. Boulez.
CD Erato 2292-45492-2.

La somptuosité et la violence du lyrisme sont les traits les plus caractéristiques du dernier Boulez, dans ces énièmes transformations des œuvres vocales que sont « Le visage nuptial » et « Le soleil des eaux ». Cette magie sonore est également remarquable dans la dernière pièce, qui n'est que pour orchestre. Ainsi s'affirme une tendance de plus en plus perceptible dans la musique actuelle.

Georg Friedrich Haendel.
Alcina.
Joan Sutherland, Fritz Wunderlich.
Dir. Ferdinand Leitner.
Coffret 2 CD Rodolphe RPC 3256364.

Haendel bataillait ferme à la tête de son théâtre londonien et lorsqu'il monta, en 1735, l'« Alcina » d'après « Roland furieux » Il lui fallut réussir un exploit vocal pour combler ses difficultés financières. L'enchanteresse Alcina (J. Sutherland) s'éprend de Ruggiero (F. Wunderlich) qu'elle fait tomber en son pouvoir. Heureusement, Bradamante (Norma Procter) accourt sauver son fiancé... Rappelons que cet enregistrement « live » date de mai 1959, époque où ces gosiers célèbres resplendissaient de jeunesse et d'ardeur. C'est dire le prix de ce témoignage.

Claude Glayman ■
journaliste et critique musical



Les rendez-vous de l'histoire

La plus grande nécropole islamique d'Europe a été mise au jour à Grenade, en Espagne, lors de fouilles archéologiques réalisées dans un parking souterrain en construction et dans un terrain vague contigu à l'Hôpital royal, un bâtiment datant du 16^e siècle. Les restes de quelque 2 000 personnes ensevelies, plusieurs centaines de tombes, deux monuments funéraires, ainsi que nombre d'objets rituels et de poteries vont jeter un éclairage nouveau sur l'histoire andalouse et permettre de reconstituer certains aspects de la vie quotidienne pendant la période arabe, entre le 8^e et le 12^e siècle.



Explorons ensemble

La National Aeronautics and Space Administration (NASA) des Etats-Unis, l'Agence spatiale européenne, l'institut de recherches spatiales d'URSS et l'Institut de science et d'astronautique du Japon ont entrepris de coordonner les travaux d'un programme scientifique d'études solaires et terrestres, qui prévoit le lancement de plusieurs sondes dans l'espace à partir de 1992. « Nous partageons une même planète, un même système solaire et un même Univers : explorons-les ensemble » a déclaré le Britannique David Southwood, membre du Comité scientifique de l'Agence spatiale européenne.



La qualité de la vie

Toutes les quinze minutes, un Européen décède à cause d'un produit de consommation courante. La Communauté européenne a recensé officiellement quelque 40 000 morts et 40 millions de blessés par an à la suite d'accidents provoqués par des articles détériorés ou défectueux.



« Le triomphe de la Mort »

Selon des études comparatives récentes, *Guernica*, la célèbre toile de Picasso, serait inspirée d'une fresque italienne du 15^e siècle intitulée *Le triomphe de la mort*, qui représente la mort à cheval fauchant la vie des riches et des puissants. L'auteur de cette fresque retrouvée à Palerme, où elle vient d'être restaurée, n'a pas encore été identifié.



Communications universelles

En 1995, la mise en service d'un câble transsibérien reliant l'Europe occidentale à l'Extrême-Orient viendra boucler le circuit mondial de communications par fibres optiques, qui peut transmettre instantanément la voix humaine, des données numériques et des images. La liaison entre les Etats-Unis et l'Europe est assurée depuis 1988, et les Etats-Unis sont reliés au Japon à travers le Pacifique depuis 1989.



Ceux qui s'en furent aux Amériques

Vingt universitaires hispanistes d'Europe et d'Amérique rédigent ensemble une histoire de l'immigration espagnole en Amérique. Bien qu'elle porte surtout sur les flux migratoires provenant d'Espagne, cette étude s'intéresse aussi à d'autres pays européens, et analyse les conséquences de ces transferts de main-d'œuvre tant pour les pays récepteurs que pour les pays d'origine. Les vingt volumes de ce monumental ouvrage devraient sortir dans les librairies en 1992, à temps pour les célébrations du cinquième centenaire de la jonction entre le Nouveau Monde et l'Ancien.



Les moulins de la mer

C'est une première mondiale ; des moulins à vent vont être

installés sur des plates-formes en mer, à 2 ou 3 km des côtes de l'île danoise de Lolland. Leur rendement devrait être supérieur de 60 à 70% à celui qui est obtenu à l'intérieur des terres. Le Danemark espère tirer 10% de son électricité de l'énergie éolienne d'ici à la fin du siècle.



Télescope géant

Les techniciens qui construisent à Hawaï le télescope Keck, le plus grand du monde, ont photographié pour la première fois une galaxie spirale qui ressemble à la Voie lactée et se trouve à 65 millions d'années-lumière. Keck bénéficie de technologies nouvelles : son miroir de 10 m de diamètre n'est pas constitué d'une seule pièce, mais de 36 segments hexagonaux dont la position est contrôlée par un ordinateur, ce qui permet de corriger les distorsions de l'image.



Anvers face à l'Europe

La ville d'Anvers, qui fut l'un des ports fluviaux les plus prospères d'Europe au 16^e siècle et un des grands foyers de la peinture flamande, sera, en 1993, la capitale culturelle de l'Europe. Bien que les plans de transformation de la ville remontent à la Seconde Guerre mondiale, on vient seulement d'entreprendre la réhabilitation des anciens quais, actuellement désaffectés, pour en faire un secteur résidentiel et un vaste centre culturel doté de nombreux services. Pour la cité belge, 1993 marquera le lancement d'une nouvelle politique culturelle tournée vers l'Europe du 21^e siècle.



Sculpture par ordinateur

L'ordinateur permet de rendre les traits d'un visage ou les contours d'un objet beaucoup plus rapidement que le ciseau

d'un sculpteur. Grâce à une caméra laser connectée à un ordinateur, capable d'enregistrer en moins de 30 secondes les milliers de caractéristiques du modèle, vivant ou inerte, qu'on souhaite reproduire. Une fraiseuse, également contrôlée par l'ordinateur, crée une reproduction à partir de ces informations. Ce système permet de réaliser des répliques des trouvailles archéologiques et facilite les travaux de restauration. Il n'est pas exclu qu'on en trouve des applications en chirurgie plastique et en orthopédie.



Un passé commun

Un colloque international sur « la culture arabo-hispanique dans l'histoire » a récemment réuni à Damas (République arabe syrienne) d'éminents spécialistes des pays arabes et de différents pays d'Europe — comme l'Espagne, la France, le Portugal, l'Allemagne et l'Union soviétique. A travers l'étude des relations privilégiées du monde arabe avec l'Espagne, ce sont les voies d'une meilleure entente avec l'ensemble de l'Occident qui sont recherchées.



Nouvelles réserves

La création de huit nouvelles réserves de la biosphère a été approuvée, en novembre 1990, par le Conseil du Programme sur l'homme et la biosphère (MAB) de l'UNESCO. Ce sont : la zone côtière d'El Kala en Algérie ; les Alpes de Berchtesgaden, la mer des Wadden au Schleswig-Holstein et les landes de Schorfheide-Chorin en Allemagne ; les forêts montagneuses de Chennongjia en Chine ; le mont Ventoux en France ; les parcs nationaux Maya au Guatemala ; le grand désert de Gobi en Mongolie.



Ouro Preto, les ors en péril

Par Augusto C. da Silva Telles



COMMENT concilier tradition et modernité ? Vaste problème qui se pose avec une particulière acuité à Ouro Preto, une ville historique aujourd'hui entourée d'une zone industrielle et située, de surcroît, sur un axe routier très important.

L'ancienne Vila Rica, centre d'exploitation de l'or dans l'Etat de Minas Gerais, au Brésil, s'est construite au hasard des affleurements de filons ou d'alluvions aurifères à flanc de montagne ou dans le lit des rivières, au gré des besoins momentanés des prospecteurs. Ne dit-on pas que l'entrée des mines servait de cave à de nombreuses maisons ?

C'est donc le rassemblement spontané des campements de mineurs disséminés dans la sierra du même nom qui est à l'origine de la fondation d'Ouro Preto en 1711. Sur ce terrain très accidenté, le tracé des rues et ruelles va épouser celui des voies de pénétration, sans aucun plan directeur. Et ce n'est qu'au milieu du 18^e siècle qu'apparaît la place centrale (aujourd'hui place Tiradentes, surnom d'un héros de l'indépendance), où se font vis-à-vis le palais du gouverneur, l'hôtel de ville et la prison.

Les maisons, dont le nombre des étages varie, se serrent dans un beau désordre le long de rues tortueuses en pente raide. Leur pittoresque charme le visiteur, qui va de surprise en surprise. Et la diversité du site, la richesse des points de vues sont accentuées par les silhouettes des églises et des chapelles qui se profilent sur les hauteurs ou se fondent dans le tissu urbain. « Ce tissu distendu de la ville ménage des découvertes et, comme une conquête progressive de l'œil, associe, au fur et à mesure de la visite, le proche et le lointain, quelques ruelles encastrées dans les fonds, et quelque clocher couronnant et signalant la colline au loin... Sa beauté n'est pas servie par l'évidence d'un site somptueux, elle se pressent dès l'abord, puis elle fuit, puis elle se conquiert... » écrit Michel Parent*.

La ville connaît son apogée au milieu du 18^e siècle grâce à l'abon-



dance de l'or qui l'enrichit. Les maisons construites à cette époque ont des formes plus recherchées, marquées par l'usage de la pierre de taille et la profusion décorative des frises, des rinceaux et autres volutes. On les trouve surtout dans l'ancienne rue Droite (aujourd'hui Conde-Bobadela) et sur la place Tiradentes, où la Casa de Contos, la Résidence des gouverneurs et l'Hôtel de ville se distinguent par l'élégance et la force d'un style baroque tardif.

L'architecture religieuse d'Ouro Preto est, elle aussi, tout à fait remarquable par son originalité, la diversité et la qualité de ses éléments. Certains bâtiments comptent parmi les plus beaux spécimens de l'art baroque brésilien et mondial.

Signalons notamment, sur chacun des versants de l'éperon coiffé par la place Tiradentes, les deux chapelles dont Antonio Francisco Lisboa — surnommé l'« Aleijadinho », le « petit estropié » — fut l'architecte et le sculpteur : Notre-Dame des Carmes et Saint-François-d'Assise. Cette dernière, qui date de 1764, est le premier projet de l'Aleijadinho et son œuvre maîtresse. Elle se signale

par une ingénieuse combinaison de courbes et d'ellipses, ainsi que la composition, d'une étonnante force expressive, du frontispice sculpté en « pedra-sabão » (une sorte d'albâtre).

Maladies de croissance

Ouro Preto fut le siège du gouvernement militaire puis capitale de la province de Minas Gerais, jusqu'à la fondation de Belo Horizonte, en 1897. Ce changement de statut, qui s'ajoute à l'épuisement des gisements aurifères à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e, entraîne le déclin de la ville. Seule son activité universitaire conservera encore à Ouro Preto une certaine vitalité. Classée monument national en 1938, elle est alors figée dans le temps. Sa croissance étant pratiquement nulle, les problèmes de sa sauvegarde se réduisent à la conservation des édifices religieux et civils.

Cependant, vers les années 50, l'industrie de l'aluminium s'implante dans une localité voisine, Saramenha, et la route qui relie celle-ci à Belo Horizonte est asphaltée. Il en résulte une reprise soudaine de la croissance démographique et de

l'activité économique dans la région — doublée d'une brutale augmentation du trafic routier, notamment de poids lourds desservant Saramenho. Un tel développement mettant en danger un des plus beaux fleurons du patrimoine historique et artistique national, l'institut responsable de sa sauvegarde sollicite pour Ouro Preto le soutien technique de l'UNESCO.

Dès 1966, des experts internationaux réalisent des études urbaines en vue de délimiter les zones de développement possibles, réduire l'essor démographique et préserver la ville traditionnelle. Leurs propositions sont reprises et affinées par une équipe technique brésilienne, agissant sous la triple égide des autorités fédérales, provinciales et municipales. Elles débouchent sur l'adoption de mesures telles que la construction d'une nouvelle route contournant le site et l'aménagement d'une gare routière hors du centre historique, de manière à éviter le stationnement des autobus et des cars de tourisme sur la place Tiradentes et alentour. Interdiction est faite aux camions et autres véhicules lourds de circuler dans la ville, où l'on crée une nouvelle zone d'urbanisation. Des travaux de terrassement permettent de consolider les pentes sujettes aux glissements de terrain. Enfin, en 1979, une carte géologique de tout le périmètre urbain est établie pour délimiter les zones susceptibles d'être urbanisées sans risques.

En décembre 1980, Ouro Preto est inscrite sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO.

* Michel Parent, *Protection et mise en valeur du patrimoine culturel brésilien dans le cadre du développement touristique et économique*, 1966-1967, UNESCO.

Page de gauche : vue générale d'Ouro Preto, ancienne capitale de l'Etat de Minas Gerais, au Brésil. Au centre, la basilique Notre-Dame-de-la-Conception. Ci-dessus, une des ruelles tortueuses en pente raide qui font le charme de la vieille ville. Ci-contre, détail de l'église Saint-François-d'Assise (1764), chef d'œuvre de l'Aleijadinho, le maître du baroque brésilien.

AUGUSTO C. DA SILVA TELLES architecte et historien brésilien, est conseiller de l'Institut du patrimoine historique et artistique du Brésil. A ce titre, il a collaboré activement à la sauvegarde d'Ouro Preto. Auteur de nombreux travaux sur l'architecture portugaise et brésilienne, il a présidé de 1988 à 1989 le Comité du Patrimoine mondial de l'UNESCO.

Apprendre à gérer l'incertitude

Par Michel Batisse

La science, fondement de notre civilisation matérielle, ne porte-t-elle pas une part de responsabilité dans notre façon de traiter l'environnement ?

CE sont les effets imprévus ou pervers du « développement », c'est à dire de l'application toujours plus massive de techniques industrielles, agricoles, médicales et autres dans la vie économique et sociale, qui sont à l'origine de nos multiples problèmes d'environnement. La technologie, ensemble multiforme de toutes ces techniques, est omniprésente sur toute la surface de la Terre, et sur elle repose le fonctionnement du monde moderne. Or, la technologie est fille de la science. En fait, science et technologie sont aujourd'hui enchevêtrées en des spectres continus de recherches fondamentales et appliquées, où il est devenu bien difficile de distinguer ce qui se veut spéculation désintéressée de ce qui n'a d'autre objet que le développement.

Doit-on dès lors blâmer la science d'être à la source de ces techniques imparfaites qui aboutissent à dégrader l'environnement humain tout en dilapidant les ressources de la biosphère ? Certains n'hésitent pas à le faire. C'est oublier un peu vite qu'on ne revient pas en arrière. Si, par exemple, les applications de la science, notamment en hygiène et en médecine, ont conduit à une prolifération rapide de l'espèce humaine, seules d'autres applications de la science, dans l'agriculture, permettent de la nourrir. Il est, toutefois, légitime de se demander si cette science, qui constitue le fondement de notre civilisation matérielle, ne porte pas, dans sa démarche même plutôt que dans ses applications, quelque part de responsabilité dans notre façon de traiter l'environnement, et de rechercher comment, et dans quelle mesure, elle peut nous aider à sortir des ornières où nous sommes tombés.

En tant qu'effort conceptuel pour appréhender l'univers, la science est née avec les civilisations antiques. Mais la méthode scientifique, qui a assuré son prodigieux essor, n'est pas tellement ancienne. Elle se développe au 17^e siècle, dans le sillage de Bacon, de Descartes ou de Galilée. Elle procède avant tout par l'analyse raisonnée, cherchant à réduire des

phénomènes apparemment complexes en éléments plus simples, plus faciles à saisir et à mesurer. Cette méthode analytique, fondée sur un déterminisme confiant dans l'ordre de la nature, connaît très vite un succès éclatant pour tout ce qui relève de la mécanique, de la physique, de la chimie. Ses conquêtes inspirent l'idée de progrès et ouvrent la voie aux grands changements sociaux du siècle des Lumières en Europe et en Amérique. Elle conduit triomphalement à la révolution industrielle du 19^e siècle, qui se poursuit encore sous nos yeux. Il ne saurait, bien sûr, être question d'abandonner aujourd'hui un outil aussi efficace de connaissance et d'action.

Faire converger les disciplines

Cependant l'outil analytique rencontre ses limites dès lors qu'il s'attaque à des phénomènes d'une complexité plus haute, où le déterminisme ne semble plus opérer, et pour lesquels le tout représente davantage que la somme des parties. Il en va singulièrement ainsi quand on aborde les problèmes de la vie et ceux des êtres vivants et des sociétés, dont les éléments constitutifs réagissent les uns sur les autres et avec ce qui les entoure. Si la biologie connaît aujourd'hui des succès impressionnants, c'est sans doute que la méthode scientifique commence à dépasser son approche traditionnelle, analytique et réductrice, pour s'engager dans des voies où l'on recherche la convergence des disciplines, pour tenter de saisir la complexité et l'imprévisibilité des systèmes vivants.

Précisément parce qu'ils touchent à la vie des humains et de la biosphère, les problèmes d'environnement sont par nature complexes. Parce qu'ils résultent d'effets incidents d'une technologie trop « linéaire », ils sont reliés par des interactions multiples, souvent aléatoires, entre des facteurs auxquels on n'aurait pas pensé. Parce qu'ils sont imprévus et souvent

menaçants, ils paraissent réclamer des solutions urgentes. Certes, les scientifiques n'ont jamais craint de s'attaquer aux questions difficiles qu'ils avaient choisi d'explorer. Mais voilà que l'environnement leur pose, de façon très soudaine, des problèmes d'une complexité extrême, qu'ils n'avaient pas choisis, et pour lesquels leurs outils sont encore, par essence, imparfaits. Il est vrai que des progrès méthodologiques notables ont été faits dans l'étude des phénomènes complexes et de leur évolution, grâce, par exemple, à l'analyse des systèmes et à la prospective. Sur la base interdisciplinaire qui s'impose, deux grands courants de recherche scientifique sont venus se placer au cœur même des problèmes d'environnement : l'écologie, d'une part, qui étudie l'ensemble des relations des êtres vivants entre eux et avec leurs milieux de vie ; la géographie d'autre part, qui dispose aujourd'hui de moyens lui permettant en principe de relier, sur un espace territorial donné, les facteurs physiques, biologiques, économiques et sociaux qui s'y entrecroisent.

Est-ce à dire qu'en son état présent, la science va se trouver en mesure de fournir les réponses que l'on attend d'elle de toutes parts pour régler nos problèmes d'environnement et pour, en quelque sorte, corriger ce que certaines de ses applications incontrôlées ont engendré ? La réponse n'est pas aussi simple. L'inertie des habitudes qui affecte tous les comportements humains n'épargne pas la recherche scientifique. L'approche interdisciplinaire, qui seule permet d'avancer vraiment dans la compréhension des systèmes complexes, n'est guère encore appréciée de la communauté des savants, qui n'y retrouvent pas leurs repères traditionnels et craignent d'être dupés par des travaux sans valeur dont ils ne maîtrisent pas tous les aspects. Le mariage si attendu des sciences de la nature et des sciences sociales demeure illusoire ou conflictuel, si bien que beaucoup de travaux scientifiques techniquement impeccables ne sont pas appliqués, ou conduisent à des échecs, parce



qu'ils ne sont pas sociologiquement ou économiquement adaptés. Dans ces conditions, l'approfondissement obstiné des disciplines classiques, surtout quand elles risquent de déboucher sur des applications industrielles, reste le moyen le plus sûr offert aux chercheurs pour obtenir honneurs et crédits. La structure même des institutions de recherche favorise plutôt l'isolement sectoriel que le contact avec les réalités extérieures.

Vérité et jugement de valeur

Depuis une vingtaine d'années, cependant, des efforts méritoires ont été accomplis pour que les problèmes d'environnement soient analysés et gérés sur les bases scientifiques les plus solides possibles, qu'il s'agisse des risques pour la santé humaine, de la dégradation des ressources naturelles, ou de menaces planétaires sur le climat, les océans ou l'atmosphère. Le

Enclos à bétail dans la Réserve de la biosphère du Mont Kulal (Kenya). Dans le cadre d'un projet du MAB (L'Homme et la Biosphère) sur les terres arides, on y étudie la capacité du milieu naturel à assurer la subsistance du bétail.

programme de l'UNESCO sur l'Homme et la Biosphère (MAB) constitue, par exemple, une tentative remarquable pour explorer, de façon interdisciplinaire, les utilisations possibles et durables des écosystèmes terrestres, et pour en tirer des enseignements utiles à ceux qui ont à prendre les décisions relatives à leur gestion.

Car ce ne sont pas les scientifiques qui doivent prendre les décisions. La science peut chercher à évaluer les risques d'emploi de telle ou telle technique. Elle peut également éclairer la façon de gérer ces risques, et contribuer ainsi à éviter accidents ou erreurs. La science essaie de dégager ce qui est vrai, ce qui paraît possible, probable ou certain, mais elle ne porte pas de jugements de valeur. C'est se tromper

gravement sur sa nature que de vouloir lui faire dire ce qui est bien ou ce qui est mal. Or toute décision, quand bien même elle s'appuie sur toute la connaissance disponible, procède d'un jugement de valeur et d'opportunité. Dans le domaine de l'environnement, où l'on voit s'affronter les intérêts des individus, des entreprises, des autorités locales, de l'Etat, voire de l'ensemble de l'humanité, toute décision est nécessairement de nature politique, et non pas scientifique. Mais n'en va-t-il pas de même des décisions dans le domaine économique de l'industrie, de l'agriculture, des transports, ou dans le domaine social du logement, du travail, de la sécurité, pour lesquels on ne demande pas aux scientifiques de jouer les arbitres ?

Pourquoi dès lors se tourne-t-on si volontiers vers eux dès qu'il s'agit d'environnement ? C'est sans doute que, face à ces questions inattendues, troublantes, compliquées, qui semblent remettre en cause les bases tranquilles

On ne sait pas au juste...

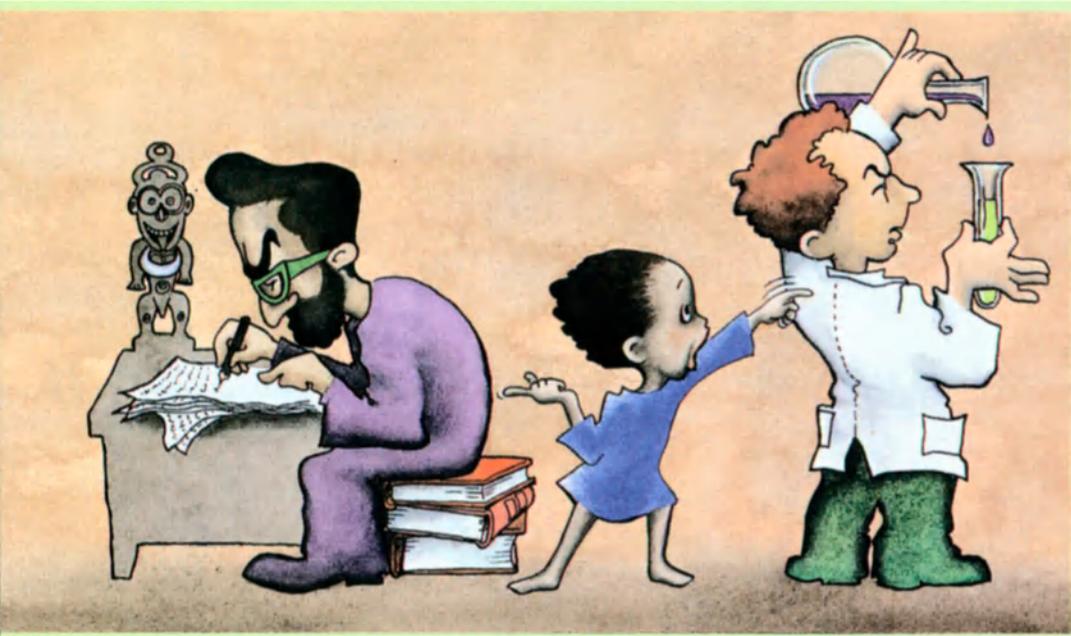
pourquoi le climat se réchauffe...

...ni quel est le seuil minimal de la diversité biologique

...ni pourquoi la couche d'ozone s'amenuise.

Mais... on ne peut pas attendre de tout savoir. Agissons !





« L'approche interdisciplinaire n'est encore guère appréciée des savants. »

de notre croyance au progrès matériel et aux bienfaits de la technologie, les autorités ressentent le besoin impérieux de se rassurer et de comprendre. On fait un peu appel au scientifique comme à un magicien ou à un juge. On veut savoir ce qu'il en est vraiment de toutes ces menaces alarmantes dont on parle et de toutes ces catastrophes qui s'accumulent. Les gouvernements et la population recherchent auprès de la science des certitudes pour agir.

L'ennui — et il est de taille — c'est que, pour de nombreux problèmes d'environnement, en raison même de leur extrême complexité, de leur nouveauté, de leur évolution chaotique et imprévisible liée à la multiplicité des interactions en cause, il n'y a pas de certitude. Voilà donc des problèmes profondément dérangeants pour nos habitudes et dont on va jusqu'à ne pas savoir s'ils existent vraiment. Car il faut bien admettre que l'on ne sait pas précisément quel niveau de diversité biologique est nécessaire au maintien du fonctionnement des écosystèmes. Car il est vrai que l'on ne sait pas au juste pourquoi s'amenuise la couche d'ozone de la haute atmosphère. Car l'effet de serre, qui serait provoqué par l'accumulation de gaz carbonique et d'autres gaz d'origine industrielle ou agricole, n'est pas lui non plus d'une certitude incontestée et ses conséquences restent en grande partie imprévisibles.

Mais dans le même temps, ce sont des scientifiques sérieux qui nous disent que tout ceci est bien en train de se produire, et que la perte de la diversité des espèces avec la disparition des forêts tropicales, l'arrivée du rayonnement

ultra-violet avec la destruction de l'ozone stratosphérique, ou le réchauffement du climat dû au pétrole et au charbon que nous brûlons allégrement, que tous ces problèmes de dimension planétaire sont bien à notre porte, même si nous ignorons ce qu'il en est vraiment.

Agir malgré l'incertitude

La réaction conservatrice de certains dirigeants, face à cette incertitude, est simplement de dire qu'il faut poursuivre les recherches pour en savoir plus long avant d'agir. Il ne serait guère agréable en effet pour un gouvernement d'avoir, par exemple, à taxer les automobilistes sur le carbone que dégagent leurs pots d'échappement. Une telle attitude risque cependant de se révéler très vite irresponsable, et même criminelle à l'égard des générations futures. Il faut, certes, poursuivre et intensifier les recherches pour tenter d'y voir plus clair dans ces phénomènes si complexes qu'on n'en maîtrisera peut-être jamais toutes les données. Mais il ne faut pas attendre que la situation se soit aggravée pour agir. Il faut agir malgré l'incertitude si nous craignons légitimement que le temps travaille contre nous.

C'est ce qui a été fait récemment pour limiter la production des chlorofluorocarbones, destructeurs de la couche d'ozone. Un accord international a pu être dégagé parce qu'il s'agissait

Reboisement à Namche, dans le Parc national de Sagarmatha (Népal), l'un des sites du Patrimoine mondial.



MICHEL BATISSE,
Ingénieur et physicien français, ancien haut fonctionnaire de l'UNESCO, collabore actuellement avec cette Organisation et avec le Programme des Nations Unies pour l'environnement (PNUE). Il préside, depuis sa création en 1985, le Centre d'activités régionales du Plan bleu pour la Méditerranée.

d'un produit précis aux utilisations bien définies, que l'industrie était prête à fournir des produits de substitution, et que des compensations pouvaient être données aux pays en développement handicapés par ce changement technique. Mais l'important à retenir, c'est que cette action exemplaire a été entreprise malgré l'incertitude qui subsiste sur divers aspects scientifiques du problème, évitant ainsi que la couche d'ozone continue à se dégrader dans l'attente de certitudes absolues. Une connaissance scientifique imparfaite des problèmes d'environnement ne saurait donc constituer un alibi pour l'inaction. Comme l'a noté un chercheur britannique, les gouvernements sont aujourd'hui appelés à prendre des décisions « dures » sur des connaissances « molles ».

Pour les aider dans cette tâche redoutable, ces mêmes gouvernements cherchent naturellement à s'appuyer, le plus possible, sur l'avis des scientifiques. Ils veulent ainsi asseoir la légitimité de leurs décisions sur des connaissances reconnues, et s'abriter aussi derrière la façade objective de la science. Les grands acteurs économiques tendent à faire de même, tout comme les associations de défense de l'environnement et des consommateurs. Les scientifiques se trouvent ainsi tiraillés entre des forces en conflit qui leurs demandent, en fait, de se faire les avocats de chacune d'elles. De plus en plus souvent, le débat s'élève au plan

international en raison des divergences d'intérêts entre Etats. Ne voit-on pas, par exemple, des pays édicter des normes de qualité chimique pour certains produits alimentaires, sur des bases soi-disant scientifiques, dans le seul but réel d'empêcher leur importation ? Que devient la rigueur et l'objectivité de la science dans ces conditions ?

Les experts et l'éthique scientifique

En vérité, lorsqu'ils sont appelés à donner leur avis sur ces questions complexes, les scientifiques n'agissent plus comme tels, selon la règle de recherche d'un consensus qui est propre à la démarche même de la science, mais comme des experts auxquels on demande d'apporter des arguments en faveur d'une thèse plutôt que de l'autre, afin de ne pas nuire aux intérêts de ceux qui les ont commis. Il s'agit là d'un rôle ingrat, et certains évitent de le jouer, préférant demeurer dans le confort de leur tour d'ivoire. Cependant, si ce ne sont pas des scientifiques ou des ingénieurs indépendants qui assument ce rôle, qui donc va le jouer ? Est-il préférable de voir les administrateurs, les juristes ou les ingénieurs inféodés aux grandes agences de l'Etat tenter de le faire seuls, au risque de confondre le juge et la partie, comme on l'a vu ici et là en matière militaire, nucléaire, forestière ou autre ? Il ya lieu plutôt de rassembler un nombre suffisant de scientifiques compétents de disciplines diverses, et d'observer dans quelle mesure ils sont d'accord entre eux, car c'est probablement dans leur marge de désaccord que se situe la meilleure voie à suivre. L'important en tout cas est que le scientifique conserve, dans ce travail d'expertise, la même éthique que celle qui doit gouverner son travail scientifique. Les choix politiques des gouvernements en matière d'environnement ne seront jamais faciles, surtout tant que l'écologie ne sera pas intégrée à l'économie, mais face aux incertitudes qui pèseront toujours dans ces domaines, c'est finalement le respect de l'éthique scientifique qui devrait guider ces choix.

La situation est un peu symétrique du côté de l'opinion publique et des associations. Là aussi on a besoin d'expertise pour ne pas s'engager sur des voies irréalistes ou erronées. Là aussi on doit faire appel aux scientifiques, même si ces derniers ne sont pas toujours enclins à exposer leur savoir ou craignent d'encourir, en se livrant aux médias, un certain dédain de leurs collègues. Cette descente dans l'arène ne leur permet évidemment pas de se targuer de leur statut scientifique pour donner des avis dogmatiques. Mais elle doit permettre à l'opinion, partenaire ou adversaire privilégié du gouvernement dans les débats démocratiques sur l'environnement, de se fonder sur une connaissance assez solide des dossiers, sans



« Pour lutter efficacement,
il faut que la culture scientifique
soit intégrée
à la culture quotidienne
de chacun. »

laquelle il n'y aurait que cacophonie et arbitraire. Ceci implique que les scientifiques, trop souvent considérés comme inaccessibles, obscurs ou indécis, conservent la crédibilité que leur donne leur maîtrise de connaissances difficiles. Il leur faudrait donc sortir davantage de leur réserve habituelle et, en particulier, ne pas hésiter à dénoncer ce qu'ils considèrent comme des politiques néfastes ou des dangers potentiels pour l'environnement. L'opinion peut également craindre que ces hommes de savoir ne soient complices de l'administration ou des puissances de l'économie. Ne voilà-t-il pas l'occasion pour les scientifiques, en agissant comme experts pour les gouvernements d'un côté, pour les mouvements de défense de l'environnement de l'autre, de placer l'éthique scientifique au niveau qui doit être le sien dans ces débats difficiles, et d'acquiescer dans la société moderne un rôle et un pouvoir plus respectés, selon les vœux que formulait déjà Bacon ?

Une telle réhabilitation de la science dans le domaine de l'environnement, où on l'a accusée un peu trop d'être la cause première des difficultés et de ne pas être capable d'apporter des solutions, ne dépend pas des seuls scientifiques mais de tous les citoyens. Bien que les applications de la science, depuis une cinquantaine d'années, aient envahi le monde au point de bousculer tout le système des valeurs et des comportements, combien d'entre nous ont-ils fait l'effort de comprendre les ressorts et les contraintes de cet univers technique qui s'offre à nos regards blasés ? Comment peut-on espérer que les autorités nationales, la communauté mondiale et les opinions publiques agissantes, arrivent à endiguer les dégradations de la planète tant que cette culture scientifique, qui conditionne notre vie et assure notre survie, ne sera pas intégrée à la culture quotidienne de chacun d'entre nous ? C'est peut-être là que se situe le véritable défi auquel nous sommes confrontés pour une gestion responsable de notre avenir incertain.



Les Routes de la Soie



Les mille et un fils d'Ariane

Par François-Bernard Huyghe

A chaque nouvelle escale du Bateau de la Paix, la visite d'un site inconnu, l'exposé d'un spécialiste nous entraînent dans de nouveaux cheminements, faits d'entrecroisements et de perspectives multiples.

APRÈS avoir quitté Oman, puis s'être arrêtée aux étapes de Karachi, Goa, Colombo et Madras, l'expédition maritime des Routes de la soie s'apprête à entamer, à Phuket, la seconde moitié du voyage. Le chemin ? S'il est unique sur la carte, il prend dans nos esprits un caractère labyrinthique ; il est fait d'entrecroisements et de perspectives multiples.

Chaque découverte d'un site inconnu, chaque nouvel exposé, rappelle d'autres références, renvoie à d'autres cheminements. Tous se rencontrent, aucun ne coïncide entièrement. L'étape de Karachi évoque la civilisation commerçante de l'Indus, les invasions aryennes, les relations du Sind avec l'Asie centrale, l'Iran et la Chine depuis le premier millénaire avant notre ère. L'étape de Goa nous ramène au monde portugais, aux liens privilégiés avec Malacca et Macao. A Sri Lanka, c'est au monde gréco-romain que l'on pense, au commerce arabe, au rayonnement spirituel de cette île qui fut un des principaux carrefours du bouddhisme. Et à Madras, l'abondance des recherches sur les rapports avec le monde romain ne le dispute qu'aux études sur les liens du Tamilnadu avec le Sud et le Sud-Est asiatiques... Pauvres Thésées, que ferons-nous de tant de fils ?

Les voies multiples du dialogue

L'expression générale « routes de la soie » désigne aussi les routes de la porcelaine, des épices, de l'encens,

etc. Mais nous pourrions concevoir d'autres routes, parsemées d'indices qui invitent à autant d'enquêtes. Celle des monnaies romaines par exemple. Rien d'étonnant à ce que nous en retrouvions tout au long de notre route, mais il suffit que deux spécialistes proposent quelques hypothèses ingénieuses au cours d'un séminaire à Madras, pour que la numismatique débouche sur des questions historiques : quelle importance avait l'hémorragie d'espèces monétaires liée au commerce avec l'Inde et dont s'inquiétait Tibère ? Quel rôle y jouaient les proches de l'empereur ? A quelle période les monnaies romaines ont-elles été prises à leur valeur nominale ou selon leur poids en métal, et pourquoi ? Des piécettes perdues à l'autre bout du monde sont autant de signes des crises et des conflits qui agitent un empire lointain.

A bord du *Fulk-al-Salamah*, le Bateau de la Paix, un autre scientifique de l'expédition se penche sur des objets plus modestes encore : les simples pierres dont on fait les colliers de verroterie. A partir d'un infime indice matériel, la forme des scories de verre, commence son enquête au 3^e siècle avant notre ère : de la région de l'actuelle Pondichéry, elle nous mène sur les traces des verriers indiens à Sri Lanka, au Vietnam, en Thaïlande, en Malaisie — et nous convainc que ces quelques grains colorés sont autant de témoins des croyances, et des hiérarchies, qui existent au sein de ces sociétés. N'y a-t-il pas une route des perles de

verre ? Ou une route des coquillages ? Après tout, certaines coquilles, surtout celles ramassées en Oman, ont constitué une unité d'échange pendant des siècles, et leur présence, leur nombre et leur type en tel ou tel point des routes de la soie doit justifier les enquêtes les plus minutieuses.

Même les traces les plus simples et les plus tangibles du négoce fournissent des réponses complexes. Certes, ces indices prouvent surabondamment ce que l'on attendait qu'ils disent : l'antiquité, la constance, l'intensité des relations entre cultures, la richesse de leur héritage commun. Mais l'objet ou le signe monétaire renvoient toujours à autre chose qu'à la seule utilité. Il est évident que les routes commerciales sont aussi celles des techniques, des idées, des arts et des croyances.

Au cours d'un séminaire, une oratrice faisait remarquer que si nombre de scientifiques ont renoncé au concept simplificateur d'« influences » culturelles, ils l'ont souvent remplacé par celui d'« interactions », qui n'éclaire guère plus. C'est peut-être cette inadéquation de nos catégories qu'éprouvent quotidiennement les modernes voyageurs des routes de

En haut, le sanctuaire bouddhique du Dalada Maligawa (Temple de la Dent), à Kandy (Sri Lanka).

Page ci-contre, en haut, escalier taillé dans le roc menant à l'ancienne résidence royale de Sigiriya (Sri Lanka) ; à droite, l'église de Calangute à Goa, (Inde).

FRANÇOIS-BERNARD HUYGHE, écrivain et journaliste français, a fait partie de la Division du patrimoine culturel de l'UNESCO. Il a publié notamment *La soft-idéologie* (Robert Laffont, 1987).

la soie, lorsqu'ils sont confrontés aux cryptogrammes laissés par leurs pré-décèsseurs. Les pierres, les poteries, les objets, les récits, les cartes, les traces, tout cela n'est que la transcription externe d'un besoin intérieur qui pousse certains peuples vers l'aventure maritime, chacun de façon différente.

La mystérieuse civilisation de l'Indus

Parfois, ce sont les lacunes de la connaissance qui suscitent l'envie de comprendre les valeurs auxquelles correspondent des traces trop rares. Ainsi, au Pakistan, séminaires et visites des sites ont laissé une large place au mystère de la civilisation de l'Indus, disparue il y a 3 500 ans. La visite de Moenjodaro, dont la découverte en 1921 constitue une grande date dans l'histoire de l'archéologie, amène le visiteur à se poser mille questions. Du témoignage majeur d'une civilisation dont on ne sait encore déchiffrer l'écriture, d'une ville occupée de façon continue pendant près de 2 000 ans et qui a pu abriter 45 000 habitants, subsiste une cité de briques à la régularité impressionnante, divisée en blocs rectilignes.

On y éprouve une impression d'austérité : les maisons reconstruites les unes au-dessus des autres au cours des siècles ne diffèrent guère. Le système d'évacuation des eaux et les bains publics supposent des infrastructures importantes. La découverte dans toute la zone touchée par la civilisation de l'Indus de poids et de sceaux standardisés suppose la présence d'un système de contrôle élaboré et, peut-être, d'une puissante administration. Mais

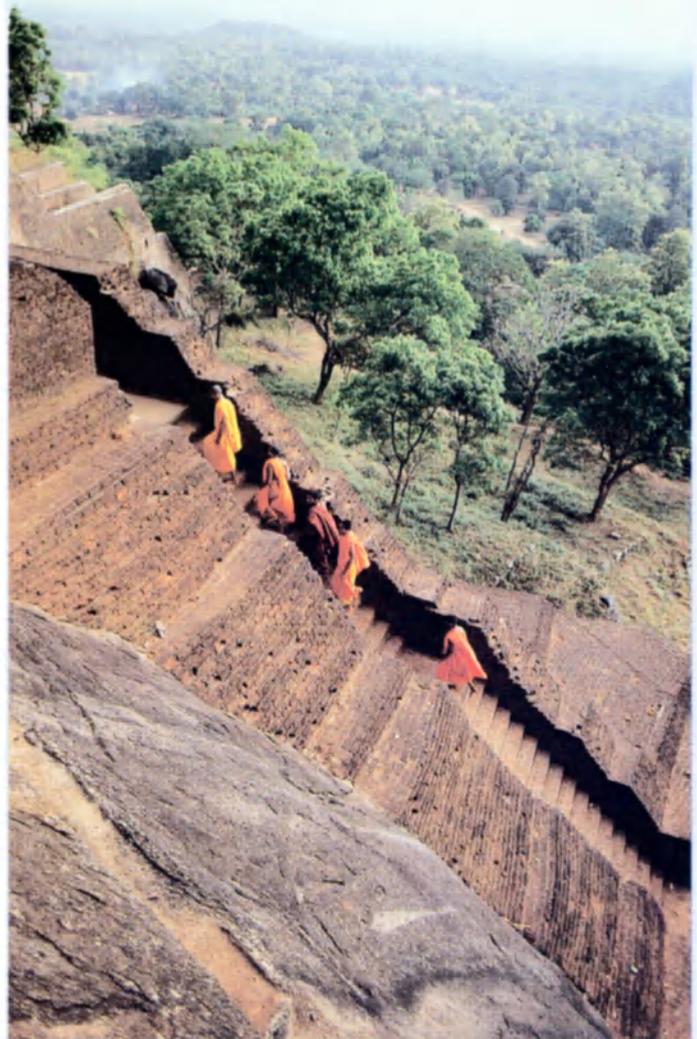
hormis quelques vestiges, quelques œuvres d'art encore difficiles à interpréter, une civilisation entière nous envoie un message laconique qui reste à déchiffrer. Des mythes et croyances d'un des premiers peuples commerçants qui ouvrirent les grandes voies du continent eurasiatique, nous ignorons presque tout.

Mais que nous soyons confrontés à la surabondance de traces ou, comme ici, à leur rareté, nous nous heurtons aux mêmes ambiguïtés : quelle est la nature du dialogue établi au fil des siècles, et que signifiait-il pour ceux qui le vivaient ? Savoir que tant de peuples se sont connus à travers leurs productions matérielles, que tant de formes d'expression se sont fécondées, rend encore plus pressant le besoin de lignes directrices. Aux dimensions physiques dans lesquelles se dessinent les routes de la soie, il faut peut-être l'éclairage d'une autre dimension, spirituelle cette fois.

Les dieux et les lieux

Or, à partir de Sri Lanka, les routes maritimes de la soie en croisent précisément une autre : celle du bouddhisme. Si l'islamisation du Sind ou la christianisation de Goa sont des événements majeurs, la façon dont l'ancienne Taprobane devient le centre de diffusion de la doctrine de l'Eveil montre le rapport des dieux et des lieux.

Quelque chose prédispose peut-être Sri Lanka à cette aventure. La géographie du « royaume des lions » n'est pas seulement physique, elle est aussi imaginaire et spirituelle. La cartographie antique, après Ptolémée, prête à Taprobane une dimension et une place — aux confins du



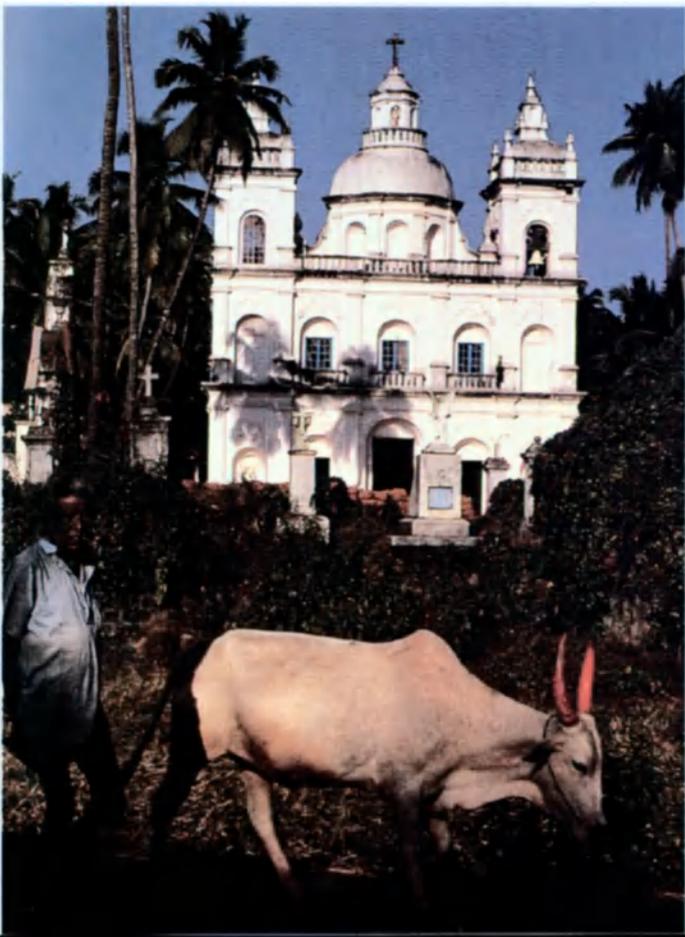
monde — à la mesure de son importance symbolique. Les pèlerins des religions du Livre y visitent Samanataka, le « pic d'Adam », où seraient les traces de pas du premier homme après qu'il eut été chassé de l'Eden, et Ibn Battûta vient se recueillir au pied du mont, « à quarante lieues du Paradis ». Les récits de Pline sur l'île aux émeraudes nourrissent l'imaginaire occidental jusqu'au Moyen Âge. Il en naît les représentations les plus folles : champs de pierres précieuses, maisons abritées dans des coquilles d'escargots géants...

Mais pour les bouddhistes, ces traces sont celles du Bouddha. Après que, vers 250 avant notre ère, l'empereur indien Açoka eut mandé son fils Mahinda à Ceylan pour en convertir le souverain au bouddhisme, la sœur de Mahinda y porte une bouture du figuier sous lequel Siddhartha à atteint l'Eveil. L'arbre sacré issu du plant primitif existe toujours à Anuradhapura. C'est de là que la doctrine du Petit Véhicule a rayonné en Birmanie, en Thaïlande et dans le Sud-Est asiatique. Mais l'histoire de l'antique capitale aux innombrables monastères, où se dresse le plus haut stûpa du monde, est liée à celle d'une autre relique : la dent de bouddha accueillie au 4^e siècle. Désormais, le pouvoir de la dynastie régnante est lié à la possession de la relique, et celle-ci se déplace en même temps que la capitale, sous la pression des invasions.

Aussi, quand à la fin du 5^e siècle, un souverain de l'île, Kasyapa, se fait construire à Sigiriya, en pleine jungle, sur un piton rocheux haut de 200 m, la plus incroyable résidence, à la fois forteresse et jardin des délices, ses ennemis parlent d'hérésie. Au 11^e siècle, Anuradhapura est saccagée par les Chola ; Polonnaruwa devient pour trois siècles capitale de l'île et se couvre de monuments bouddhiques. C'est finalement Kandy, devenue capitale jusqu'à l'entrée des troupes britanniques, qui a recueilli la relique et la conserve toujours.

Le sacré s'enracine partout à Sri Lanka — d'où se répand l'ordre des nonnes bouddhistes, où viennent les hommes de foi et de science rechercher la pureté de la doctrine, tel le moine Faxian, parti de Chine en 399 et qui s'y arrêtera deux ans. Et depuis Sri Lanka, missionnaires et pèlerins parcourent le monde asiatique. Enracinement et voyage, terre et mer, ces deux pôles marquent l'histoire du bouddhisme cinghalais.

Au fil des rencontres, les membres de l'expédition comprennent que la diffusion du bouddhisme a dépendu de facteurs tels que la géographie, la technique maritime, les réseaux marchands, les forces économiques et politiques ; mais ils comprennent, aussi, que le mystère de la conversion reste irréductible à ces facteurs. L'exploration des routes de la soie s'arrête aux portes de ce mystère...



LE COURRIER DES LECTEURS



■ Le temple du cœur

Lecteur fidèle du *Courrier*, je voudrais apporter un éclairage « protestant » à votre numéro sur les « Demeures du sacré ».

Dès son origine, le protestantisme rompt avec la sacralisation du lieu qu'on observe chez les catholiques et les orthodoxes. Il revendique le cœur de l'homme comme seule demeure du sacré. D'où une architecture moins raffinée et un choix plus fonctionnel des lieux de culte. Beaucoup d'églises évangéliques se contentent aujourd'hui de chapiteaux ou de salles de cinéma pour leurs réunions.

Ce dépouillement n'est ni manque de goût (encore que, parfois...), ni manque de moyens, mais affirmation qu'il n'y a pas de demeure du sacré dans un lieu géographique, quel qu'il soit — le « seul temple de Dieu est le cœur de l'homme ».

Cette remarque peut paraître éloignée des préoccupations de l'UNESCO. Il n'en est rien. L'actualité nous montre que beaucoup de conflits récents se polarisent autour de lieux sacrés.

Fidèle à votre mission d'œuvrer à la paix par une réflexion sur les cultures, vous auriez dû rappeler, dans ce numéro, que la sacralisation d'un lieu conduit, trop souvent, au mépris de l'autre, parfois à la haine et à la guerre, et que l'enseignement en faveur de la paix doit passer par une difficile mais nécessaire désacralisation des objets et des lieux. Les églises protestantes ont été des pionniers dans ce domaine.

Faut-il le préciser ? Je n'entends, par cette lettre, que rappeler leur effort. Ce n'est nullement une manière de vouloir que chacun devienne protestant.

Michel Bourguet
Dunkerque
(France)

■ Géophysique du sacré

La diversité des lieux et formes qui traduisent la recherche du sacré dans les différentes civilisations et cultures présentées dans votre numéro de novembre 1990 est particulièrement riche d'enseignements.

Certains de ces textes évoquent le rôle de l'implantation des édifices sacrés, du choix des lieux dédiés aux divers cultes. De par ma profession, architecte, et par intérêt personnel, j'ai été amené à m'intéresser à ces questions.

De prime abord, les bâtiments religieux répondent à une fonction architecturale de contenance. Mais si l'on essaie de « ressentir » ces lieux, il apparaît que nos sens y sont sollicités davantage que dans les bâtiments séculiers.

Nos comportements et nos réactions sont influencés par divers facteurs physiques que nous

connaissons, mais dont l'impact sur le corps humain n'est pas encore décrit parfaitement.

Ces phénomènes physiques, qui sont d'origine diverse, proviennent de notre environnement et se conjuguent. La géophysique appliquée les décrit : ce sont le champ gravimétrique, qui n'est pas uniforme et dépend des masses qui nous environnent, par exemple les différences géologiques locales ; le champ magnétique terrestre dans ses composantes (intensité, orientation, déclinaison) ; l'ionisation de l'air, qui influe directement sur l'état de santé de l'individu ; la radioactivité ; la vitesse de propagation des ondes sismiques ; les courants électro-telluriques qui parcourent la terre et les océans.

Par expérience, physique et sensitive, j'ai découvert que les édifices religieux en France — je m'intéresse notamment aux églises romanes des 11^e au 14^e siècles — sont situés sur des lieux qui présentent des particularités géophysiques. Ainsi, on constate presque toujours la présence d'un ou plusieurs passages d'eau sous ces monuments, ainsi que l'existence de failles géologiques.

Bien sûr, le symbolisme des anciennes constructions vient s'ajouter à cette action invisible, et l'art des bâtisseurs, leur science des rapports harmoniques concourent à la réalisation de l'édifice et à sa résonance dans l'esprit de l'individu réceptif.

Bernard Arditti
Manosque
(France)

■ Les aléas de la transcription phonétique

Je vous signale que dans votre superbe numéro sur « Les demeures du sacré » (novembre 1990), le grand stûpa de Sanchi, que vous mentionnez dans la légende de la page 28, est orthographié « Sanci », ce qui en change la prononciation. En outre, dans la même légende, vous situez ce lieu au nord de l'Inde, alors qu'il se trouve en réalité dans l'État du Madhya Pradesh, ce qui signifie « terre du milieu », et Sanchi lui-même est en plein centre dudit État.

Elisabeth Beaumont
La-Celle-Saint-Cloud
(France)

Le Madhya Pradesh est effectivement un Etat du centre de l'Inde, et nous prions nos lecteurs d'excuser notre erreur. Pour l'orthographe de Sanci, nous vous renvoyons au remarquable ouvrage de C. Sivaramamurti, L'art en Inde, paru aux Editions d'art Lucien Mazenod (Paris, 1974), ainsi qu'à l'encyclopédie Universalis, où ce mot, qui se prononce « Sântchi », est également épilé « Sâñçi ».

■ Refuser la misère et la honte

En 1991, grâce au *Courrier*, l'art, la poésie, la culture envahiront les lieux de misère et feront reculer la honte, l'humiliation et la dépendance que refusent les plus pauvres, dans le monde entier. Merci de cette excellente revue.

**Mouvement international ATD
(Aide à Toute Détresse)
Quart Monde
107, avenue du Général Leclerc
95480 Pierrelaye (France)**

Nous précisons à l'intention de nos lecteurs que Quart Monde, revue trimestrielle de l'Institut de recherche et de formation aux relations humaines du mouvement international ATD Quart Monde, se veut « un lieu d'échange et de réflexion pour tous ceux qui refusent l'extrême pauvreté et l'exclusion. Chaque numéro présente un dossier sur une question de société vue non pas seulement du côté des spécialistes, mais aussi du côté des citoyens les plus pauvres et de ceux qui leur sont solidaires. »

■ Adresses

Nous humains qui parlons un même langage devons communiquer, dialoguer, correspondre, partager dans la conviction qui nous anime. Pour connaître l'autre, découvrir de nouveaux horizons, faire reculer l'Hydre, source de tous maux : l'ignorance.

Adressons-nous nos adresses !

Bertrand Hue
46, rue Auguste Moutié
78120 Rambouillet (France)

■ Un merveilleux message de paix

La photo en clair-obscur illustrant le numéro consacré à « La beauté » (décembre 1990) est parmi les plus belles et les plus émouvantes des couvertures du *Courrier*. L'immobilité silencieuse d'un couple anonyme devant une grande toile de Barnett Newman est un hommage rendu à ces créateurs de valeurs humaines que sont les artistes.

Barnett Newman, mort en 1970 à New York, s'était donné pour but de ramener l'art à ses significations les plus profondes. Il devait ainsi conduire l'abstraction jusqu'aux limites de l'ascèse.

Immenses, monochromes, dépouillées de toutes allusion à la réalité excepté quelques bandes verticales, ses toiles sont des « champs colorés » offerts à la contemplation. A travers cette fascinante uniformité de la couleur, l'artiste nous invite à une méditation sur des valeurs essentielles, intemporelles, métaphysiques.

Outre les qualités plastiques qu'elle révèle, cette photo nous délivre un merveilleux message de paix. Un repos, une parenthèse de réflexion dans un univers d'incertitude et de fièvre.

Henry Christiaën
Grenoble (France)

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Couverture, pages 3 à droite, 9 à droite, 12 à gauche, 29, 30, 35 en bas, 37 à droite : © Bita Seyedi, Paris. Couverture de dos : © Artcurial, Paris. Page 2 : © Henri Landier / Atelier d'art Lepic, Paris. Pages 3 à gauche, 5, 6 : Tous droits réservés. Pages 4, 15 en haut : © Francis Vernhet — Birmapresse, Paris. Pages 6-7, 10 à gauche, 23 en bas, 26, 32 : © Christian Rose, Paris. Pages 7, 11, 23 en haut, 25, 35 en haut, 37 à gauche, 38 en bas : © J.M. Birraux, Paris. Pages 8-9 : © Rio Branco — Magnum, Paris. Pages 10-11 : Jeffrey Scales © Virgin, Paris. Page 12 : © Charles Carrié, Paris. Page 13 : © DITE/IPS, Paris. Page 14 en haut : © Doc Stills, Paris. Page 14 à gauche : Denis Stock © Magnum, Paris. Page 14 à droite : © J.C. Simon, Paris. Page 15 en bas : D. Boutard © Stills, Paris. Page 16 : © Fernando Seixas — Avec l'autorisation de Globo Records France. Page 17 : De Wilde © Hoa-Qui, Paris. Page 18 : tiré de *Grabados populares del nordeste del Brasil*, éditions Servicio de propaganda y expansión comercial de la Embajada del Brasil, Madrid, 1963. Page 18 à droite : © Globo Records France. Page 19 : © Charles Lénars, Paris. Pages 20, 21 : © Manuel Peña, Californie. Page 24 : Frank Driggs © Magnum, Paris. Page 27 : M. Macintyre © ANA, Paris. Page 28 : © Progress Publishers, Moscou. Pages 30-31 : Guy le Querrec © Magnum, Paris. Page 33 : Collection UNESCO — Auvidis. Page 34 : © Béatrice Lagarde. Page 36 en haut : Pictopress © Stills, Paris. Page 36 en bas : © B.M.G., Paris. Page 38 en haut : © C. Stoman — Mosaique gitane, Nîmes, 1990. Page 39 : © Real World — Virgin, Paris. Page 42 : UNESCO/A. Huzarska. Page 43 en haut : UNESCO/Lozouet-Fury. Page 43 en bas : UNESCO/T. Fury. Page 45 en haut : UNESCO/S. Schwartz. Pages 45 en bas, 46 en haut, 47 : UNESCO/Yvette Fabri. Page 46 en bas : UNESCO. Pages 48, 49 en haut : © J.-L. Nou, Paris. Page 49 en bas : Raghubir Singh © ANA, Paris.

RÉDACTION AU SIÈGE

Secrétaire de rédaction : Gillian Whitcomb
Français : Alain Lévêque, Neda El Khazen
Anglais : Roy Malkin, Caroline Lawrence
Espagnol : Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina
Russe : Gueorgui Zéline
Etudes et recherches : Fernando Ainsa
Unité artistique, fabrication :
Georges Servat (47.25)
Illustration : Ariane Bailey, Carole Pajot-Font (46.90)
Documentation : Violette Ringelstein (46.85)
Relations éditions hors Siège et presse :
Solange Belin (46.87)
Secrétariat de direction :
Annie Brachet (47.15), Mouna Chatta
Editions en braille (français, anglais, espagnol et
coréen) : Marie-Dominique Bourgeois (46.92)

ÉDITIONS HORS SIÈGE

Russe : Alexandre Melnikov (Moscou)
Allemand : Werner Merkl (Berne)
Arabe : El-Said Mahmoud El Sheniti (Le Caire)
Italien : Mario Guicotti (Rome)
Hindi : Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamoul : M. Mohammed Mustafa (Madras)
Persan : H. Sadough Vanini (Téhéran)
Néerlandais : Paul Morren (Anvers)
Portugais : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Turc : Mefra Ilgazer (Istanbul)
Ourdou : Wali Mohammad Zaki (Islamabad)
Catalan : Joan Carreras i Martí (Barcelone)
Malais : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Coréen : Paik Syeung Gil (Séoul)
Kiswahili : Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)
Croato-serbe, Macédonien, Serbo-croate,
Slovène : Blazo Krstajic (Belgrade)
Chinois : Shen Guofen (Beijing)
Bulgare : Goran Gotev (Sofia)
Grec : Nicolas Papageorgiou (Athènes)
Cinghalais : S.J. Sumanasekera Banda (Colombo)
Finnois : Marjatta Oksanen (Helsinki)
Suédois : Manni Kössler (Stockholm)
Basque : Gurutz Larrañaga (San Sebastian)
Vietnamien : Dao Tung (Hanoi)
Pachto : Zmarai Mohaqiq (Kaboul)
Haoussa : Habib Alhassan (Sokoto)
Bangla : Abdullah A. M. Sharafuddin (Dacca)
Ukrainien : Victor Stelmakh (Kiev)
Tchèque et Slovaque : Milan Syruček (Prague)

VENTES ET PROMOTION

Responsable : Henry Knobil (45.88)
Assistante : Marie-Noëlle Branel (45.89)
Abonnements : Marie-Thérèse Hardy (45.65), Jocelyne
Despouy, Alpha Diakité, Jacqueline Louise-Julie,
Marichan Ngonekeo, Michel Ravassard, Michelle
Robillard, Mohamed Salah El Din, Sylvie Van Rijsewijk,
Ricardo Zamora-Perez
Liaison agents et abonnés : Ginette Motreff (45.64).
Comptabilité : (45.65)
Courrier : Martial Armegee (47.50)
Magasin : Hector Garcia Sandoval (47.50)

INSPECTION ET RÉASSORTS : Promevente.

Philippe Thoreau 45.23.25.60

ABONNEMENTS. Tél. : 45.68.45.65

1 an : 139 francs français. 2 ans : 259 francs.

Pour les pays en développement :

1 an : 108 francs français. 2 ans : 194 Francs

Reproduction sous forme de microfiches (1 an)

113 francs.

Reliure pour une année : 72 francs

Paiement par chèque bancaire, CCP ou mandat à
l'ordre de l'UNESCO.

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.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DEPOT LÉGAL - C1 - MARS 1991

COMMISSION PARITAIRE N° 71942 - DIFFUSÉ PAR LES N.M.P.P.

Photocomposition : Le Courrier de l'UNESCO

Photographie-impression : Malun Imprimeur S.A.

Z.I. route d'Etampes. 45330 Malesherbes

ISSN 0304-3118 N° 3 - 1991 OPI 91 5 490 F

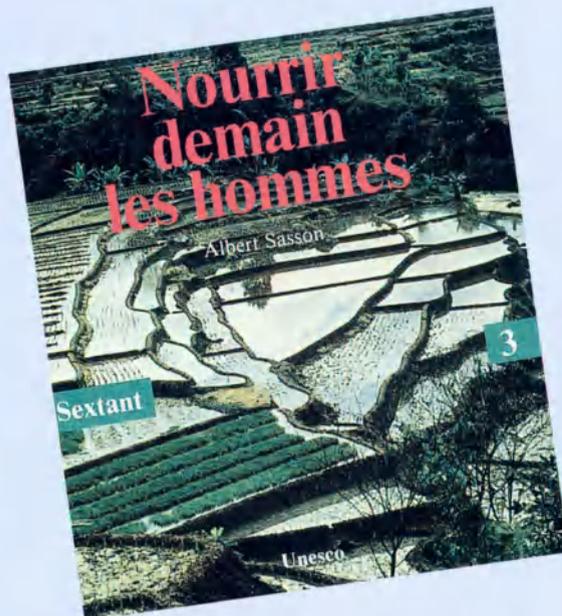
Les bienfaits de la « révolution verte » des années 60 et les progrès réalisés dans la production agro-alimentaire permettront-ils de satisfaire les besoins de la population mondiale à la fin du siècle ?

La « révolution biotechnologique » apportera-t-elle une solution aux problèmes alimentaires mondiaux ?

Comment développer l'agriculture et parvenir à l'auto-suffisance, surtout dans les pays en développement ?

NOURRIR DEMAIN LES HOMMES

PAR ALBERT SASSON



est un remarquable ouvrage de synthèse, rédigé à l'intention d'un large public. A travers l'analyse pluridisciplinaire de l'alimentation et de la production alimentaire, il aborde les différents aspects — scientifiques, économiques, socio-économiques et écologiques — de la nutrition dans le monde.

NOURRIR DEMAIN LES HOMMES (COLLECTION SEXTANT)

767 p. © UNESCO 1986. ISBN 92-3-202083-1. Existe aussi en anglais. Prix : 195 FF. Adressez vos commandes,

accompagnées du règlement par chèque ou mandat postal à l'ordre de l'UNESCO :

• aux Presses de l'UNESCO, Service des ventes, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris

• à l'agent de vente des publications de l'UNESCO dans votre pays.

Rm
10

