



HAL
open science

Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)

Jorge Andres Aravena Aravena-Decart

► **To cite this version:**

Jorge Andres Aravena Aravena-Decart. Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973). Sociologie. Université de Franche-Comté, 2011. Français. NNT : 2011BESA1046 . tel-01290504

HAL Id: tel-01290504

<https://theses.hal.science/tel-01290504v1>

Submitted on 18 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE FRANCHE COMTE
UFR SLHS

THESE

Pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université de Franche - Comté
Discipline : Sociologie

**Représentations et fonctions sociales des Musiques
d'inspiration andine en France (1951-1973)**

Thèse présentée par Jorge ARAVENA-DECART
Sous la direction de Mme Anne-Marie Green.
Octobre 2011

Jury :

Mme Carmen BERNAND, Professeur Emérite, Université de Paris-Ouest Nanterre
La Défense

M. Gabriel CASTILLO, Professeur, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mme Anne Marie GREEN, Professeur Emérite, Université de Franche- Comté.

M. Antoine HENNION, Directeur de recherche, CSI, Ecole de Mines-ParisTech/CNRS

Mme Antoinette MOLINIE, Directeur de Recherches, CNRS

Mme Danièle PISTONE, Directeur de recherche, Université Paris-Sorbonne.

**Représentations et fonctions sociales des Musiques
d'inspiration andine en France (1951-1973)**

REMERCIEMENTS

Les personnes qui m'ont aidé à mener ce travail à son terme sont trop nombreuses pour que je puisse les évoquer ici de manière exhaustive. Je ne saurais cependant passer sous silence la contribution d'un certain nombre d'entre elles, à commencer par celles dont le témoignage m'a permis d'élaborer une partie capitale de ma démarche. Je voudrais remercier particulièrement Hector Miranda, directeur de Los Calchakis; Carlos Ben-Pott, dont l'aimable accueil m'a profondément marqué; et surtout Guillaume de la Roque, qui a mis à ma disposition ses importantes archives personnelles et qui m'a apporté, au travers des heures passées ensemble, une vision plus complète et précise du phénomène qui est traité dans ces pages.

Je tiens à exprimer aussi ma reconnaissance à Najia Doutabaa, Pauline Adenot et plus largement aux membres de notre équipe doctorale qui, par leurs conseils ou par leurs encouragements, ont fait avancer ma recherche.

J'ai une pensée particulière pour Elisabeth Bouillot Vialfont, pour sa relecture et pour les corrections qu'elle a su pertinemment apporter au texte.

Je voudrais également remercier ma famille pour leur soutien tout au long de ce travail. Sans la compréhension de Victoria, qui a su faire preuve de patience et de sérénité durant toutes ces années, cette thèse n'aurait certainement jamais vu le jour.

Toute ma gratitude va enfin à ma directrice de thèse, Mme Anne-Marie Green. Non seulement ses conseils et ses encouragements ont été précieux pour développer mes perspectives d'analyse, mais elle a su également éveiller en moi l'attachement à une sociologie fondée sur l'humilité du chercheur face au vécu des autres.

**A mes parents
A Victoria, Magdalena et Gabriel**

**A la curiosité toujours renouvelée
de Sinijastro Huajul**

Pour compenser Voltaire, je me suis accroché à un morceau de bois
Guillaume de la Roque

INTRODUCTION

« *L'Amérique Latine est, depuis Colomb, le continent des malentendus. L'amiral cherchait la route des Indes, il découvrit les Indiens, c'est-à-dire le Nouveau Monde. Un monde qui reste encore bien neuf. L'éclosion permanente des clichés et des mythes qu'il suscite, tiers-mondistes ou libéraux, en atteste* ». C'est ainsi que Alain Rouquié, politologue consacré à l'étude de l'Amérique latine contemporaine, commence son livre *Amérique Latine, une introduction à l'Extrême Occident*¹. D'une manière générale le but de notre étude sera de comprendre d'un point de vue sociologique le sens de quelques-uns de ces dits malentendus, si malentendus il y a, en étudiant les représentations sociales associées à la diffusion et à la réception des musiques « des Andes » en France.

Pourquoi se servir à ces fins des musiques dites « des Andes » ?

Tout d'abord parce que d'un point de vue quotidien nous constatons que, quoique phénomène aux contours nébuleux, les musiques évoquant un univers sonore « andin » font partie des musiques « étrangères » qui ont réussi à s'installer durablement et visiblement au sein de la société française contemporaine.

En effet, depuis plus d'un demi-siècle et par vagues successives des ensembles jouant des musiques « des Andes » ont réussi à se produire en France tout en se forgeant une image *a priori* facilement reconnaissable, « typique » : du métro parisien aux plus connus festivals de musiques dites du monde, sur les trottoirs des grandes villes et dans des salles de concerts de taille et de projections diverses, et aussi dans des grands rassemblements publics ou privés (Fête de l'Humanité, marchés publics des grandes villes, soirées privées, etc.).

Ces ensembles ont su cristalliser un certain nombre de traits musicaux associés à un répertoire « andin », ainsi que des codes vestimentaires et discursifs appropriés, qui les rendent facilement identifiables et surtout différenciables par rapport à d'autres manifestations musicales venues d'ailleurs.

Au sein de la société française, ajoutons-nous, car tout en évoquant un univers andin, force est de constater que l'activité musicale développée par ces ensembles est le plus souvent collective et s'enracine fondamentalement dans l'espace

¹ Rouquié, A. : *Amérique latine*, Paris, Editions du Seuil, 1998 [1987], p.9.

géographique et social du pays qui les a hébergés : non seulement ces ensembles ont proposé leur musique à un public composé pour l'essentiel de Français, mais en plus la plupart de ces groupes sont nés à Paris et ils ont construit, pour l'essentiel, leur carrière en France.

En outre, cet enracinement se traduit par un classement qui a organisé l'accès et l'usage de ces musiques sous des formes et des noms divers. Si nous considérons, par exemple, deux des ouvrages les plus connus consacrés aux musiques dites du monde ou traditionnelles, nous y verrons que les catégories concernant les musiques associées à un univers andin semblent bien définies.

Ainsi, dans son livre *Musiques traditionnelles: Guide du disque*¹, Laurent Aubert rassemble des musiques provenant du Pérou, de Bolivie, du Chili et de l'Equateur dans une partie intitulée « Amérique du Sud andine », en les distinguant des musiques provenant d'une « Amérique du Sud non-andine ».

Il en va de même pour *Les musiques du monde. Guide Totem* de François Bensignor², où les pays mentionnés ci-dessus et leurs respectives musiques se trouvent réunis sous la rubrique « Amérique Andine », catégorie établie cette fois-ci en opposition aux musiques d'une « Amérique du Sud ».

Concernant les pochettes de disques et CD, il est évident qu'un étiquetage faisant référence aux sources andines des musiques proposées sera aussi explicite que récurrent: *L'art de la flûte des Andes*³, *La flûte de pan des Andes*⁴ ou encore *Flûtes des Andes*⁵, s'avèrent à ce titre des exemples bien révélateurs. Mais aussi dans une toute autre dimension, des dénominations telles que « Musiques des Andes »⁶ ou tout simplement « Musique Andine »⁷ (employées ici par Xavier Bellenger⁸) s'imposent assez nettement aussi bien en tant que critères d'identification qu'en tant qu'éléments différenciateurs.

Or, si la catégorie d'une musique « des Andes » détient une place facilement repérable dans l'espace social français, cela ne veut dire pour autant qu'elle

¹ Aubert, L.: *Musiques traditionnelles, guide du disque*, YYZ, Georg, 1991. Il est important de signaler que ce guide recueille les commentaires que l'auteur a réalisés pour *Le Monde de la musique*.

² Bensignor, F. (dir.): *Les Musiques su Monde, Guide Totem*, Paris, Larousse, 2002.

³ *Les Calchakis*, ARION 60352 (1997).

⁴ *Les Chacos Vol.3*, BAR, 920295, et aussi *Los Calchakis*, ARN 64005.

⁵ *Les Incas*, Philips 849.489.

⁶ Bellenger, X. : « Musique des Andes », in *Manco Capac : Ritual, musique rituelle andine*, VDE 1987.

⁷ Bellenger, Xavier : « Musique andine, à la recherche du sens perdu », in *Caravelle*, n° 44, pp.27-31, Toulouse, 1985.

⁸ Ethnomusicologue consacré à l'édition des dites musiques à partir des années 1980.

rassemble une musique homogène ou stable dans le temps. En fait, parmi les quelques exemples mentionnés ci-dessus nous avons fait côtoyer des dimensions et des perspectives qui s'avèrent souvent fort différentes, voire opposées les unes des autres. Ainsi, si l'on pense par exemple à la production discographique, il faudrait faire la différence entre les disques où un répertoire « andin » est proposé en France par des ensembles latino-américains constitués spécialement et exclusivement à tel effet, et les productions dont le but est de diffuser, par exemple, des enregistrements de terrain réalisés au sein de communautés paysannes des hautes terres andines. Dans le premier cas, il serait question d'un phénomène d'interprétation et d'intermédiation qui consiste à recréer ces musiques à l'étranger et de produire, pour ainsi dire, du « lointain » ici en France. Dans le second cas, il s'agirait d'une approche fondée plutôt sur l'aspiration plus au moins consciente de mettre le public en contact direct avec la « véritable » ou l'« authentique » musique des Andes.

Dans les années 1980 une telle distinction a pu susciter chez beaucoup de chercheurs la nécessité de « *collecter les pièces musicales [andines] en notant toutes les données qui permettent de restituer leur sens profond* »¹. Dans cette perspective, la volonté de *restituer ce sens profond* ne faisait pas allusion à l'ensemble des groupes proposant des musiques « des Andes », mais elle s'associait pour l'essentiel au mécontentement de certains spécialistes vis-à-vis des groupes qui ont popularisé ces musiques en France à partir des années 1950. Cela est loin d'être anodin, car ce sont précisément ces ensembles qui ont animé la période où les musiques dites « des Andes » ont été largement diffusées en France et en Europe.

En effet, des données et des témoignages divers permettent d'affirmer que ces musiques apparues en France au début des années 1950 y ont connu leur sommet de popularité entre les années 1960 et 1970, du moins en termes commerciaux. C'est donc à cette époque-là que leur travail serait sorti « *de ce noyau matriciel que certains appellent "musique d'Amérique latine du Quartier Latin"* » pour se populariser à l'échelle nationale, au point que « *nombre de musiciens vont alors en Amérique latine, y achètent des disques, des instruments, charango, quena, zampoña [...], recréent [cette] musique [...] et se produisent sur scène* »².

¹ Bellenger, X., *ibid.*, p. 30. C'est nous qui soulignons (sauf indication, c'est toujours nous qui soulignons).

² Plisson, M.: « Les musiques d'Amérique latine et leurs réseaux communautaires », in : *Les Musiques du Monde en question*, Internationale de l'imaginaire (nouvelle série), Paris, BABEL/Maison des cultures du monde, n° 11, pp. 123-134, 1999, p. 132.

Comme nous venons de l'indiquer ci-dessus, ce sont surtout ces ensembles-là qui seront dans la ligne de mire des spécialistes faisant ultérieurement appel à la « restitution du sens profond » des musiques des Andes. Et de souligner que si le terme « restitution » est souvent employé par ces critiques, c'est pour signaler que ces musiques manqueraient d'une sorte de valeur immanente propre aux « authentiques » musiques des Andes, ou pire encore, valeur qu'elles tenteraient de supplanter.

Quelques exemples nous permettront d'illustrer ce type de commentaire plus récurrent vers la fin des années 1980 qui ne laisse pas de doutes sur les causes de cette insatisfaction :

- « Signalons aussi que Arion réédite à tour de bras tous les grands succès des Calchakis¹. Déjà la septième de ces compilations, « Sur les ailes du Condor » nous rappellent qu' [ils] ont le goût du travail bien fait. Mais leur indéniable professionnalisme ne doit pas nous masquer la vérité : cette musique de variétés à la sauce andine n'est à sa place que sur les scènes du music-hall international. Il y a trop longtemps que ce condor a déserté les cimes de la Cordillère »²
- « Il était temps que notre connaissance des musiques andines dépasse les versions édulcorées qu'en proposent, depuis des décennies déjà, les divers ensembles folkloriques venus en Europe »³.
- « Marqueur ethnique très précis, la musique andine ne peut donc être réduite à cette sonorité standard et aseptisée répandue sur les scènes occidentales comme « typique » [...]. On ne peut en rester à cette conception « folklorique » des musiques traditionnelles, bien vivantes, des Andes ».⁴

Musique « à la sauce andine », « édulcorée » et « aseptisée », il s'agit bien de qualifications qui parlent d'une seule voix : les ensembles en question auraient proposé en France une musique qui ne correspond pas aux « vraies » musiques des communautés andines et, par conséquent, pendant trois décennies environ, l'attachement du public français pour ces musiques se serait édifié autour d'un objet musical aux traits « inauthentiques ».

Or, même dans le cas où ces opinions pourraient se révéler exactes, en ce sens où les musiques « andines » en vogue à cette époque-là ont peut-être engendré des stéréotypes indissociables à leur diffusion en France, il nous semble plus pertinent de comprendre les fondements sociaux de cet attachement ainsi posé. Nous trouverons ainsi un intérêt sociologique indéniable à nous interroger sur les raisons

¹ Groupe créé par Hector Miranda dans les années 1960.

² Aubert, L.: *Musiques traditionnelles*, op.cit., p.19

³ Aubert, L.: *ibid.*, p. 14.

⁴ Bellenger, X.: « Musique andine, à la recherche du sens perdu »..., op.cit., p.30.

pour lesquelles le public français a pu se sentir attiré par ces musiques traitées plus tard d'« édulcorées » et d'« aseptisées ».

Comment se fait-il, en fait, que les supposées « déformations » n'aient pas troublé leur diffusion ni acceptation en France, et qu'elles aient pu coïncider avec la période où leur visibilité sociale y était particulièrement manifeste?

Si nous croyons qu'une telle question s'avère appropriée pour débiter notre travail, c'est aussi parce qu'elle nous oblige à délimiter dès le départ les bases sur lesquelles nous souhaitons construire notre objet et nos hypothèses. En effet, si nous parlons d'un moment d'une singulière *visibilité sociale* de ces musiques dans le sens où leur présence en France aurait été plus marquée et repérable au tournant des années 1960 et 1970, cela nous oblige à nous interroger sur les événements qui ont préfiguré cette présence ainsi que sur l'espace sociohistorique précis où ce phénomène se serait déployé. Autrement dit, affirmer qu'il y a eu un sommet de popularité des musiques « des Andes » en France, c'est dire aussi qu'il y en a eu un *avant* et un *après*. La démarcation de ces frontières devrait nous aider, de ce fait, à mettre en perspective ce sommet et à déceler les traits qui lui seraient propres, tout cela dans la perspective de construire un objet sociologique plus vaste. Une telle question, loin de nous fixer et de nous enfermer dans une période précise et récente précise, exige donc l'adoption d'une perspective qui demande également la compréhension de la place et le rôle que ces musiques ont aujourd'hui en France, pour rendre ainsi compte d'un processus qui s'insère dans une dimension sociologique et historique plus large.

Mais nous ne saurions construire notre objet sans nous interroger également sur le troisième élément présent de manière sous-jacente dans notre question initiale : qu'est-ce qu'une musique « des Andes » en définitive ? Quels sont les éléments sonores et non sonores qui sont à la base non seulement de cette dénomination, mais également d'autres musiques dites « andines » ou musiques « de l'Amérique du Sud andine » ? Quel est le sens qui repose derrière ces dénominations ?

On voit bien, ici encore, que notre recherche ne pourrait se contenter d'explorer ces catégories ni les représentations sociales qu'elles véhiculent sans prendre en considération une perspective temporelle, où, si l'on veut, sans considérer leur présence et surtout leur évolution dans le cadre historique plus large qui a pu déterminer leur légitimation. Car nous tenons à ne pas oublier que, comme toute catégorisation, les termes qui désignent les musiques qui nous occupent sont le

résultat d'une *construction* dont ni la genèse ni le déroulement ne sont survenus du jour au lendemain. Ne pas faire attention à cette dynamique et proposer une approche trop fixée à une période en particulier serait négliger, nous semble-t-il, non seulement les bases de l'insertion des musiques dites « andines » en France, mais tout simplement les principes qui animent les rapports entre la société française, et des musiques ou des cultures *autres*.

1. Musiques « andines » en France : objet et hypothèses.

1.1 Délimitations préliminaires et hypothèses provisoires

Avant de commencer à répondre à ces interrogations, et afin d'entamer une première étape dans l'élaboration de notre objet d'étude, il nous semble important de définir quelques frontières et de faire état de quelques définitions concernant les musiques qui nous occupent.

Tout d'abord nous devons indiquer que notre intérêt principal ne portera pas sur les manifestations musicales « des Andes », au sens strict du terme¹. Il portera sur des musiques qui, bien qu'ayant été créées ou transformées en France, ont toutefois été présentées et perçues comme des manifestations intégralement enracinées dans la tradition musicale des communautés indigènes andines². Il s'agit des musiques et des musiciens qui en empruntant non seulement des éléments sonores *ad hoc* mais en s'appuyant aussi sur des éléments iconographiques, vestimentaires et discursifs appropriés, fixeront un certain imaginaire du monde andin au sein de la société française. En fonction de cet imaginaire riche en significations, une certaine homogénéité rend possible, à notre avis, la quête d'une éventuelle logique sociologique sous-jacente.

Nous focaliserons notre intérêt essentiellement sur l'activité développée en France par des ensembles folkloriques nés au cours des années 1950 et 1960, dont la présence musicale et la notoriété vont précéder, par conséquent, la popularité des musiques latino-américaines en Europe à la suite des diasporas provoquées par l'instauration des dictatures militaires dans les pays du cône sud³. Nous faisons

¹ Comme ça serait le cas, par exemple, dans le cadre d'une étude ethnomusicologique réalisée *in situ*.

² Ce sera d'ailleurs sous cette forme qu'elles connaîtront à partir des années 1960 un succès commercial non négligeable en France et plus largement en Europe

³ Quoique chronologiquement elle soit loin d'être la première d'une longue liste, nous pouvons dater symboliquement cette diaspora avec l'avènement de la dictature militaire chilienne, qui entraîna, en septembre 1973, la chute du gouvernement de l'Unité Populaire de Salvador Allende.

allusion à des groupes tels que Los Incas et Los Calchakis qui deviendront emblématiques de la mode des musiques « des Andes » en France dans le tournant des années 1960 et 1970, mais aussi plus largement à l'activité de personnalités individuelles, comme Guillermo de la Roca, ou à des groupes de musiques latino-américaines tels que Les 4 Guaranis, Achalay ou Los Chacos. Dans l'ensemble, ces musiciens ne proposeront pas exactement des musiques que l'on retrouve dans les communautés indigènes andines, mais plutôt de musiques andines proches de celles créées dans les grands centres urbains latino-américains, notamment en Argentine, et qui vont s'avérer plus adaptées, pour ainsi dire, aux oreilles occidentales.

C'est pourquoi nous appellerons dorénavant ces musiques développées en France **musiques d'inspiration andine** (MIA) en apportant ainsi une première précision à valeur méthodologique destinée à souligner, d'une part, l'écart qui existe entre ces musiques et les modèles indigènes auxquels elles seront souvent identifiées en France, et d'autre part, la volonté de ces ensembles de rapprocher ces musiques et de s'identifier eux-mêmes à un univers « andin ».

Dans un second temps nous avons brièvement énoncé un aspect du phénomène qui, compte tenu de l'importance qu'il aura dans l'orientation générale de notre recherche, demande à être mentionné dès à présent en tant qu'élément isolé: dans la diffusion des MIA en France, et malgré leur affiliation à des modèles sud-américains, ces musiques détiennent un sens qui est propre à leur existence dans l'Hexagone, et elles constituent de fait un objet musical présentant parfois des caractéristiques exclusives. Autrement dit, d'importantes modifications au niveau du matériau sonore sont devenues *spécifiques* à la diffusion de ces musiques en France.

Ainsi, ces modifications révèlent une différenciation par rapport aux manifestations musicales propres aux communautés des hautes terres andines, sans reproduire toutefois systématiquement les transformations dont ces dernières ont été l'objet suite aux processus de métissage ou de « folklorisation »¹ vérifiés dans

¹ Nous associons ce terme au concept de « folklorisme » tel qu'il est défini par le musicologue espagnol Josep Martí: « *Le folklorisme peut être défini [...] comme l'ensemble d'attitudes qui impliquent une valorisation socialement positive de ce patrimoine culturel que l'on appelle généralement folklore. En tant qu'attitude ou ensemble d'attitudes, le folklorisme est constitué d'idées -par exemple, ce que l'on entend par « folklore»-, des sentiments -l'amour ou la vénération de ce folklore- et des tendances à l'action -autrement dit, toutes les actions motivées par cette conscience et par ces sentiments, comme, par exemple, l'élaboration de projets conversationnistes ou de diffusion de cet héritage traditionnel* ». (Martí, Josep: « La Tradición evocada: folklore y folklorismo, dans

certains pays andins de l'Amérique Latine. Ces variantes sont associées pour l'essentiel au développement de ces musiques, nées comme des manifestations à forte connotation locale, dans un contexte urbain global.

Au Pérou, par exemple, les modifications que les musiques des populations andines ont expérimentées tout au long du XX^{ème} siècle en vertu, entre autres, de leur diffusion dans la capitale (Lima) s'avèrent souvent divergentes, voire ouvertement opposées à celles qui ont été mises en place par les ensembles sud-américains qui se produisaient en France à la même époque. Ainsi, pendant qu'à Lima, dans les années 1940 et 1950, des ensembles popularisaient des musiques qui mélangeaient des instruments « typiques » (comme la *quena*¹), à des instruments traditionnels, mais d'origine européenne (tels que la guitare, la mandoline, le violon ou encore le saxophone)², on constate qu'en France, au même moment, c'était surtout l'étalage d'une panoplie d'instruments « andins » (*quenas*, *charangos*³ ou *sikus*⁴) qui faisait rage⁵.

D'un autre côté, il y a eu des cas où la popularisation, voire l'incorporation d'instruments et de rythmes andins dans certains pays sud-américains a été la conséquence directe de leur diffusion en France par les groupes de MIA. Nous pouvons citer, par exemple, le cas de la popularisation de la *quena* et le *charango* au Chili, pays où ces instruments n'ont été popularisés qu'après les contacts établis à Paris entre musiciens chiliens et musiciens venus d'autres pays de l'Amérique du Sud⁶. Certes, les modifications propres aux MIA ont pour la plupart été accomplies

Gomez Pellon, Eloy (*et.al.*): *Tradiccion oral*, Santander, Aula de Etnografia, Universidad de cantabria, 1999, pp. 81-108, p. 82.

¹ *Quena* ou *Kena*: Flûte à embouchure à encoche (en forme de « U » ou de « V »). Elle est généralement percée de 5 ou 8 trous et fabriqué généralement en roseau. C'est sans aucun doute l'aérophone latino-américain le plus connu dans le monde.

² Il s'agissait fondamentalement des musiques de la Sierra centrale, organisées autour d'une « orchestre typique » qui va même évoluer vers une formation sans instruments de filiation indigène (c'est le cas de la *quena*, aérophone qui cédera sa place, dans ces formations, à la clarinette ou au saxophone). Cf. Romero, Raul: « La musica traditional y popular », dans *La musica en el Peru* (divers auteurs), Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Musica Clasica, 1988, pp. 215-264).

³ *Charango*: petit instrument à cordes (5 cordes doubles) d'origine européen -sa forme est similaire à celle de la guitare- que l'on trouve principalement en Bolivie, au nord de l'Argentine et au Pérou.

⁴ *Siku*, *Antara* ou *Zampoña*: Flûte de Pan andine.

⁵ Combinés souvent de manière assez libre, comme nous aurons l'occasion de voir plus loin.

⁶ Nous reviendrons plus loin sur ce point. Retenons pour l'instant ce qui déclare Angel Parra, musicien chilien, dans la présentation de son disque compact *Corazón des Andes* (Cœur des Andes) : « Par la suite, un voyage dans le désert d'Atacama, au nord du Chili, a suffi pour situer musicalement [ce disque] à l'endroit où se croisent quatre cultures, celles de l'Argentine, de la Bolivie, du Chili et du Pérou. Il était évident que mon cœur me dicta de revenir aux racines, aux rythmes, aux harmonies et à la simplicité du chant populaire. Un peu comme le jour où j'ai enregistré mon premier 45 tours, à la fin des années 50, à un moment où la *quena*, le *bombo* et le *charanguito*, et leurs sonorités mystérieuses, étaient inconnus de la plupart des gens. Moi, en revanche, je les jouais déjà grâce à trois

au sein d'un circuit de musiciens sud-américains se produisant à Paris, mais précisément le fait que ces modifications se soient matérialisées en France est loin de constituer un épiphénomène, d'autant plus que ces transformations ont consolidé la singularité de l'objet musical qui nous occupe.

En nous intéressant donc à la diffusion des MIA en France, nous allons nous occuper de la fascination qui s'est vérifiée au sein de la société française à une époque bien précise pour des musiques considérées complètement « typiques » et étrangères, mais qui au fond ne l'étaient pas vraiment - ou du moins pas entièrement. Ces musiques ont finalement acquis un sens qui demeure spécifique à la société dans laquelle elles ont évolué.

Cette spécificité est fondée sur les éventuelles particularités qu'elle va présenter au niveau sonore, mais aussi de son autonomie, en ce qui concerne les fonctions et les utilisations sociales dont ces musiques seront l'objet en France, par rapport à ce qu'elles sont censées représenter vis-à-vis de l'univers andin. En fonction de leur existence en France, elles ont donc gagné une double spécificité, en tant qu'objet porteur de sens et en tant que matériau sonore proprement dit.

Une deuxième précision à valeur méthodologique s'avère donc utile : d'un point de vue sociologique nous ne saurions considérer les MIA, du moins à part entière, comme des musiques « étrangères », mais comme des manifestations musicales existant *dans* et *par* la société française, ou plus spécifiquement comme un phénomène enraciné dans un contexte urbain cosmopolite bien précis comme l'était le Paris de l'après-guerre.

De ce fait, même si nous avons eu affaire à des musiques andines « originelles » et à leur hypothétique succès commercial en France, nous nous serions intéressés à la problématique sociologique qui aurait résulté de leur re-contextualisation dans ce pays. Nous verrons plus loin que, bien qu'insérés dans un tout autre cadre théorique, nous validons ici sur la musique le propos que P. Bourdieu a appliqué à la circulation des idées : « *Les textes circulent sans leur contexte ; ils n'importent pas avec eux le champ de production dont ils sont le produit, et les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de leur position dans le champ de réception* »¹.

ans d'apprentissage de la vie au quartier Latin à Paris, qui m'ont servi à me sentir le cœur latino-américain ». Parra, A. : *Corazón des Andes*, Paris, 2001.

¹ Bourdieu, P.: « Les conditions sociales de la circulation des idées », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, pp. 3-8, Paris, Seuil, décembre 2002, p.3.

Dans un troisième temps, et indépendamment de ce que nous venons d'affirmer ci-dessus, il faut bien souligner que même de nos jours, les MIA en France ont toujours été considérées comme un phénomène musical « étranger », y compris parmi les auteurs qui ont dénoncé plus tard les « dénaturalisations » dont ces musiques seraient porteuses.

Les catégories que nous avons mentionnées au début de ce chapitre, en dépit des critères et des contenus souvent opposés qu'elles suggèrent, en fournissent la preuve : qu'il s'agisse d'une musique « andine », « des Andes », « indienne », etc., il est toujours question d'applaudir, de montrer ou de dénoncer une musique qui s'enracinerait exclusivement dans un *ailleurs* qui se trouve bien au-delà de l'univers français et européen. Nous pensons pourtant que cette distinction, qui rend possible et qui modèle l'usage de ces musiques en France en fonction des différences qu'elles comportent, n'autorise pas pour autant à affirmer que d'un point de vue sociologique le phénomène en question s'enracine *dans* cet ailleurs.

En effet, comme nous l'avons déjà exprimé plus haut, nous sommes certains que les MIA diffusées en France, qu'elles restent fidèles aux sources ou qu'elles correspondent à des versions dites « édulcorés », ont acquis une vie sociale hors de leur contexte d'origine et ont forcément développé, de ce fait, des fonctions sociales qui ne font sens qu'au cœur de la société qui les a vues se développer.

Si nous acceptons donc l'existence de cette spécificité¹, nous ne pouvons qu'être surpris de ne pas trouver beaucoup d'études en France qui rendent compte, à part entière, de la vie de ces musiques dans l'Hexagone. Et cela reste non seulement valable pour les musiques qui nous intéressent, mais aussi pour des catégories plus larges. Si nous pensons, par exemple, à l'ensemble des musiques latino-américaines, nous constatons que les études sur leur insertion et leur présence dans un contexte français restent, du moins du point de vue sociologique, quasiment inexistantes. D'ailleurs, même au sujet des manifestations musicales ayant de nos jours une diffusion et une pratique développées en France - c'est par exemple le cas de la *Salsa* - les travaux qui leur sont consacrés suivent fréquemment une orientation musicologique ou journalistique, mais pas sociologique.

¹ Spécificité qui trouve un appui, nous y reviendrons largement plus loin, dans la notion de multifonctionnalité de l'œuvre musical telle qu'elle a été présentée par le sociologue Ivo Supicic.

Ces études fournissent la plupart du temps une description du phénomène qui révèle, certes, la volonté de mieux connaître la présence de ces manifestations musicales « étrangères » en France, sans pour autant mettre l'accent ni sur les *pourquoi* de cet intérêt, ni sur l'usage de ces musiques au sein la société française. Rares sont donc les chercheurs qui, comme se le propose Claudine Jobet pour d'autres musiques, essaient de déceler du point de vue sociologique ce qu'il y a derrière « *l'engouement pour la musique cubaine vivante que l'on observe aujourd'hui en France* »¹.

En revanche, il faut bien souligner que de manière indirecte, ou en tant qu'objet d'étude spécifique, l'intérêt de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie françaises pour les musiques des sociétés andines n'est ni récent ni peu fécond. Mais toujours est-il qu'il s'agit d'études *in situ* dont le but n'est ni d'aborder la présence de ces musiques dites « andines » en France ni de le faire sous un regard sociologique. Dans ce sens, et mis à part les précieuses informations qu'elles peuvent fournir à propos des musiques des communautés andines du Pérou ou de la Bolivie, ces études nous seront plutôt utiles pour comprendre l'évolution des représentations sociales du monde andin dans des milieux savants français².

Même dans les domaines musicologiques et journalistiques, nous n'avons pas trouvé de travaux consacrés exclusivement aux musiques en question, mais plutôt des commentaires –peu nombreux– que l'on peut trouver éparpillées dans la presse et notamment, à partir des années 1980, dans des guides consacrés aux musiques dites « du monde »³. La plupart d'entre eux, d'ailleurs, n'abordent la musique andine qu'en fonction de leur filiation, considérée souvent discutable, aux « sources » sud-américaines, toute référence à leur présence en France restant

¹ JOBET, C. *Le fait musical cubain dans la société française contemporaine*, Mém. DEA (sous la dir. de Mme Anne-Marie GREEN, Universités de Paris IV - Sorbonne et de Paris X - Nanterre, 1999, p. 5. C. Jobet signale qu'il n'y aurait que deux autres mémoires universitaires françaises visant un objet similaire, dont un d'entre eux élaboré par une étudiante cubaine, Odette CASAMAYOR CISNEROS (*Cuba à la française. Modes de Diffusion de la musique cubaine à Paris*). L'autre mémoire, *Un monde de la fête, les soirées salsa à Paris*, de Yannis RUEL, fût publié par l'Harmattan sous le titre *Les soirées salsa à Paris. Regard sociologique sur un monde de la fête* (2000).

² Nous citons d'ores et déjà l'étude de Raoul et Marguerite d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances* (1925), dont le seul titre est déjà significatif pour notre recherche. Nous reviendrons plus loin sur cet important ouvrage, car non seulement il a inauguré les études ethnologiques consacrées aux musiques des communautés indigènes des Andes, mais aussi parce que cette étude sera déterminante pour la construction, au XX^e siècle, du regard « savant » autour de la musique « andine » -qui perdurera à peu près jusqu'aux années 1980.

³ Concernant les guides nous parlons principalement des commentaires ou articles apparus dans *Les Musiques du Monde, Guide Totem* de François Bensignor, *Musiques Traditionnelles. Guide du Disque* de L. Aubert, et *Musiques du monde, guide pratique* Eliane Azoulay, les deux dernières ouvrages étant des compilations d'articles de presse.

anecdotique ou, comme nous l'avons déjà suggéré, venant à l'appui d'une critique qui prône une diffusion « épurée » des dites musiques. Or, s'il est vrai, par exemple, que dans la France des années 1960 « *la force symbolique de cette musique « des Andes » a certainement facilité l'adhésion de réseaux entiers de sociabilité préoccupés par un questionnement social et politique dont la musique a été un vecteur important* »¹, l'étude de la période qui précède le sommet de popularité de ces musiques se révèle pourtant cruciale pour rendre compte de la complexité sociale du phénomène. Et ceci, indépendamment des éventuelles altérations que ces musiques peuvent présenter vis-à-vis des modèles sud-américains qui les ont inspirées, voire même en fonction de ces écarts et des critiques qui en ont été avancées.

Évidemment, l'excédent de sens qui s'en dégage demeure indispensable pour comprendre la logique sociale qui a pu donner vie à ce phénomène. Loin de nous décourager, ces lacunes nous ont stimulé en nous imposant des questionnements supplémentaires et nous fournissent des pistes nouvelles pour orienter notre démarche.

Ainsi, si les musiques « des Andes » ont vécu un sommet de popularité relativement importante en France, comment expliquer donc le manque d'études abordant ce sujet dans le pays même qui a vu émerger ce phénomène ? Deux possibilités s'offrent naturellement à nous : soit la présence de ces musiques a été moins évidente que l'on ne le pense, soit cette véritable inattention constitue une lacune dans les efforts orientés à mieux comprendre la façon dont les phénomènes interculturels se construisent - et se vivent - en France.

Or, nous insistons sur le fait que si différents publics français ont apprécié les MIA c'est très probablement sans avoir eu connaissance des précisions que nous venons d'apporter. Pour ceux qui les écoutaient, il était tout simplement question d'aimer ou pas des musiques présentées comme « andines », « des Andes » ou « indiennes ». Il est tout de même important de remarquer que, si les MIA ont souvent été présentées par les maisons de disques, ou par les ensembles folkloriques eux-mêmes, comme d'« authentiques » musiques des Andes, les altérations de ces musiques ont été acceptées *sans jamais heurter les sensibilités du public français de l'époque*.

Comment expliquer, d'un point de vue sociologique, le fait que ces musiques aient été reconnues, acceptées et appréciées sans contestation en tant qu'expressions

¹ Plisson, M.: « Les musiques d'Amérique latine... », op.cit, p. 133.

musicales typiquement « andines » ? Qu'est-ce qui les rendait si « andines », en définitive, aux yeux du public de l'époque ?

Nous pouvons formuler à ce propos une première hypothèse à titre provisoire : il est probable que si les MIA ont été si facilement acceptées et popularisées en France en tant que musiques andines « indigènes », c'est parce qu'elles s'accordaient à un imaginaire plus vaste du monde andin qui les rendait socialement *cohérentes* et *intelligibles* vis-à-vis de l'altérité qu'elles étaient censées incarner. Les modifications vérifiables dans ces musiques, ainsi que l'« andinité » qu'elles véhiculaient par l'intermédiaire de leur présentation commerciale, n'auraient probablement pas pu se populariser ou se fixer si facilement en l'absence d'un tel imaginaire. L'existence et l'évolution des MIA en France ne seraient donc pas exclusivement liées à l'action « édulcorante » des musiciens concernés, mais elle a bien pu être aussi le résultat de contraintes, au sens durkheimien du terme, propres à la société française de l'époque, associées probablement aux représentations sociales construites autour de l'idée d'un univers « andin ».

Afin d'avancer dans la construction méthodologique de notre recherche, il est nécessaire de passer maintenant en revue les quelques documents dans lesquels la présence des MIA en France a été abordée au moins de manière indirecte. Il s'agit de trois textes dont une brève présentation nous fournira des pistes pour construire notre cadre méthodologique. Même si aucun d'entre eux n'aborde le sujet d'un point de vue sociologique, cela nous permettra d'illustrer les divergences entre les divers regards qui y sont proposés¹. Or, pour bien comprendre l'objet et la portée de ces écrits il est indispensable de fournir quelques informations générales à propos des musiques qui ont servi de modèles aux MIA, et vis-à-vis desquelles les MIA et leurs éventuelles modifications seront souvent évaluées en termes de fidélité ou tout simplement en termes de jugement esthétique. La tâche est pourtant loin

¹ Il faut signaler que, dans un article publié en 2008, le musicologue boliviano-américain Fernando Rios s'occupe plus directement des musiques qui nous intéressent et de leur diffusion en France (Rios, Fernando : « La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción », in *Latin American music review*, University of Texas press, Volume 29, Number 2, Fall/Winter 2008, pp. 145-189). Or, nous avons eu connaissance de cette publication après avoir écrit la plupart de notre étude. Les données qu'elle apporte n'étant pas en contradiction avec les nôtres, d'une part, et le sujet n'étant pas le exactement le même, d'autre part, nous avons décidé de ne pas l'intégrer dans les réflexions de notre étude pour ce faire dans une publication ultérieure (F. Rios s'intéresse en fait à l'influence des MIA diffusées en France sur l'apparition et développement l'apparition et a aux conséquences de cette influence dans ce qu'on appelle souvent la *Nouvelle Chanson latino-américaine*). Bien évidemment, nous signalons à chaque fois que nous utilisons cet article comme source bibliographique.

d'être facile, car non seulement la vitalité et l'extrême diversité de ces musiques dans les pays concernés ont rendu difficile toute tentative de catégorisation définitive, mais encore parce que très souvent ces efforts ont été profondément déterminés par des processus de construction identitaire plus larges, officiels ou non.

L'analyse approfondie d'un tel sujet échappant à la portée de notre étude, nous nous contenterons de fournir ci-dessous les éléments de base afin de pouvoir comprendre le sens de notre problématique.

Une première précision est tout simplement d'ordre géographique: la dénomination « musiques des Andes » s'avère, au sens strict du terme, assez approximative et elle peut induire en erreur. Il faut considérer que la Cordillère des Andes s'étend tout le long de la côte occidentale de l'Amérique du Sud sur plus de 7.000 kilomètres et qu'elle est présente dans sept pays: il s'agit, du nord au sud, du Venezuela, de la Colombie, de l'Equateur, du Pérou, de la Bolivie, du Chili et de l'Argentine. Or, la diversité de manifestations musicales présentes dans ces pays andins va bien au-delà des musiques connues généralement en France sous la dénomination « des Andes », et ces dernières n'ont souvent aucun élément en commun avec les musiques d'autres populations qui habitent pourtant à proximité de zones andines (c'est le cas, par exemple, des Mapuches du sud du Chili et de l'Argentine). Ces pays « andins », d'ailleurs, présentent une grande diversité géographique, de sorte que les régions proprement andines ne constituent qu'une partie - importante, certes - de leur territoire. La dénomination "musiques des Andes" ne désigne donc pas toutes les musiques traditionnelles ou folkloriques des pays andins, mais il est d'usage en France d'appeler ainsi ces musiques qui renvoient, avec plus ou moins d'exactitude, aux musiques pratiquées dans les communautés des hautes terres andines du Pérou, de Bolivie, d'Argentine et dans une moindre mesure, du Chili.

Cette zone, qui reste pourtant très vaste, correspond à peu près aux territoires andins sous domination Inca au moment de l'arrivée des Espagnols dans la région, raison pour laquelle, surtout vers la fin du XIX^{ème} siècle et les premières décennies du XX^{ème} siècle, la dénomination « Musique Inca » est apparue dans les cercles savants européens¹ - mais aussi au Pérou¹ - et dont l'usage au niveau commercial

¹ L'exemple le plus représentatif est le titre donné par R. et M. d'Harcourt à son étude de 1925, mentionné plus haut (*La Musique des Incas et ses Survivances*, vol. I et II, Paris, Gonthier, 1925.).

restera fréquent au cours des années 1960, 1970 et 1980. L'utilisation de cette dénomination s'avère encore plus douteuse que celle de «musiques des Andes» : d'une part l'empire Inca, le célèbre Tahuantinsuyo (Empire des quatre quartiers) réunissait des populations assez composites mais surtout des populations qui, tout en étant sous domination Inca, ne se reconnaissaient pas forcément de même ethnie ou de même culture que leurs dominateurs dont ils ne partageaient pas, d'ailleurs, la langue. Sans compter qu'à l'arrivée des Espagnols l'empire Inca avait une existence relativement brève - un peu plus d'un siècle - dans une région où différentes civilisations (Chavin, Chimu, Tiahuanacu) se sont succédées depuis le premier millénaire avant notre ère. D'autre part, on dispose de très peu d'éléments pour avoir une idée précise sur les musiques présentes dans cette vaste et hétérogène zone pendant l'ère préhispanique. Étant donné qu'il n'y a pas de trace de l'existence d'une notation musicale préhispanique ni d'ailleurs d'un système d'écriture décryptable, l'étude des musiques et des danses de la période inca reste circonscrite à l'analyse de références iconographiques et des objets susceptibles d'avoir été utilisés pour faire de la musique. De plus, les premiers chroniqueurs espagnols ont fourni très peu d'indices précis concernant ces musiques, et d'ailleurs *« même les premiers musiciens espagnols venus au Pérou ont manqué d'en faire des transcriptions et de documenter, de cette manière, la musique des populations du Tahuantinsuyo »*².

S'il est vrai que ces lacunes ont été partiellement compensées par les écrits de chroniqueurs postérieurs, notamment Guaman Poma de Ayala (~1530~1615) et l'Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), les informations qu'ils fournissent permettent surtout de situer la place de la musique *du cérémonial indien* dans le Pérou du XVI^{ème} siècle. Bien évidemment, la valeur de tous ces éléments reste indéniable, dans la mesure où la riche diversité d'instruments musicaux répertoriés, d'une part, et la grande importance que l'élite Inca accordait à la musique et à la danse dans leur cérémoniel religieux et officiel, d'autre part, nous parlent d'une aire culturelle où les manifestations musicales étaient profondément enracinées dans la vie sociale. De plus, l'analyse des instruments retrouvés par les archéologues - notamment plusieurs types de flûtes - a permis de préciser certaines caractéristiques

¹ C'est le cas du compositeur et musicologue cuzquézien Leandro Alviña (1880-1919) avec sa thèse « La musica incaica » (Université del Cuzco, 1909).

² Bolaños, C. : « Musica y danzas en el antiguo Peru », dans *La musica en el Peru* (divers auteurs), op.cit., , pp. 1-66, p. 11.

des musiques préhispaniques¹ ou bien d'identifier ponctuellement l'origine européenne de certains éléments². Mais ces éléments ne nous fournissent aucun indice précis pouvant nous renseigner sur l'organisation même du système musical préhispanique en ce qui concerne, par exemple, la manière de combiner les notes des gammes repérés ou les rythmes employés, pas plus que sur l'existence de procédures de superposition de sons ni des règles qui pouvaient organiser un tel usage, ni sur la manière dont la composition même de ces musiques était conçue.

Il faut tout de même souligner que, de nos jours, la définition des musiques associées de loin ou de près aux communautés des hautes terres andines du Pérou, de Bolivie, d'Equateur, d'Argentine et du Chili, reste floue au sein même des cercles spécialisés occupés à leur étude dans ces pays. En Argentine et au Chili, par exemple, on a tendance à privilégier depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle des dénominations marquées par l'emplacement géographique de ces musiques (« Musiques du Nord-Ouest de l'Argentine », « Musiques du Nord du Chili », etc.). Il n'est pas rare non plus d'ajouter les adjectifs « indigènes » et « andines », pour les différencier ainsi des musiques traditionnelles d'origine européenne. Au Pérou, la catégorisation de ces musiques est plus ancienne et plus complexe, en grande partie parce que ce pays conserve indéniablement plus de traces du monde préhispanique et en particulier de l'empire Inca³. Une fois le Pérou devenu nation, la société péruvienne a ainsi construit des liens symboliques extrêmement forts et complexes avec ce passé préhispanique. C'est pourquoi l'utilisation des termes tels que « musiques Inca » ou d'autres similaires n'a pas été inconnue au Pérou, notamment suite aux revendications indigénistes apparues au cours des années 1910 au sein des élites intellectuelles de Cuzco. Quant à l'expression « musique andine », elle sera plus fréquemment utilisée à partir des années 1970, à l'instar des études qui, dans le domaine de l'anthropologie, de l'histoire ou de la sociologie, ont commencé à mettre en avant la notion de « l'andin » (*lo andino*) comme élément fondamental pour la compréhension des logiques sociales et symboliques présentes dans cette vaste aire culturelle⁴.

¹ C'est le cas de la tendance à l'utilisation de gammes à cinq notes.

² C'est le cas de tous les instruments à corde.

³ Il ne faut pas oublier que la capitale du Tahuantinsuyo se trouvait à Cuzco, dans les Andes péruviennes.

⁴ Cette notion a été cristallisée pour l'essentiel par l'anthropologue John V. Murra dans son livre *Formaciones economicas y politicas del mundo andino* (Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1975), qui réunit une série d'articles publiés par le chercheur entre 1958 et 1973 (Cf. Galinier, J., Molinié, A.: « Les Néo-Indiens: une religion du III millénaire », Paris, Odile Jacob, 2006, pp 158-161).

Il existe pourtant un certain consensus pour établir une distinction entre les musiques des communautés des hautes terres andines qui s'avèrent moins perméables aux modèles européens, et qu'on suppose, par la suite, plus susceptibles de conserver davantage d'éléments préhispaniques, et les musiques des populations où la dynamique d'échanges avec la culture « occidentale » est beaucoup plus évidente. Les premières reçoivent souvent le nom de musiques « andines indigènes » et les deuxièmes celui de musiques « andines métisses », tout en acceptant le fait que, *stricto sensu*, toutes les deux correspondent à des musiques qui ont subi vraisemblablement un degré de métissage et de syncrétisme¹. Dans les pays concernés par ces musiques, la différence entre les musiques « andines » métisses ou indigènes, selon la terminologie explicitée ci-dessus, et des musiques appelées « criollas » s'établit ainsi : en dépit des particularités de genre ou de style vérifiées dans chacun de ces pays, les musiques « criollas » correspondent à celles dont l'origine est fondamentalement européenne, mais qui au bout de plusieurs décennies, voire des siècles, ont finalement acquis une forte identité locale ou nationale². Il s'agit des genres comme le Vals ou la Marinera péruviens, la Chacarera ou la Zamba argentines ou la Cueca chilienne. Ces musiques, à la différence des musiques « andines », seront popularisées exclusivement dans les grands centres urbains à partir des années 1930, mais elles y seront considérées également comme des musiques « folkloriques » ou « traditionnelles » tout comme les musiques « andines ». Au Pérou, les musiques « criollas » renvoient historiquement à la transformation et à l'appropriation, au sein des secteurs populaires de la société limeña³, des genres populaires européens, tandis qu'en Argentine et au Chili ces transformations ont plutôt eu lieu en province et dans un contexte paysan.

Cependant, toutes les musiques « criollas » partagent le fait d'avoir été exploitées commercialement dans les grands centres urbains dès l'arrivée des moyens de diffusion massifs –radio, cinéma et l'industrie du disque- et surtout elles seront toutes associées symboliquement au passé *colonial* et non préhispanique de ces pays⁴. Cependant, conséquence entre autres de l'impact d'importants flux

¹ Pour une explication plus approfondie et une synthèse historique de ces catégorisations, voir Romero, Raul: « La musica tradicional y popular », dans *La musica en el Peru* (divers auteurs), Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Musica Clasica, 1988, pp. 215-264.

² Pendant la colonie, le terme *criollo* désignait les espagnols nés sur le sol américain.

³ De la capital du Pérou, Lima.

⁴ En général dans tout les pays de l'Amérique hispanique le terme « criollo » désignait, en fait, l'Européen né sur le sol américain. Dans la deuxième moitié du XXème siècle la distinction entre les musiques « criollas » et d'autres manifestations musicales considérées comme « folkloriques »

migratoires andins vers les grands centres urbains du Pérou - notamment vers Lima - les musiques « andines indigènes » ont également connu, au cours du XX^{ème} siècle, un développement dans un contexte urbain, ce qui rend encore plus complexe cette mosaïque de musiques dont l'évolution est loin d'avoir un sens unique.

Dans l'impossibilité d'en présenter ici un panorama détaillé, nous avons choisi d'approfondir certains aspects de ces manifestations musicales, comme leur évolution en Amérique du Sud, à chaque fois que nous jugerons cela indispensable pour la bonne compréhension de notre étude. Ces précisions s'avéreront d'autant plus nécessaires que, d'une part, les frontières qui séparent les MIA d'émergence et d'évolution en contexte européen et les musiques apparues dans un contexte sud-américain sont beaucoup plus poreuses et complexes que l'on pourrait le croire; et d'autre part, parce que les auteurs français qui se sont intéressés aux MIA diffusées en France à partir des années 1950 vont souvent avancer, dans leur commentaires, des comparaisons vis-à-vis des modèles qu'ils considéreront « autochtones ».

En règle générale, et fondamentalement pour des raisons d'ordre pratique, nous allons adopter la terminologie qui regroupe dans l'expression « musiques andines » ces musiques « indigènes » ou « métisses » associées de près ou de loin aux musiques des communautés des hautes terres andines, et dans l'expression « musiques criollas » celles dont le sens a été évoqué plus haut. Néanmoins, afin de rappeler la diversité et la mobilité des manifestations musicales en question ainsi que de la variabilité de ce type de classement, nous avons décidé de conserver les guillemets dans l'emploi de ces formules. Nous utiliserons l'usage de dénominations telles que « Musiques des Andes » ou encore « Musiques de Terres Incas » etc. quand il s'agira de reprendre les mêmes termes utilisés par les auteurs français cités et ils seront également mis entre guillemets.

pouvait même véhiculer des profondes divisions d'ordre identitaire ou idéologique. Un des cas les plus extrêmes de cette séparation a été vécu au Chili au cours des années 1960, où les musiques « criollas » finiront par être identifiées comme la musique « folklorique » de la droite chilienne, tandis que les musiques évoquant un univers indigène -chilien ou latino-américain- resteront largement associées aux revendications de gauche.

1.2 Musiques d'inspiration andine en tant qu'objet social : premières approches.

1.2.1 Quatre visions et quatre explications apportées à propos des Musiques d'inspiration andine

1.2.1.1 Musique adaptée, musique à pièges

Nous aborderons en premier lieu l'article de Gérard Borrás, *La musique des Andes en France : « l'Indianité » ou comment la récupérer*¹. Notre intérêt pour ce document reste fondamentalement associé au fait qu'il s'agit de la seule étude en France considérant les MIA en tant qu'objet d'étude spécifique. L'objectif de cet article est de remettre en question les musiques « des Andes » diffusées en France entre la période 1960-1980 : l'auteur y dénonce les « déformations » et les « impostures » qu'elles véhiculeraient. En dépit du fait que G. Borrás se consacre fondamentalement à l'analyse du matériau sonore des MIA, toute référence au discours sur ces musiques étant destinée à en confirmer les éventuels équivoques, on pourrait dire que la problématique qu'il aborde présente les MIA comme un objet d'étude à part entière en fournissant une explication au phénomène qui dépasse le domaine strictement sonore.

Le principal intérêt de l'étude de G. Borrás est de montrer que dans la diffusion des MIA² en France entre 1960 et 1980 il s'agissait « *moins de proposer la véritable musique jouée par les Amérindiens que de diffuser une musique adaptée, propre à satisfaire le goût de l'exotisme du public local* »³. Pour Borrás, cette adaptation dirigée vers un public français « prêt à rêver », selon ses propres termes, a été construite sur la base d'une gestion ambiguë voire contradictoire de l'idée d'« indianité ». Dans sa

¹ Borrás, Gérard.: « La 'musique des Andes' en France : 'l'Indianité' ou comment la récupérer », in : CARAVELLE, Toulouse, Presses universitaires du Mirail n° 58, pp. 141-150, 1992.

² G. Borrás utilise la formule « musique des Andes ».

³ Borrás, G., op.cit., p. 150.

démonstration l'auteur analyse le contenu musical de quelques disques de l'époque pour les confronter ensuite à l'iconographie et aux textes inclus dans leurs pochettes. Les disques choisis proviennent fondamentalement du répertoire du groupe *Los Calchakis*¹ qui d'une certaine manière est devenu le symbole du succès commercial des MIA et dans une moindre mesure, de *Los Incas*², *Los Chacos*³ et *Los Koyas*⁴. En ce qui concerne les images présentées dans les pochettes, Borrás souligne que les signes d'«indianité» n'y sont guère épargnés : des musiciens des groupes jouent ostensiblement d'instruments « natifs », parés de *ponchos* et de chapeaux à l'air « typique », et d'autres clichés mettent en avant tout ce qui pourrait évoquer l'univers andin (la forteresse du Machu-Pichu, le Lac Titicaca, des idoles incas, des paysages des Andes, etc.)

Il en va de même pour les textes insérés dans les pochettes. L'accent y est mis sur les particularités et la valorisation des composants préhispaniques de cet univers andin, la référence « incaïque » étant presque incontournable et visant, selon G. Borrás, à « *ancrer cette production musicale dans une tradition culturelle et historique* »⁵. C'est ainsi que les ensembles en question adoptent des noms tels que *Los Incas*, *Peru Inca*, *Inca Huasi* (quand ils ne choisissent pas d'autres noms à consonance indigène, comme c'est le cas de *Los Calchakis* ou *Los Koyas*), et les albums ou les anthologies portent souvent des titres tels que *Les Flûtes De L'empire Inca*, *Flûtes des terres incas*⁶ ou encore *La musique Inca*⁷.

Certes, en principe, cet usage ne devrait avoir rien d'étonnant car l'héritage Inca fait forcément partie de l'apanage culturel des communautés des hautes terres andines. Mais G. Borrás tient à souligner que le fond « indigène » que les groupes en question diffusent ne s'accorde pas forcément à une réalité indigène, pas plus au niveau du matériau musical que dans celui des composants iconographiques ou des

¹ Les disques considérés sont les suivantes : *Cordillère Des Andes*, BARCLAY 820 127 (1967), *La Guitare Indienne*, BARCLAY 930 045 (1967) ; *Flûtes, Harpes et Guitares*, ARION 30 D 057 (1968) ; *Disque D'or*, ARION 30 T 091 (1970) ; *Les Flûtes De L'empire Inca*, ARION 34 300 (1975) ; *Au Pays De La Diablada*, ARION 34 510 (1979) ; *Cantata Mundo Nuevo*, ARION 34 390 (1977).

² *Los Incas, Rio Abierto*, CBS ESC 343. Il faut indiquer que l'importance de ce groupe est capitale car, comme le signale d'ailleurs G. Borrás, ils ont été l'un des premiers à répertorier des musiques des Andes, et en général de la musique latino-américaine, en France. Nous reviendrons plus loin sur le parcours de ce groupe ainsi que sur ceux d'autres musiciens qui ont animé ce « moment » de la musique andine en France, notamment le quéniste Guillermo de la Roca et le groupe *Los Calchakis*.

³ *Los Chacos*, BAR 820 295.

⁴ *Los Koyas*, BAR 920 165.

⁵ Borrás, G., op.cit., p. 46.

⁶ *Los Calchakis, Les Flûtes De L'empire Inca, Flûtes des terres incas*, op.cit..

⁷ *Pachacamac*, EMI Pathé (sans date).

descriptifs présents dans les disques concernés. L'auteur attire l'attention, par exemple, sur des morceaux à succès de *Los Incas* dont les sources se trouvent dans les enregistrements effectués par la *Ethnic Folkways Library* (publiés dans les années 1950 et 1960)¹, où ces thèmes sont joués par des ensembles « métis » du Pérou, et « *qui jouent une musique populaire où les techniques musicales et les instruments sont différents de ceux qu'utilisent les Amérindiens* »². Autrement dit, il s'agit de groupes consacrés davantage à des musiques andines « métisses » jouées dans un contexte urbain - notamment à Lima - qu'à des manifestations ancrées dans une réalité purement « indigène ».

Dans ces enregistrements, l'utilisation d'instruments occidentaux tels que la clarinette, le saxophone, les violons ou l'accordéon, est en effet courante, *a fortiori* dans les cas où des processus d'adaptation ou de fusion ont eu lieu avec d'autres musiques évoluant dans la capitale³. Mais ce qui intéresse le plus à G. Borrás est le fait que, par exemple, dans les versions de ces enregistrements que Los Incas vont publier en France « [on] *ne va pas modifier les lignes mélodiques, mais substituer ces instruments* [les mandolines, les clarinettes, etc.] *qui sans doute manquent un peu d'exotisme* [et on va] *utiliser massivement la kéna* [sic]⁴, *le charango, instruments qui ont une identité nettement plus indienne* ». Cela dit, l'écartement vis-à-vis des sources indigènes se vérifie surtout dans la manière même d'organiser et d'interpréter le matériau sonore. Les transformations opérées se traduisent en définitive par une modification des paramètres esthétiques en jeu : « *Ces musiciens* [Los Incas] *ne cherchent pas pour autant à reproduire la façon de jouer des Amérindiens car les techniques musicales servent, chez eux, une conception esthétique qui est très différente de celle qui structure les musiques académiques ou populaires occidentales* ». G. Borrás rappelle que chez les Aymaras, par exemple, « *on ne mélange pas aérophones et instruments à cordes ni instruments de familles différents, une kéna ne joue jamais avec une flûte de Pan* »⁵, et que dans les musiques de ces communautés andines on va superposer des sons en

¹ Il s'agit fondamentalement des disques suivants: *Music of Peru*, FE 4415, Folkways records, 1951 (1949); *Argentine folk songs, sung by Octavio Corvalan*, FW 6810, Folkways records, 1953; *Argentine Dances*, FW 8841, 1958; *Songs and dances of Bolivia*, FW 6871, Folkways records, 1959; *Music of Peru*, FW 8749, Folkways records, 1961.

² Borrás, G.: *ibid.*, p.142.

³ Il faut pourtant indiquer ici que les musiques « andines » diffusées en Lima, mais aussi celles diffusées dans la Sierra et à Cusco (foyers par excellence de l'aire culturel « Inca ») ont été l'objet de transformations associés à des processus identitaires divers. Nous en reviendrons largement dans la deuxième partie de notre étude.

⁴ *Kéna* ou *Quena*

⁵ Borrás, G. : *ibid.* p. 143.

préférant surtout les écarts harmoniques d'octave, quinte, quarte. En revanche, continue G. Borrás, dans les versions de ces musiques publiées par les ensembles de MIA en France et en Europe, ils vont procéder « *aux mélanges d'instruments les plus libres et vont préférer des écarts harmoniques de tierces qui ne choquent pas notre oreille : ils appartiennent aussi à notre tradition musicale* »¹.

Tout cela aboutirait donc à la production d'une musique doublement apocryphe, car éloignée tantôt des modèles « métis » dont elle s'inspire directement, tantôt des sonorités « indigènes » dont elle est supposée être représentative en France. Les exemples fournis par G. Borrás ne se limitent pas, d'ailleurs, à la seule dimension musicale. Le phénomène devient encore plus complexe quand on confronte le contenu sonore des disques avec l'information iconographique de leurs pochettes : on y exhibe parfois des photographies de terrain qui montrent un univers indigène bien réel, mais dont la musique présente les modifications dénoncées par G. Borrás. Ou bien, dans certains cas, on peut voir dans la pochette un musicien coiffé d'un chapeau à la manière de Cusco (Pérou) mais en train de jouer un instrument typique de l'Equateur, etc. (voir photo ci-dessous).

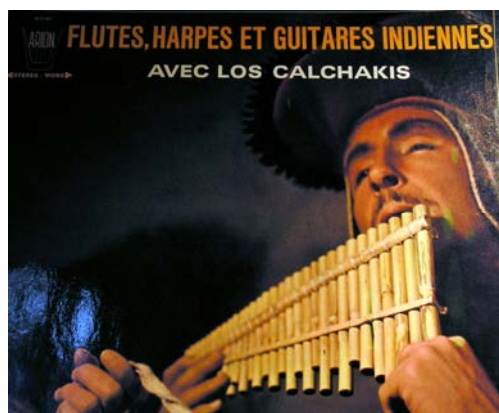


Figure 1 : Pochette du disque *Flutes, Harpes et Guitares indiennes avec Los Calchakis* (1968).

Pour cet auteur les musiciens des ensembles concernés auraient eu, en fait, une attitude accommodatrice face à l'« indianité » dans le but de faciliter la diffusion commerciale de ces musiques en France. Il ne s'agirait donc pas « *de présenter une image du "réel" de "l'authentique" mais plutôt d'offrir une image pittoresque, romantique et de présenter des situations qui font vendre* »². Dans ces commentaires on peut

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 145.

remarquer que l'auteur adopte une posture clairement normative –voire éthique- et, en ce sens, qu'il considère d'une part que de telles pratiques mettraient à profit « *l'ignorance de la majorité du public* »¹ afin de satisfaire l'appétit lucratif des maisons des disques et des musiciens concernés, et d'autre part que cette musique « à pièges » éclipserait en fin de compte l'expression et la diffusion des « authentiques » manifestations musicales andines.

En ce qui nous concerne, si nous sommes en général d'accord avec la description que fait G. Borrás, nous formulons pourtant des profondes réserves quant à l'interprétation qu'il fait du phénomène. Premièrement, bien que nous acceptions le fait que ces musiques ne reproduisent ni les modèles « métis » dont elles s'inspirent directement ni les sonorités « indigènes » qu'elles sont censées incarner en France, nous croyons que le regard porté sur le phénomène ne doit pas rester ancré à une comparaison dont le résultat vise à fixer systématiquement les MIA en tant que produit dégradé vis-à-vis des musiques andines prises en modèle. Il est indéniable que très souvent les versions publiées par les ensembles de MIA ne vont pas reproduire fidèlement les musiques andines « métisses » sud-américaines, et encore moins les musiques andines « indigènes », mais à nos yeux c'est précisément là que réside leur intérêt car il s'agit de versions qui possèdent des caractéristiques sonores spécifiques à leur existence en France.

Nous pouvons illustrer brièvement cette intéressante notion avec l'exemple du huayno² *Achachau* publié en 1950 par la maison Folkways³ et qui va inspirer la version que *Los Incas* a enregistrée vers 1963⁴. Dans la version originale, cette danse présente l'organisation en mesures de 2/4 qui la caractérise, et l'instrumentation est composée de violon, guitare, tinyas⁵, pinkillos⁶ et harpe indienne⁷. S'agissant d'un enregistrement de terrain, on entend aussi claquements de mains rythmés, cris et exclamations des musiciens.

La mélodie est jouée par les violons et la flûte, et elle est introduite par un groupe de mesures (5) où l'on répète une cadence V-I (dominante-tonique) en mode

¹ Ibidem.

² Huayno: danse traditionnelle la plus répandue parmi les populations Quechua et Aymara de Sierra andine. On appelle Huayno également la musique qui l'accompagne, généralement en 2/4.

³ Nous reviendrons dans la troisième partie de notre thèse sur l'importance de cette compagnie dans la matérialisation des MIA en France.

⁴ *Pérou, Los Incas*, Philips, 844.878 PY.

⁵ Tambour.

⁶ Flûte à bec verticale.

⁷ Il s'agit d'une harpe diatonique, qui ne permet pas de modulation, importé par les européens.

majeur, qui annonce la tonalité du huayno. Cette cadence va en fait s'intercaler entre chaque reprise de la mélodie et elle marquera la fin du huayno, la longueur de ce passage cadentiel restant variable (il peut durer deux, trois ou cinq mesures).

Figure 2: Achachau. Mélodie principale (version originale)



Dans la version publiée par Los Incas, les instruments utilisés ne seront pas les mêmes que dans la version originale: les violons, la harpe et les pinkillos sont remplacés par la quena et le charango. En outre, les modifications apparaissent dès le début du huayno: le thème commence par quatre mesures où on entend uniquement la tinya qui, au lieu d'insister sur la formule rythmique de galop caractéristique du huayno « métis »¹, va proposer une rythmique sur la base de triolet de croche. Après ces premières quatre mesures apparaît la mélodie du huayno mais jouée en solo par le charango, avec des modifications rythmiques dérivées de son exposition en 6/8. Après ces premières quatre mesures apparaît la mélodie du huayno mais jouée en solo par le charango et exposée également en 6/8 au lieu de 2/4.

Figure 3: Achachau. Mélodie principale (version de Los Incas)



Les mesures où l'on joue seulement la tinya et l'exposition de la mélodie par le charango vont fonctionner en définitive comme une introduction car le thème du

¹ Dans la version de la Folkways cette formule est jouée fondamentalement par la guitare et les claquements de mains.

huayno sera ensuite repris par les quenas, le charango servant désormais d'accompagnement. Il est important d'attirer l'attention sur le fait que dans cette version les cris et exclamations sont plus nombreux et audibles que dans le cas de l'enregistrement de la Folkways - même s'ils sont difficilement intelligibles - et le premier mot prononcé est « *Achachau* » que l'on n'entend jamais dans l'original. En reprenant le thème, à la différence de ce qui faisaient les pinkillos et les violons dans la version enregistrée au Pérou, les deux quenas ne se limitent pas à jouer à l'unisson ou dans des intervalles d'octave ou de quinte, mais elles ont tendance à se superposer en intervalles de tierce ou de sixième. Et surtout, il y aura de brefs passages polyphoniques où l'une ou l'autre vont suivre une ligne mélodique différente. En outre, la longueur du passage cadentiel (V-I), qui dans la version originale était variable, sera fixée ici à deux mesures. Mais peut-être que la modification surprenant le plus est celle de l' *Achachau* de Los Incas, qui ira peu à peu *accelerando* : il commence à $\downarrow = 104$ par minute et termine à $\downarrow = 120$.

Or, avant d'avancer l'hypothèse que ces modifications visent fondamentalement un profit commercial, il nous semble plus pertinent de commencer par prendre note que ces musiques proposent un amalgame qui, du moins jusqu'aux années 1960, *n'existait qu'en France*. Sur cette base, on peut légitimement s'interroger sur les significations sociales véhiculées par les MIA au sein de la société française ainsi que sur les circonstances mêmes qui les ont rendues signifiantes dans un tel contexte. Même s'il est évident, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, qu'il existe un rapport étroit entre l'apparition des MIA en France et la diffusion massive des musiques andines « métisses » au cœur des grands centres urbains sud-américains - notamment en Argentine - ces musiques vont acquérir, d'un point de vue sociologique, une claire autonomie vis-à-vis des modèles et du contexte sud-américains qui les ont inspirées. L'importance de ce changement de perspective réside dans le fait que l'évocation des modifications vérifiables dans les MIA en France devient ainsi moins une pièce à conviction qu'un élément *révélateur* de la spécificité musicale et sociale de ces musiques. Spécificité dont la compréhension sociologique ne saurait se limiter à fournir une interprétation fondée exclusivement sur une comparaison avec les modèles sud-américains.

Ainsi, d'autres questions émergent et le chercheur voit le champ des problématiques s'élargir considérablement.

En premier lieu, comment et dans quel contexte précis ces musiciens ont-ils abouti à ces transformations ? Etaient-elles effectivement le fruit d'une stratégie bien orchestrée ? De quelle manière les échanges entre musiciens venus d'horizons divers d'Amérique latine ont-ils pu façonner ainsi ces musiques ? Y-a-t-il des processus identitaires en jeu dans ces modifications jusque là inédites ?

En second lieu, G. Borrás laisse clairement entendre dans son article que la responsabilité de ces modifications retombe exclusivement sur ceux qui les ont « fabriquées » dans les deux sens de ce terme : c'est-à-dire les musiciens latino-américains à l'origine du succès commercial des MIA en France.

Sans vouloir nier l'intérêt commercial qui peut résider derrière les modifications qui caractérisent ces musiques, il nous semble qu'à partir du moment où l'on reconnaît que leur existence en France est, d'un point de vue sociologique, un phénomène ancré dans la société française, il serait très réducteur d'en limiter la portée au rôle de simple cadre passif. Autrement dit, si nous considérons les MIA en tant que phénomène social apparu en France, la consommation de ces musiques qui « font rêver », au même titre que la volonté de satisfaire le goût d'exotisme des musiciens impliqués, deviennent des éléments clés pour comprendre les raisons de l'enthousiasme qu'elles réveillaient dans ce contexte européen. D'autant plus que l'exploitation de l'indianité et de l'« andinité » des MIA n'auraient pas eu lieu, nous le verrons plus loin, sans l'existence d'un imaginaire plus large qui abrite et anime les « rêveries » du public français. Si des ensembles comme Los Calchakis ou Los Incas ont pu essayer « d'offrir une image pittoresque, romantique et de présenter des situations qui font vendre »¹, notre principal intérêt sera précisément de savoir *pourquoi* ce produit a pu, en fin de compte, être vendu en France.

¹ Borrás, G., op.cit., p.145.

1.2.1.2 S'adapter ou disparaître

Le deuxième document que nous examinerons fait émerger précisément certains aspects du rôle actif et « contraignant », au sens durkheimien du terme, qui aurait pu jouer la société française dans la configuration particulière des MIA. Il s'agit du mémoire d'Emmanuelle Durand, *Les musiciens vénézuéliens à Paris*¹, recherche qui nous permet de déplacer la problématique en mettant en avant des explications et des déterminants autres que ceux énoncés par G. Borrás.

Tout d'abord il faut souligner que le fait même que l'étude soit consacrée aux musiciens vénézuéliens suscite en nous un intérêt tout particulier : bien que géographiquement et géopolitiquement lié au contexte andin, le Venezuela n'appartient pas à proprement parler à la même aire culturelle que les régions andines de l'Équateur, du Pérou, de la Bolivie, du nord du Chili et du nord de l'Argentine. Si ces dernières partagent un héritage marqué par la domination Inca, il n'en va pas de même pour les régions andines du Venezuela, qui n'ont jamais été sous l'égide du Tawantinsuyu, dont les limites septentrionales s'étendaient plus au moins jusqu'à l'actuelle frontière nord de l'Équateur². Or, la trajectoire en France des musiciens et des musiques vénézuéliens va pourtant se lier intimement à l'itinéraire des musiciens et des musiques venus d'autres contrées d'Amérique du Sud, notamment ceux qui vont produire des MIA. C'est ainsi que non seulement des ensembles emblématiques de MIA comme Los Incas ou Los Calchakis vont publier des albums avec des musiques vénézuéliennes, colombiennes, et caribéennes³, mais un nombre non négligeable de musiciens vénézuéliens y participeront directement en tant qu'interprètes. L'importance de ce travail pour notre démarche réside sur le fait que E. Durand recueille des témoignages suggérant que les musiciens vénézuéliens ont souvent dû jouer en France le rôle plus large de « musicien latino-américain », et que les musiciens interviewés interprètent cette situation comme une sorte de concession face aux « demandes » du public français.

¹ Durand, Emmanuelle : *Les musiciens vénézuéliens à Paris*, mémoire de DESAL, Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle (Institut de Hautes Etudes de l'Amérique Latine, IHEAL), 2000-2001.

² En règle générale, les musiques traditionnelles de ces pays vont refléter cette différence historique et culturelle.

³ Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de notre étude.

Il faut noter que le titre de ce mémoire permet de préciser déjà les différences qui le séparent de l'article de G. Borrás ainsi que de notre étude : le mémoire d'E. Durand s'occupe fondamentalement de *musiciens* plutôt que de *musiques*. En effet, cette étude cherche à restituer le parcours de musiciens vénézuéliens en fonction de leur double condition de musiciens et d'immigrants, en s'appuyant pour cela sur les discours qu'ils ont à propos de leur vécu en France. L'auteur tente ainsi de donner une vision panoramique des expériences recueillies au long des années 1980 et 1990, en les confrontant avec la présence en France des musiques *latino-américaines*. Ce choix s'explique surtout par le fait que, à la différence des musiques ou danses telles que la Salsa, le Tango, la musique brésilienne et les MIA à proprement parler, les musiques traditionnelles vénézuéliennes n'ont jamais vécu en France une période de notoriété ou de succès commercial. Si nous nous intéressons au travail de Durand c'est précisément parce que, bien que n'ayant pas pu profiter d'une mode de musiques vénézuéliennes en France, ces musiciens vénézuéliens ont pu largement exercer leur métier en tant que musiciens latino-américains. Or, compte tenu de la relative popularité de ces « autres » musiques latino-américaines –il suffit de penser à l'engouement durable des Français pour la Salsa ou le Tango- il est clair que les concessions que ces musiciens ont dû accorder n'ont pas été des moindres : « *Si l'on veut continuer à faire de la musique sud-américaine il faut changer de style – signale l'un des enquêtés- parce qu'une fois que c'est passé [la mode] c'est fini. En ce moment, beaucoup de musiciens vivent de la Salsa, peut-être que dans dix ans il vivront de la nouvelle musique équatorienne, ou on aura peut-être tous des chapeaux mexicains sur la tête* »¹.

Les pistes avancées par ces témoignages s'avèrent par conséquent très pertinentes pour notre recherche, car elles suggèrent que le rôle du public français n'est pas circonscrit à une écoute ou une admiration passive pour les musiques latino-américaines. Ce rôle peut bien être vécu comme une *contrainte*, au sens durkheimien du terme, par les musiciens concernés. Pour les musiciens vénézuéliens interrogés par E. Durand, en tout cas, tous les « changements de style » qu'ils ont dû effectuer n'ont pas été forcément motivés par l'intention de profiter des rêves d'exotisme des français, mais plutôt d'accéder et de « toucher » le public français de la seule manière dont il leur était possible en tant que vénézuéliens. Pour ces musiciens le vrai problème, comme le souligne l'un d'entre

¹ Durand, E., op.cit., p. 36.

eux, est plutôt qu' « à chaque fois qu'on pense à l'Amérique Latine [en France] on ne pense qu'à la Salsa [...] Il y a plein de choses que les gens ne connaissent pas et qu'il faut faire connaître... il y a un problème de désinformation terrible »¹. En fonction des éléments apportés par ces témoignages - comme cette « désinformation » - à travers lesquels on s'aperçoit qu'aux yeux de ces musiciens il y a dans cette situation quelque chose qui échappe à leur contrôle, il est légitime de penser à l'éventuelle action d'un impératif « extérieur » agissant sur ces musiciens et facilitant la transformation des musiques en question.

Ceci renforce également l'idée que, dans le cas de la popularisation des MIA en France, une intentionnalité orchestrée et destinée à tromper le public français n'est pas forcément la seule hypothèse à explorer. D'autant plus que, à en croire les dires des musiciens vénézuéliens interviewés par E. Duran, les contraintes qui pèsent sur eux sont loin d'être négligeables : « La musique vénézuélienne n'est pas du tout à la mode...il faut vraiment se bagarrer, essayer de l'imposer, il n'y a que très peu de demande...On ne peut pas l'imposer comme ça, ça n'intéresse pas les gens, ils ont des images dans la tête et la musique vénézuélienne n'a pas d'image ici »².

Certes, les témoignages relevés par E. Durand parlent d'une époque postérieure au zénith des MIA en France, et ils gravitent autour de musiciens et de musiques qui n'ont pas évolué autour d'un univers « andin ». Ils peuvent donc paraître quelque peu décalés par rapport au sujet qui nous intéresse. Mais le fait de ne pas rejeter sur les musiciens toute la responsabilité des « changements de style » repérables dans les musiques latino-américaines en France reste un antécédent non négligeable pour la construction de notre objet d'étude, d'autant plus qu'il nous semble tout à fait légitime et nécessaire de savoir dans quelle mesure certaines de ces « images dans la tête » du public français auraient pu influencer à leur tour l'activité des musiciens « andins » en France et la configuration même des MIA.

Notons quelques constats par rapport aux origines des musiciens que nous ne saurions négliger. Si nous prenons, par exemple, le cas de Los Incas et de Los Calchakis et si nous considérons la nationalité de leurs membres originels, force est de constater qu'il y a de quoi réfléchir : des quatre membres fondateurs de l'ensemble Los Incas (créé en 1956) deux sont argentins³ et deux vénézuéliens, et

¹ Ibid., p. 21

² Ibid., p. 22. Souligné par nous.

³ En fait la plupart du temps il s'agit de « porteños », c'est-à-dire de musiciens originaires de Buenos Aires, où la « musique des Andes » avait une place assez secondaire par rapport à d'autres

pendant la longue carrière de Los Calchakis (dès 1960 jusqu'à aujourd'hui) le groupe a été majoritairement constitué par des argentins. De ce fait, si l'on pense aux noms à consonance « indigène »¹ et « incaïque » de ces ensembles et au répertoire « andin » qu'ils proposent, on devrait être étonné de constater qu'aucun de ces musiciens soit originaire du Pérou ou de la Bolivie, pays situés au cœur de l'aire culturelle de l'ancien empire Inca – l'Argentine n'étant concernée que très partiellement et le Venezuela, comme nous l'avons vu plus haut, pas du tout. Nous rappelons aussi qu'il ne s'agit pas de n'importe quels ensembles. Los Incas est l'un des premiers ensembles à populariser et enregistrer des morceaux de MIA en France – ce sont eux qui ont inauguré, d'ailleurs, le sommet de popularité des MIA en France². Quant à Los Calchakis, avec ces vingt-six 33 tours enregistrés entre 1961 et 1985, est sans doute l'un des ensembles de MIA le plus représentatifs en termes de succès commercial et de longévité artistique³.

C'est donc en fonction de ces constats que nous nous sommes interrogé, à notre tour, sur les raisons qui ont pu amener ces musiciens argentins et vénézuéliens à ne pas exploiter plus largement d'autres musiques traditionnelles, plus « proches » ou plus connues dans leur pays respectifs. Nous verrons que cette question, en fait, ne trouve réponse qu'en considérant la dimension sud-américaine, voire latino-américaine du phénomène qui nous intéresse. La naissance du groupe Los Incas, telle qu'elle est exposée dans la brochure qui accompagne un de leurs premiers 33 tours⁴, est particulièrement révélatrice à cet égard : « *L'aventure de Los Incas, c'est d'abord l'histoire d'un homme seul, d'un danseur uruguayen, Paul d'Arnot. Il habitait à Paris lorsqu'on lui demanda de monter un spectacle sud-américain : il fit alors appel à*

manifestations populaires -comme le Tango-, et en tout cas destinée à se développer sous l'étiquette de musique « folklorique » -voire exotique. Nous en reviendrons dans la troisième partie de notre thèse.

¹ Los Calchakis prennent leur nom des Vallées Calchaquies qui s'étendent sur cinq cents kilomètres dans les provinces du nord-ouest Argentin (Catamarca, Tucuman et Salta), régions sous domination Inca à l'arrivée des Espagnols. « Calchaqui » serait à l'origine le nom d'un cacique de la région appelé Juan Calchaki, qui en 1562 sera à la tête d'un violent soulèvement face à pouvoir hispanique (cf.: Christophe Giudicelli, « Calchaquí ou le syndrome de Ferdinanda », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Coloquios*, 2009, [Online], posto online em 25 novembre 2009. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index57650.html?lang=pt>. Consulté le 21 janvier 2010).

² On doit à l'ensemble Los Incas la popularisation de la célèbre mélodie *El Condor pasa*, empruntée d'une *operetta* à succès du compositeur péruvien Daniel Alomia Robles, qui à son tour se serait inspiré pour la composer sur une mélodie traditionnelle. Nous en reviendrons largement à la fin de la troisième partie de notre thèse.

³ En effet, il s'agit pratiquement du seul ensemble « andin » de cette époque à continuer son activité de manière ininterrompue jusqu'à présent (ils ont d'ailleurs publié 17 CD entre 1985 et 2008).

⁴ *Los Incas, L'Amérique du soleil*, PHILIPS (coll. Réalités, n° 29), 1960 [brochure]. C'est nous qui soulignons.

quelques camarades et forma d'emblée un ensemble dont la nouveauté frappa les premiers auditeurs. C'était en 1956 : l'ensemble Los Incas était née ». Le répertoire enregistré confirme en effet la portée sud-américaine - et non « andine » - du disque, car à côté des cinq morceaux évoquant des musiques « andines » du Pérou et de la Bolivie, on trouve six chansons argentines¹, deux vénézuéliennes, deux paraguayennes et une chilienne. De plus, si l'on regarde les disques précédents, nous constatons qu'un seul petit 45 tours enregistré en 1957 est entièrement consacré à la musique vénézuélienne², et que le premier LP, qui date de 1956, inclut quatre morceaux vénézuéliens, un colombien et un cubain, à côté des neuf chansons « andines » de l'album : une péruvienne, deux boliviennes et cinq argentines³.

Or, bien que dans ces cas la volonté de présenter un répertoire sud-américain soit plus au moins affichée, on peut se demander pourquoi, par exemple, ces musiciens ont choisi pour leur ensemble le nom quelque peu restrictif de *Los Incas*, au lieu de s'incliner pour une appellation plus en accord avec la diversité de leur répertoire. On peut lire, dans la brochure du disque de 1960, une explication « officielle » où l'on explique que ces musiciens : « [...] ont réunis pour vous [les acheteurs du disque] les chansons les plus caractéristiques de leur répertoire, chansons d'amour du Venezuela, de l'Argentine, du Pérou, du Paraguay ou de la Bolivie, ils ont recueilli la tradition musicale des Indiens et adopté le nom des prêtres de ces mêmes Indiens : *Los Incas* ».

En marge des inexactitudes telles que l'assimilation des territoires de l'actuel Venezuela, Paraguay ou encore le Brésil à l'aire culturelle du Tawantinsuyu, ou la dénomination de « prêtres » donnée aux Incas, il nous semble important de savoir si ce genre d'erreur repose exclusivement sur une simple désinformation, à la seule intention de duper, sans raison apparente, le public français, ou à une autre raison. Si l'on établit, par exemple, un parallèle avec le matériel iconographique de l'album en question, il est intéressant de constater que parmi les quinze photographies affichées dans la brochure, il n'y a que trois petites photographies évoquant l'Argentine -pourtant le pays le plus représenté dans le répertoire de l'album-, tandis qu'on y trouve neuf photographies évoquant des paysages ou des scènes « indigènes » du Pérou et de la Bolivie (dont trois grand format), pays dont on ne

¹ Il s'agit en fait de chansons et de mélodies dont les caractéristiques ne correspondent pas aux musiques « folkloriques » argentines d'influence andine.

² *Los Incas, Chants et danses du Venezuela*, PHILIPS 432.123 NE, 1957.

³ *Los Incas, Chants et danses d'Amérique du Sud*, PHILIPS N 77.306 L, 1956.

compte en définitive que cinq chansons sur les seize que contient le disque (Cf. Tableau 1).

Tableau 1. Musiques et photographies du disque *L'Amérique du soleil*¹.

	Argentine	Pérou-Bolivie	Venezuela	Paraguay	Chili	Brésil	Total
Nombre de Chansons	6	5	2	2	1	0	16
Nombre de Photographies	3	9	0	1	0	1	14

Cette disproportion est loin d'être négligeable, d'autant plus que le disque fait partie d'une importante collection de la compagnie Philips, dont l'édition se révèle particulièrement soignée, voire luxueuse. Il est peu probable que dans une édition dont la brochure compte huit pages en papier couché – fait rarissime à l'époque pour un album de musique « folklorique » - le choix des photographies et la conception graphique de l'album ne soient décidés en tenant compte le seul avis des musiciens, surtout en considérant que ce genre de choix est en relation directe avec les stratégies de vente du produit. Or, quelle autre explication donner au fait de ne pas y mettre en évidence, par exemple, les vastes plaines de la *pampa* ou encenser la figure du *Gaúcho*? Y-a-t-il d'autres pistes pouvant éclaircir cette insistance sur un univers « andin » dans le choix des photographies au détriment d'autres aires culturelles et géographiques plus représentées dans le répertoire du disque ? Serait-il pertinent d'envisager la possibilité, par exemple, qu'au moment de penser la présentation visuelle de l'album on a pu faire appel à des représentations de l'Amérique du Sud mieux fixées dans l'imaginaire français, dont celles construites autour d'un univers « andin »?

Dans cette perspective, il est intéressant d'attirer l'attention sur un détail de la présentation du disque qui est loin d'être anodin, à savoir l'inclusion dans la pochette du disque d'une photographie grand format avec la légende « *une scène de rue à Rio de Janeiro pendant le carnaval* », alors que les musiques brésiliennes, nées d'ailleurs dans un autre contexte historique et culturel latino-américain, *ne sont guère représentées dans le disque*. Il est donc difficile de ne pas s'interroger, à propos de cette curieuse inclusion, sur le rôle qu'a pu jouer le succès dont la musique brésilienne bénéficiait ces jours-là en France, succès lié entre autres à la sortie du film *Orfeu*

¹ *Los Incas : L'Amérique du soleil*, PHILIPS (coll. Réalités, n° 29), 1960.

negro en 1959¹. De même, on peut se demander si l'insistance à exploiter cet univers « andin », comme le recours aux références incaïques et indigènes pour se représenter l'Amérique latine n'était pas un phénomène dont la portée allait au-delà du domaine musical. Il serait important de vérifier, entre autres, si cette insistance traduisait un intérêt plus large de la société française de l'époque pour les composants « indigènes » de l'Amérique latine - en vertu de l'« authenticité » qu'on lui attribuait - au détriment d'autres aspects dévoilant une réalité sociale latino-américaine liée aux rêves ou déceptions des projets de « modernisation » inspirés de modèles européens. Autrement dit, si le fait de rassembler et diffuser sous une étiquette réductrice des manifestations musicales très diverses peut effectivement être lié aux intérêts commerciaux en jeu, cela n'excluant point le fait qu'une telle stratégie puisse être construite, consciemment ou pas, en fonction de représentations sociales fixées autour de l'objet « Amérique latine »².

En définitive, face à l'évidence des spécificités sonores qui présentent les MIA en France et vis-à-vis des « erreurs » vérifiables dans leur présentation en France, il nous semble pertinent de ne pas explorer la seule piste de la « responsabilité » des musiciens latino-américains impliqués ou celle des maisons de disques - comme le fait G. Borrás - mais de l'envisager comme le résultat d'un *échange symbolique* plus large : d'une part, ce phénomène ne peut pas être abordé sans faire appel à la dimension latino-américaine des musiques concernées, et d'autre part il est impossible de le concevoir et de l'expliquer sans rendre compte du regard de la société française vis-à-vis de l'univers « andin » et de l'attribution de sens que cela implique. Et si nous retenons ici l'étude de E. Durand c'est parce qu'il nous semble que l'attribution de sens dont les MIA font l'objet a pu opérer aussi comme un facteur préalable et « contraignant » agissant sur les musiciens qui ont produit ces musiques en France, ce qui sur le fond ne serait pas très éloigné de ce qui a pu se produire, d'après les témoignages des musiciens vénézuéliens recueillis par E. Durand.

¹ Il faut rappeler que *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, obtint la *Palme d'or* 1959 et fût partie des sorties qui datent la « naissance » de la *Nouvelle Vague*. A noter également le succès de certaines chansons, comme par exemple *Si tu vas à Rio* popularisé par Dario Moreno (1921-1968) en 1958, mettant en avant les musiques à connotation « brésilienne ».

² Ces questions nous semblent d'autant plus légitimes et pertinentes que, tel que nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, l'imaginaire construit en France autour des musiques « andines » y est présente bien avant les années 1960, le premier document français abordant expressément le thème des musiques « andines » ou « incaïques » datant de 1869 (il s'agit du chapitre consacré aux musiques « Incas » que l'on trouve dans le livre *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, (1869) du critique Oscar Comettant).

1.2.1.3 De l'intouchable métissage.

Le fait de considérer que les MIA, en tant qu'objet d'étude sociologique, ont cristallisé un sens qui est propre à leur évolution en France ne signifie pas que les utilisations et les fonctions sociales de ces musiques y ont été organisées consciemment en fonction de cette spécificité. Loin de là, les MIA n'ont trouvé leur place en France qu'en étant considérées entièrement comme une musique venue d'ailleurs. Or, indépendamment des équivoques qui ont pu influencer leur réception en tant que musiques « authentiques » d'Amérique latine, on peut s'interroger plus largement sur le traitement pratique dont les MIA, perçues et voulues en quelque sorte « autres », ont été l'objet. Autrement dit, une fois que les MIA ont atteint une présence et une diffusion importantes en France en termes commerciaux, de quelle manière y ont-elles été *intégrées*?

D'après ce qu'on a vu plus haut, G. Borrás est persuadé que les MIA ont été incorporées dans le paysage musical français dans la mesure où elles ont été appréciées en tant que produit exotique. Or, sans nier *a priori* que ces musiques puissent incarner en France une sorte de réponse tangible à la recherche d'un « ailleurs » fixé dans la périphérie de leur propre univers symbolique, il nous semble important d'explorer d'autres dimensions du même phénomène. Écouter, adhérer, acheter ou même étudier les MIA, et malgré les étiquettes ambiguës qui les définissent, c'est d'abord se confronter à des musiques qui incarnent, en principe, un objet musical clairement différenciable d'autres musiques diffusées en France. Il s'agit, pour ainsi dire, d'un objet musical facilement « isolable » et « utilisable ». Que l'on trouve les MIA insérées ici et là dans la vie sociale locale (festivals, métro, enregistrements), qu'on les écoute ou même qu'on les pratique, il y est toujours question d'un produit « achevé », plus propice à la consommation ou à l'imitation qu'à une transformation ou à une assimilation plus profondes susceptibles d'engendrer de nouveaux « mélanges » musicaux. Il a toujours existé, sans doute, un échange entre les musiciens concernés et le contexte dans lequel ils proposent ces MIA, mais il semblerait que cet échange ne soit pas voué à se cristalliser dans un *croisement* musical profond, dans ce sens où il reste circonscrit pour l'essentiel à une dialectique spectacle-spectateur. Ce rapport est-il inhérent à l'émergence et au

développement des MIA en France ? Peut-on y voir un exemple de la manière dont on construit en France les rapports avec l'altérité latino-américaine ?

Une telle problématique est suggérée, indirectement, par Louis-Jean Calvet dans son article *Métissage et colonisation*¹. Bien entendu, dans ce document l'auteur ne parle pas de phénomènes de métissage musical dérivés d'une expérience coloniale française en Amérique latine², mais situe cette problématique dans une perspective européenne : il attire l'attention sur la nature « inégale » des échanges musicaux entre l'occident européen et l'ensemble de ces anciennes colonies, en ce sens qu'il y aurait eu depuis longtemps en Europe une circulation importante de musiques non-occidentales, mais « sans que cela engendre d'ailleurs pour autant de métissage »³.

En abordant le cas des instruments musicaux J-L. Calvet insiste sur le fait que, comme tout élément culturel, leur circulation illustre la façon dont des musiques provenant d'horizons divers s'entrelacent, mais cette circulation reste avant tout un indice des échanges symboliques et matériels plus larges générés par la rencontre de ces cultures. Dans cette perspective, l'auteur essaye de déceler les éléments qui interviennent dans l'économie symbolique consécutive aux contacts entre la culture des colonisés et celle des colonisateurs. Le point central soutenu par L-J. Calvet est qu'il y aurait un déséquilibre évident caractérisant les échanges musicaux établis entre les sociétés européennes et ses anciennes colonies : les premières auraient privilégié essentiellement la *circulation* de musiques venues d'ailleurs, tandis que les secondes, face au contact avec les musiques « autres » venues d'Europe, auraient généré des espaces non seulement pour la circulation de ces musiques, mais aussi pour leur *métissage*. Si l'on pense au cas du violon ou à celui de la guitare, affirme L-J. Calvet dans son article, la profondeur de leur incorporation et de leur assimilation au sein des cultures traditionnelles d'Afrique ou de l'Amérique latine est tout simplement incontestable⁴, tandis que les échanges matériels et symboliques avec l'univers musical des colonies ne se sont pas soldés, en Europe, par des syncrétismes significatifs. Il n'y a pas eu, pour ainsi dire, une « réciprocité » dans le traitement de ces confrontations de genres et styles divers : « *Si nous regardons aujourd'hui un*

¹ Calvet, Luis-Jean : « Métissage et colonisation », *Vibrations*, Toulouse, n°1 avril 1985, pp. 22-27.

² Rapellons que, à l'exception de la Guyana, il n'y a pas eu de colonisation française durable en Amérique du Sud.

³ Ibid., p. 24 Rapellons que, à l'exception de la Guyana, il n'y a pas eu de colonisation française durable en Amérique du Sud.

⁴ Le violon et la guitare n'existaient pas dans le continent américain avant l'arrivée des Européens

groupe latino-américain, nous voyons [que] la guitare (et ses dérivés du type charango) et la harpe y côtoient la kèna, [et] du Sénégal au Mozambique la guitare a, dans bien des groupes, concurrencé le balafon, sans parler du saxophone ou de la trompette [...] Il y a eu ici de la circulation. Cette circulation a-t-elle engendré de l'échange ? En d'autres termes, au moment où la guitare était empruntée à l'Occident par l'Afrique ou l'Amérique, l'Occident empruntait-il la kora¹ ou les sonnailles ? »² Ibid., p. 23.

Pour L.-J. Calvet tout cela met en avant deux des traits qui auraient caractérisé, dans le domaine musical, l'entreprise coloniale, à savoir, *l'échange inégal* et les *emprunts sélectifs* des musiques. Échange inégal en raison des éléments occidentaux (instruments, rythmes, techniques, etc.) utilisés dans les anciennes colonies pour créer des nouveaux objets musicaux sans qu'il y ait eu pour autant un traitement similaire, chez les colonisateurs, du matériau musical propre aux populations colonisées. Emprunts sélectifs, ensuite, car tout en laissant circuler ces musiques « autres », les musiques européennes resteront relativement imperméables à tout mélange avec les musiques venues d'Afrique ou d'Amérique latine.

Or, l'intérêt que nous accordons à l'article de L.-J. Calvet est suscité par l'importance que l'auteur accorde aux musiques « andines » en tant que cas représentatifs des rapports musicaux asymétriques entre les sociétés européennes et ces musiques « autres ». L'inégalité d'échanges s'y vérifierait, comme on a pu le lire plus haut, dans l'emprunt et le recyclage des instruments occidentaux qui s'est opéré dans le Nouveau Monde, alors que « nous [les européens] ne lui empruntons rien pour composer chez nous une musique nouvelle »³. Cela dit, cet auteur affirme que « malgré cette inégalité d'échange, l'Amérique latine était plutôt bien traitée »⁴, car si les musiques françaises ne se sont pas mélangées aux musiques « andines » afin de créer des manifestations musicales nouvelles, celles-ci ont pourtant été accueillies chaleureusement en France : elles auraient ainsi été incorporées à la vie musicale et culturelle française dans le cadre des emprunts « sélectifs » mentionnés plus haut, à la différence d'autres musiques venues d'ailleurs. Une des manifestations de cette sélection positive serait certainement l'« importation » d'ensembles folkloriques latino-américains à partir des années 1950, mais on pourrait citer également la vente en France d'instruments tels que la quena, les zampoñas (flûtes de Pan andines) et le

¹ Kora : instrument à cordes pincées d'Afrique occidentale. Le violon et la guitare n'existaient pas dans le continent américain avant l'arrivée des Européens

² Ibid., p. 23.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

charango, la diffusion de méthodes ou de partitions, sans oublier le succès commercial de quelques « tubes » tel que *El Condor pasa*. Or, il ne s'agirait pas d'un métissage musical profond, et dans ce sens, le cas des musiques « andines » en France ne serait pas si différent de celui de la plupart des musiques latino-américaines ayant gagné précédemment un espace de diffusion en France et en Europe. En effet, le samba ou la rumba ont certainement gagné une place dans le paysage musical européen, bien que pour l'essentiel « *la [sic] samba restait, pour les européens, brésilienne [et] la rumba cubaine* »¹.

Nous pouvons résumer la position de L.-J. Calvet en disant que les MIA auraient été utilisées en Europe, et particulièrement en France, dans le cadre d'une pratique plutôt passive dans le sens où cette « importation » n'aurait pas abouti à la création de nouveaux objets musicaux, mais tout simplement à une reproduction sans innovation de ces musiques. Or, indépendamment du fait que nous sommes convaincu qu'il y a eu en fait une transformation et une réélaboration des MIA en France, il nous semble important de nous interroger sur les fonctions sociales que ces musiques, qu'il s'agisse ou non de répliques exactes des modèles sud-américains, auraient rempli. Pour cela, il faut d'abord savoir que pour cet auteur le « bon traitement » qu'ont eu les musiques latino-américaines en France - dont le moment de popularité des MIA en fournirait la preuve - s'explique par le concours de quatre éléments.

Premièrement, il fait allusion à la proximité qui existe, au niveau du matériau sonore, entre les musiques populaires latino-américaines et les musiques européennes, de telle sorte que les premières « *ne surprennent pas, au plan tonal, les oreilles occidentales, tandis que les gammes pratiquées par les musiques arabes ou asiatiques sont plus surprenantes* »². Cela expliquerait, d'ailleurs, la vulgarisation relativement facile dont certains instruments ont été l'objet, ou le fait que « *une mélodie comme El condor pasa aie été jouée par des milliers de débutants à la kéné* »³ en France et un peu partout en Europe⁴.

Un deuxième élément à considérer aux yeux de L.-J. Calvet est l'attitude relativement favorable en France vis-à-vis de l'altérité latino-américaine, qui ferait qu'aux yeux des européens – et des français, bien entendu - « *un latino-américain,*

¹ Ibid. p.24.

² Ibidem.

³ Ibid., p. 25.

⁴ Il faut rappeler que suite au succès des MIA en France, et en particulier de *El Condor Pasa*, plusieurs méthodes de quéna ont été publiées en France.

certes "différent" est sans doute perçu comme plus proche [...] qu'un Congolais, un Marocain ou un Vietnamiens¹. Ensuite, il y aurait aussi un facteur politique d'importance, à savoir que les liens établis entre l'Amérique latine et des pays comme la France n'ont pas hérité d'antagonismes liés à des rapports coloniaux directs, contrairement au cas des continents africain et asiatique. Dans ces derniers cas, aux distancements dus à une altérité plus difficile à aborder d'un point de vue musical, il faudrait ajouter le fait que « *les musiques arabes et asiatiques ont peut-être souffert de ressentiments profonds, souvenirs de Dien Bien Phu ou de la guerre d'Algérie* »². Ressentiments qui auraient pu s'interposer, consciemment ou pas, entre l'écoute et la réception des musiques des colonies émancipées par les armes et l'oreille des ex-colonisateurs. En revanche, « *il est évident que l'Europe n'a pas, ou n'a plus, ce genre de problème face à l'Amérique latine* »³, le public français pouvant ainsi établir avec les musiques latino-américaines un rapport libre de tensions historiques sous-jacentes.

Finalement, Calvet signale que la bonne réception des musiques latino-américaines pendant les années 1960 et 1970 – notamment des MIA - s'expliquerait aussi par le contexte politique international. En effet, la solidarité qui s'est déclenché en Europe vis-à-vis des pays latino-américains opprimés par des dictatures militaires –notamment celles du Chili et de l'Argentine- a favorisé l'arrivée de musiciens et de musiques originaires de ces pays en France. Cette solidarité aurait été si déterminante, pour L.-J. Calvet, qu'à la limite « *c'est Pinochet qui a fait la réputation européenne d'un Victor Jara en le faisant assassiner, c'est son régime poussant à l'exil des groupes comme Inti-Illimani ou Quilapayun qui a enclenché leur succès outre atlantique* »⁴. Ce dernier facteur permet d'ailleurs d'évaluer la pertinence des trois premiers, car s'il est vrai que la solidarité de divers secteurs de la vie sociale et politique européenne s'était réveillée pour soutenir d'autres peuples mis en difficulté comme conséquence des guerres d'indépendance coloniale ou de la Guerre Froide - nous pensons au peuple vietnamien, par exemple - il reste que cet appui ne s'est pas traduit par un engouement envers leurs musiques : il s'avère que « *ni le général Massu ni le napalm américain n'ont joué pour les musiques algériennes ou vietnamiennes le rôle d'un Pinochet pour la musique chilienne* »⁵.

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Ibid., p. 26.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

Nous voyons que les interprétations et les explications avancées par L-J. Calvet, notamment en ce qui concerne la « proximité » des musiques latino-américaines par rapport à le langage musical européen ainsi que la réception accueillante de la « différence » latino-américaine en France, suggèrent des pistes intéressantes à explorer dans la cadre de notre étude. Il s'agit en fait d'interprétations qui dépassent la frontière des utilisations sociales immédiates des musiques concernées et qui visent plus clairement les *significations* sociales d'un tel usage. Ceci est la conséquence directe du fait que, à la différence de G. Borrás, par exemple, L-J. Calvet s'intéresse moins à l'« authenticité » des musiques latino-américaines diffusées en France qu'à l'image que celles-ci ont projetée en Europe, images sur lesquelles elles ont pu fonder leur spécificité. Ainsi, si l'auteur nous invite à « regarder » un groupe latino-américain pour vérifier les traces du métissage, « *c'est pour insister sur [la] sémiotique visuelle dégagée par un groupe ou par un orchestre : il y a des instruments [...] qui "font" latino-américain (kena, rundador, charango) même si cette apparence ne correspond pas toujours à une réalité génétique* »¹. A la différence, donc, de l'approche de G. Borrás, l'accent est mis ici, ne serait-ce qu'indirectement, sur la perception de ces musiques en France et en Europe et non pas sur les éventuelles « erreurs » vérifiables dans les MIA. La voix reste ainsi ouverte pour l'étude des causes, des conditions et des conditionnements qui ont pu modeler cette perception. On ne saurait dire pour autant que ces deux visions sont forcément incompatibles, et on serait même tenté d'affirmer que ces deux auteurs abordent chacun un des aspects qui configurent une telle problématique, en insistant, le premier, sur la « fabrication » de ces musiques, le second sur leur réception. En tout cas tous les deux soulignent directement ou indirectement que les musiques latino-américaines –y compris, bien évidemment les MIA- ont été vécues en France en fonction d'une dialectique de produit-consommateur qui a été construite *sur la base de l'altérité dont ces musiques sont porteuses*: pour G. Borrás et pour L-J. Calvet, ces musiques, « authentiques » ou pas, ont été prises pour des musiques « autres » que l'on peut apprécier ou même pratiquer, mais qui n'auraient pas été utilisées pour créer des nouveaux métissages.

Or, étant donné que notre intérêt est d'aborder les MIA et leur succès dans sa spécificité française, c'est l'approche suggérée par L-J. Calvet qui s'accorde le plus à notre démarche, notamment en ce qui concerne l'importance donnée aux aspects

¹ Ibid., p. 23. C'est nous qui soulignons.

sociaux qui ont pu déterminer ce succès. Nous croyons pourtant que même en soulignant que ces musiques ne correspondent pas toujours à une réalité « génétique », L-J. Calvet n'envisage pas comme hypothèse le fait que ces éloignements n'ont pu être conçus seulement *pour*, mais aussi *par* la société française. Qu'ils aient pu être générés, du moins en partie, par le contexte social à l'intérieur duquel ces musiques se sont développées en tant que phénomène musical à portée européenne, voire internationale. Ainsi, lorsque L-J. Calvet souligne que la musique latino-américaine ne surprend pas, au plan tonal, les oreilles occidentales, et que si elles ont été mieux acceptées, ce serait en raison « *du fait [...] tout bête qu'on accepte plus facilement ce qui dépayse le moins* »¹, il prend cette proximité –cette sorte de *dépaysement voisin*– comme un constat et non pas comme une donnée à vérifier. Nous avons vu en fait, avec G. Borrás, qu'une bonne partie des morceaux joués en France par des ensembles latino-américains dans les années 1960 et 1970, ont véhiculé une musique qui *stricto sensu* n'existait pas, avec les mêmes caractéristiques, en Amérique du Sud, et que dans ce sens des efforts ont été dispensés par les ensembles de MIA afin de dépouiller « *tous ces instruments [andins] de leurs sonorités "rustiques"* » pour pouvoir ainsi « *les rendre audibles pour une oreille occidentale* »².

Or, il est absolument indispensable de considérer que certains « métissages » vérifiables dans des musiques « andines urbaines » d'Amérique du Sud ont eu lieu précisément en France, à l'époque où les MIA commençaient à se populariser dans les cabarets situés au plein cœur du Quartier Latin (notamment l'Escale, 115 rue M. le Prince). Tel est le cas, par exemple, de la popularisation du charango et de la quena au Chili, qui a été possible grâce aux échanges établis dans les années 1950 et 1960 à Paris, entre des musiciens chiliens et d'autres latino-américains, parmi lesquels les membres de *Los Incas*. Voici ce que déclare Angel Parra³, dans la présentation de son disque compact *Corazón des Andes* (Cœur des Andes) : « *Par la suite, un voyage dans le désert d'Atacama, au nord du Chili, a suffi pour situer musicalement [ce disque] à l'endroit où se croisent quatre cultures, celles de l'Argentine, de la Bolivie, du Chili et du Pérou. Il était évident que mon cœur me dicta de revenir aux racines, aux rythmes, aux harmonies et à la simplicité du chant populaire. Un peu comme le jour où j'ai enregistré mon premier 45 tours, à la fin des années 50, à un moment où la*

¹ Ibid., p. 25.

² Borrás, G., op.cit., p., 144.

³ Chanteur et compositeur populaire chilien fils de Violeta Parra 1917-1967, figure fondamentale de la musique populaire chilienne.

quena, le bombo et le charanguito, et leurs sonorités mystérieuses, étaient inconnus de la plupart des gens. Moi, en revanche, je les jouais déjà grâce à trois ans d'apprentissage de la vie au quartier Latin à Paris, qui m'ont servi à me sentir le cœur latino-américain »¹.

Certes, tout cela semble alimenter l'idée selon laquelle les Français seraient davantage des consommateurs que des producteurs de musiques métissées – à la différence, dans ce cas, des musiciens latino-américains. Mais nous sommes convaincu que le fait que la France ait pu jouer le rôle de creuset de certains métissages est loin d'être insignifiant, d'autant plus qu'on ne saurait considérer les musiques concernées comme un élément entièrement « importé », au sens strict du terme. Ce phénomène contribue même à confirmer la pertinence de conceptions plus larges du phénomène musical qui ouvrent la voie à des perspectives moins restreintes ou mécanicistes, mais qui ne verraient dans les musiques, ou en général dans tout « objet » culturel *autre*, qu'un élément prêt à être adopté - voire, incorporé - sans pour autant tenir compte des mutations matérielles et surtout symboliques que cette incorporation pourrait générer sur l'objet lui-même.

¹ Parra, Angel : *Corazón des Andes*, Paris, 2001. C'est nous qui soulignons. Il est important de remarquer aussi que la popularisation de la quena au Chili aux années 1960 -et même en Bolivie- sera en grande partie l'œuvre du clarinettiste Suisse Gilbert Favre, qui deviendra aussi le compagnon de Violeta Parra. Même la présence des musiques des « hauts plateaux » des Andes restera un phénomène extrêmement marginal au Chili jusqu'aux années 60. De retour d'un de ces séjours en France, Violeta Parra déclarera dans un magazine chilien, par exemple, qu'elle vient de créer « *des nouvelles chansons, dans l'esprit de la musique du Nord [du Chili]...Elles feront partie d'un disque accompagné du charango et, en général, des tous les instruments de l'Amérique du Sud dérivés de la guitare [...]* La guitare, en fait, n'est pas un instrument populaire chilien. Nous le jouons de la même manière qu'il est joué en Europe, d'où il provient. Ce qui est authentiquement nôtre, c'est le tambour et la quena » (Ecran, 25/8/1964).

1.2.2. Perspectives pour la conception sociologique du phénomène musical

1.2.2.1 Musiques d'inspiration andine et sociétés globales occidentales

Afin d'orienter notre recherche nous nous sommes interrogé sur les causes qui pourraient expliquer le succès et le bon accueil des MIA en France, notamment à partir des années 1960. Après avoir fait l'état des travaux qui ont étudié directement ou indirectement la présence de ces musiques en France, nous pouvons affirmer qu'ils ne répondent pas de manière directe à une telle question, et surtout qu'aucun d'entre ces travaux n'aborde le problème d'un point de vue sociologique. Pour G. Borrás l'adhésion du public français aux MIA exprime fondamentalement l'attachement des français aux musiques et aux objets « exotiques ». La recherche d'E. Durand, dont l'objet central est le parcours des musiciens vénézuéliens en France, nous fournit des réponses indirectes et fragmentaires par rapport aux musiciens qui ont popularisé les MIA. D'ailleurs, si dans son étude il apparaît clairement que ces musiciens ont subi des contraintes sociales qui les ont poussé à s'adapter et à adapter leur musique, cet auteur ne s'interroge pas sur les contraintes ni sur la signification sociale sous-jacente à ce phénomène. L.-J. Calvet, à son tour, fournit des pistes intéressantes qui pourraient expliquer, ne serait-ce que partiellement, l'engouement sélectif dont les musiques « andines » ont été l'objet en Europe – notamment en France - à une époque qui correspond plus ou moins à celle qui nous intéresse dans notre étude. Mais nous avons vu que les explications qu'il avance n'évoquent pas l'ingérence directe d'éléments propres à la société française dans les transformations et les nouveautés vérifiables dans ces musiques.

Cela dit, c'est grâce à l'analyse critique de ces travaux que nous pouvons entamer à présent la construction du cadre théorique de notre étude ainsi que la configuration des outils méthodologiques à utiliser. Dans ce sens, nous avons insisté sur le fait que les MIA diffusées en France présentent non seulement des particularités musicales, mais que certainement elles sont à l'origine d'utilisations et de fonctions sociales qui ne trouvent un sens qu'au sein de la société française. C'est pourquoi, tout en reconnaissant qu'une comparaison avec les musiques sud-américains qui les inspirent s'avère incontournable et féconde, l'évocation dans

notre recherche des différences entre les MIA et leurs modèles restera davantage associée à un besoin explicatif qu'à la volonté de « dénoncer » ces écarts : si on accepte que d'un point de vue sociologique ces musiques sont propres à la société française, on pourrait difficilement leur reprocher de ne pas être une manifestation musicale complètement « autre ». Il n'est pas question par-là, il faut bien le signaler, de s'interdire de porter un regard critique sur ce phénomène. Il s'agit uniquement de les examiner en tenant compte de la nature précise de l'objet étudié et des multiples ramifications de la problématique qui nous occupe.

En outre, nous avons avancé dans notre hypothèse provisoire que si les MIA ont été acceptées et popularisées en France en tant que « vraies » musiques « andines », c'est peut-être en fonction de l'existence d'un imaginaire plus vaste du monde « andin » qui les rendait ainsi facilement intelligibles aux yeux des Français. Autrement dit, l'acceptation et la légitimation des MIA auraient été ainsi modelées par les représentations qui animaient, plus globalement, l'image qu'on pouvait avoir en France d'une certaine *altérité andine* - voire latino-américaine.

Tout cela nous permet de commencer à préciser les aspects qui justifient et qui demandent l'application d'une approche sociologique dans le cadre de notre étude. A ce propos, nous devons insister tout d'abord sur le fait que, du moins jusqu'aux années 1970, les musiques qui nous occupent ont souvent été traitées et perçues par le public français comme des manifestations musicales entièrement et « authentiquement » « andines ».

Comme nous l'avons suggéré dans les chapitres précédents, ce n'est qu'au milieu des années 1980 qu'apparaissent les premiers indices d'une réception plus critique des MIA, plus au moins à la même époque où des enregistrements plus proches des traditions musicales des populations des hautes terres andines - la plupart effectués sur le terrain - ont été proposés au grand public. Par conséquent, il ne serait pas inexact de dire que la popularité des MIA en France a été construite sur la base d'une sorte d'« illusion », à condition de ne pas circonscrire cela au simple fait que ces musiques y ont été considérées, à tort, comme d'« authentiques » musiques traditionnelles des Andes. En fait, cette « illusion » s'est traduite également - et surtout - par la mise en place d'un imaginaire « andin » plus large et par la création bien réelle d'un nouvel objet musical.

Il faudrait pourtant s'interroger sur les causes de cette « illusion ». Nous avons signalé à cet égard que s'il est évident qu'il y a eu une implication directe des

ensembles latino-américains concernés, il est vrai aussi que le public français n'a jamais mis en question l'« authenticité » de ces musiques. Il est donc fondamental de saisir la signification sociale de cette acceptation afin de déterminer sa dimension et ses qualités en tant que phénomène social. L'accueil favorable des MIA en France, révèle-t-elle tout simplement la naïveté avec laquelle le public français accueille les manifestations musicales « autres » qu'on leur propose ? Ceci n'est pas impossible, mais dans ce cas cette ingénuité - si ingénuité il y a - ne saurait être réduite à l'hypothèse d'une écoute passive, car ceci relève également de la logique plus large qui régit, au sein de la société française, les rapports avec l'altérité incarnée par des manifestations culturelles étrangères. Peut-on affirmer que cette supposée crédulité abrite une signification sociale spécifique ? Nous sommes tenté de le croire, mais toujours est-il que cette signification reste à être confirmée et précisée. Pour ce faire, nous devons confirmer d'abord que nous sommes effectivement confronté à un phénomène qui dépasse la dimension individuelle pour franchir celle d'une manifestation collective, et nous devons rendre compte, ensuite, des outils conceptuels et méthodologiques nous permettant d'aborder ce phénomène d'un point de vue sociologique.

A ce propos, nous voudrions confronter d'abord notre objet d'étude à la définition durkheimienne de *fait social*, d'autant plus que les limites strictes qu'elle impose nous obligeront à réfléchir ensuite sur les particularités du phénomène musical. Rappelons que d'après Durkheim « [est] *fait social toute manière de faire, fixée ou non, susceptible d'exercer sur l'individu une contrainte extérieure ; ou bien encore, qui est générale dans l'étendue d'une société donnée tout en ayant une existence propre, indépendante de ses manifestations individuelles* »¹. Cette définition s'appuie donc sur deux principes bien connus : les phénomènes sociaux doivent faire preuve d'une existence qui se manifeste au-delà des consciences individuelles, et cette extériorité doit se traduire par une « puissance impérative » qui opère sur l'individu.

Concernant le premier aspect, il n'est pas difficile d'invoquer quelques pistes parlant du dépassement des répercussions individuelles qui s'opère dans la diffusion et la réception des MIA en France. Il est évident que la diffusion massive atteinte en France par des groupes tels que *Los Incas* ou *Los Calchakis*, la longévité de leurs carrières, la présence jusqu'à aujourd'hui des musiques « des Andes » dans le

¹ Durkheim, Emile : *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Quadrige/PUF, 1999, p. 14. Souligné par l'auteur.

métro ou dans la rue, sont toutes des manifestations qui témoignent sans équivoque d'une activité qui s'enracine dans le collectif. Elles sont donc susceptibles d'être analysées sociologiquement en tant que signes extérieurs d'un phénomène qui prend tout son sens dans la dimension sociale. Cela dit, si nous trouvons un intérêt à commencer notre réflexion en évoquant la définition durkheimienne du fait social c'est avant tout pour rappeler que, dans l'élaboration de ce concept fondamental, Durkheim n'a pas pris comme modèle les phénomènes musicaux ou artistiques – pas plus qu'au moment d'établir les bases de la méthode sociologique-. Loin de là, il les a considérés plutôt comme des activités sociales pas suffisamment « sérieuses », en tout cas pas au même titre, par exemple, que les faits sociaux associés au travail collectif, ou que des manifestations dont la présence est accessoire par rapport à des faits sociaux aux contours « bien définis », ce qui est le cas, pour Durkheim, des manifestations musicales associées à des pratiques religieuses¹.

Bien évidemment, à l'heure actuelle, une segmentation conceptuelle en termes de « sérieux » ou « pas sérieux » n'aurait de sens que dans une perspective normative, opposant le phénomène musical aux activités censées avoir un but social mieux défini et qui seraient en consonance avec l'idée d'une tâche collective « utile ». C'est dans cette optique « vertueuse » qu'il faudrait comprendre, par exemple, la place secondaire réservée par Durkheim à des activités telles que la musique -moins « productives » à ses yeux-, dans une perspective qui rejette l'idée d'une société animée par des individus « *pour qui l'élévation morale consiste à construire en eux-mêmes un bel édifice d'idées, un beau système d'idéaux, qu'ils contemplent et qu'ils admirent paresseusement, au lieu de mettre la main à l'œuvre et prendre leur part de la tâche commune* »².

Or, si nous considérons qu'une autre perspective est possible, et si nous croyons que les phénomènes musicaux jouent un rôle indispensable dans la compréhension de nos sociétés – au même titre que n'importe quelle activité collective - il reste à définir les aspects spécifiques qui permettent d'analyser la participation de telles manifestations au sein de nos sociétés.

A ces fins, une première délimitation nous paraît aussi nécessaire que pertinente : pour étudier l'émergence et la popularisation des MIA en France nous devons admettre en premier lieu que, si ces musiques sont inspirées par des

¹ Cf. Green, Anne-Marie : *De la musique en sociologie*, Paris, EAP, 1993, pp. 39-40 et 43-49.

² Durkheim, Emile : *De la division du travail social*, PUF, Paris, 1986, pp.219. Cité par Green, A-M : op.cit., pp. 69.

traditions qui renvoient en partie à des matériaux musicaux non-occidentaux, leur diffusion et leur réception en France - et souvent aussi dans les pays sud-américains concernés - s'inscrivent entièrement dans un fonctionnement et dans un système de sens propres à une *société globale occidentale*. Société « globale », dans ce sens où il est indispensable d'analyser les MIA en France sans oublier que les représentants de la société française restent une « globalité », c'est-à-dire en les considérant « *dans leur totalité, et non seulement dans une de leurs parties, telle une classe sociale ou un groupe social quelconque* »¹. Société « occidentale », ensuite, car la spécificité « française » du phénomène ne fait que rappeler qu'il y est question d'individus qui portent un regard sur une altérité qui se trouve, pour ainsi dire, dans l'« Extrême-Occident ». En effet, pour les publics sud-américains concernés de près ou de loin par les musiques « andines » communautaires ou par celles qui émergent au sein des grands centres urbains des leurs pays respectifs, le rapport à ces manifestations musicales s'insère dans des processus identitaires qui évoluent au sein de leur propre société. Alors, si dans ce contexte les musiques « andines » peuvent incarner différentes figures de l'altérité (l'« indianité », le passé préhispanique, etc.), elles feront tout de même partie des projets ou des constructions sociopolitiques - comme celle de Nation - qui les laisseront à l'*intérieur* d'un espace symbolique plus large. En revanche, la diffusion et la réception des MIA dans un pays comme la France se fondent sur une relation entamée explicitement avec une altérité qui reste *extérieure*. Ce rapport non seulement va déterminer la place générale que les MIA auront dans le paysage musical français, mais il nous rappelle que cette place se construit en fonction des hiérarchies, des classements et de la conception même du phénomène musical en occident.

Nous verrons, dans les pages qui suivent, que notre intérêt pour les MIA en France repose en partie sur le fait que son étude peut apporter, sur ce dernier point, une optique différente de celles livrées par les études consacrées aux manifestations telles que la littérature, le théâtre, le cinéma ou la peinture, ce qui n'exclut pas, bien évidemment, toute complémentarité entre ces différents regards. Nous croyons voir, dans les aspects matériels et symboliques qui distinguent la musique d'autres moyens ou systèmes d'expression, la justification de sa construction en tant qu'objet d'étude sociologique : si la musique *dit* des choses, elle les *dit* très probablement de

¹ Supicic, Ivo: « Les fonctions sociales de la musique », in : Vanhulst, H. et M. Haine, éd., *Musique et société*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 173-182, p. 181.

manière différente par rapport à d'autres manifestations artistiques. Le défi reste donc de démontrer que les « choses » sociales révélées par la présence des MIA en France contribuent à la compréhension du regard que la société française porte sur des manifestations culturelles autres.

1.2.2.2 A la recherche de bases théoriques : utilisations et fonctions sociales des Musiques d'inspiration andine.

Afin de situer les MIA dans le contexte d'une société globale comme celle de la France contemporaine, il nous semble pertinent d'évoquer brièvement l'apparition en occident d'une musique de *délectation*¹ qui s'écarte des critères que l'on pourrait attribuer à une musique de *fonction*. Cette dernière correspondrait aux manifestations musicales « *s'organisant socialement dans l'espace et dans le temps pour marquer des événements sociaux et/ou spirituels* », en général dans le cadre d'une « *vie quotidienne [qui est] "orchestrée" par rapport à cette organisation spatio-temporelle* »². Le rôle des musiques de *fonction* reste ainsi intimement lié, voire dépendant, des événements sociaux « extra-musicaux » : pratiques religieuses, politiques, divertissantes, etc. La musique de *délectation*, en revanche, serait celle qui, notamment dans les sociétés globales occidentales « *s'adresse à des personnes (créateurs ou récepteurs) qui cherchent dans la musique (quels que soient son genre ou sa forme) les sources de leur divertissement ou de leur délectation* »³, indiquant par-là que l'activité musicale n'assume pas dans ces cas un rôle subsidiaire, mais tout à fait central. Il s'agit de la « célébration » même de l'opéra, du concert, du disque, etc., en tant qu'événement social principal. L'irruption de cette façon de concevoir, de légitimer et de vivre le phénomène musical aurait ainsi modifié profondément les rapports entre la société occidentale et ses musiques, en ce sens que « *les espaces musicaux se sont davantage spécifiés et la pratique musicale [...] est devenue une pratique divertissante, "classante", "distinguante" établissant une séparation entre les créateurs, interprètes et les récepteurs* »⁴.

¹ Cf. Green, Anne-Marie, op.cit. p. 28 et suiv.

² Ibid., p. 23.

³ Ibid. Souligné par nous.

⁴ Ibidem.

Dans le cas qui nous intéresse, une telle catégorisation pourrait s'avérer pertinente pour situer le cadre général dans lequel ces musiques ont évolué en France. La présence de ces musiques y débute en 1951 avec le spectacle de danses latino-américaines proposé par une compagnie argentine¹, elle continue avec l'apparition progressive d'ensembles latino-américains se produisant dans des cabarets-café du Quartier Latin qui connaîtront une pleine notoriété à partir des années 1960 et le franc succès vers la fin de cette décennie, notamment avec la diffusion massive dans le marché du disque² et grâce à la popularité internationale du thème *El Condor Pasa*³. De ce fait, il est clair que les MIA se sont toujours développées en France en tant que musiques de « délectation », car elles ont souvent été associées à des événements sociaux créés pour et par elles-mêmes (concerts, diffusion commerciale, etc.).

Or, si nous invoquons ces catégories c'est avant tout pour préciser que l'existence d'une musique de « délectation » n'implique en aucun cas l'absence d'une *fonction sociale* associée à ces musiques. Nous pensons particulièrement à la distinction établie par Ivo Supicic entre les *utilisations pratiques* de la musique et ses *fonctions sociales*. Selon ce sociologue, les premières comprennent « *un usage de la musique qui est directement observable* », tandis que les secondes impliquent « *non seulement une utilisation donnée de la musique dans un cadre social quelconque, mais encore les buts ou les raisons d'une telle utilisation, la signification sociale qu'une musique ou une œuvre musicale peut revêtir pour un groupe social ou pour une société globale* »⁴. De ce point de vue, et du fait qu'elles ne se limitent pas forcément à une utilisation pratique, il est évident que toutes les deux, musiques de « délectation » et musiques

¹ Il s'agit des Ballets de l'Amérique latine de Joaquín Pérez Fernández, compagnie qui s'est produite en France à l'occasion de deux grandes tournées en 1951 et en 1952. La musique et les danses présentés comme « des Andes » partageaient la scène avec d'autres manifestations latino-américaines représentées. Nous reviendrons largement sur cette compagnie dans la troisième partie de notre étude.

² C'est le groupe Los Calchakis, avec leur deux premiers disques intitulés *Flûtes Indiennes* (V. 1 et V. 2) enregistrés avec le quéniste Guillermo de la Roca (1929-) qui représente le mieux cette période de diffusion commerciale massive. Selon les estimations de son directeur, Hector Miranda (1930-), en 1969 l'album « Flûtes Indiennes v. 1 » avait vendu 210.000 exemplaires pour un objectif de vente fixé entre 1000 et 2000. Ainsi, en 1971 non seulement Los Calchakis atteindront la cinquième place du « Hit-Parade » avec son album *Les Flûtes Indiennes vol. III* (Arion 30 T 091, 1970), mais cette année-là ils y seront présents aussi avec *La Flûte Indienne vol. II* (n° 20), *La Flûte Indienne vol. I* (n° 29), et avec *Les Flûtes Indienne vol. IV : mystère des Andes* (n° 33).

³ L'histoire du "tube" *El Condor Pasa* est très représentative de la dimension et de la complexité du phénomène des MIA en France, et nous l'aborderons dans tous ses détails dans la deuxième partie de notre étude. Nous nous contenterons pour l'instant de signaler que la popularité de ce thème en France et dans le monde surviendra en 1970 suite à la version publiée Paul Simon et Arthur Garfunkel dans leur célèbre album *Bridge over troubled water* (1970), sur fond de la version enregistrée en 1963 par *Los Incas* (Dans *Amérique du Sud, chants et danses par Los Incas*, Philips, 844.879, 1963).

⁴ Supicic ; Ivo : « Les fonctions sociales de la musique », op.cit., p. 173.

de « fonction », s'associent à des fonctions et utilisations sociales spécifiques, les catégories établies par I. Supicic visant une autre dimension du phénomène musical. Certes, il se peut que la fonction sociale des premières, qui ne sont pas associées à des événements sociaux *a priori* plus repérables, ne soit pas toujours aussi manifeste que celles des secondes, mais cela ne doit pas s'interpréter comme l'inexistence de significations sociales spécifiques aux musiques de « délectation » associées à un cadre social précis.

Pour éviter toute confusion due à la proximité apparente des formules « musique de fonction » et « fonction sociale » d'une musique¹, nous pouvons tout simplement remarquer qu'une distinction peut être établie entre des musiques vécues de manière *subordonnée* à des événements sociaux non strictement musicaux, et d'autres dont l'emploi reste *inhérente* à leur spécificité en tant qu'objet social. Il nous est ainsi plus facile de délimiter et d'illustrer les deux niveaux d'analyse en jeu, en affirmant que toutes les deux, musique à diffusion *inhérente* aussi bien que musique à diffusion *subordonnée*, sont à l'origine d'*utilisations* et de *fonctions* sociales spécifiques à leur contexte social. Autrement dit, et indépendamment du fait qu'elles soient subordonnées ou non à d'autres activités sociales, l'étude sociologique des MIA en France devrait s'occuper non seulement des usages « directement observables » qui leur sont associées, mais aussi des significations sociales plus profondes qui les animent.

Il nous semble pertinent de rappeler également que la distinction entre ces deux dimensions a déjà été abordée sous un regard anthropologique. Ainsi, par exemple, dans *The Anthropology of Music* (1964), l'anthropologue américain A.P. Merriam attire l'attention sur le fait que : « *Quand nous parlons des utilisations de la musique, nous faisons allusion à la manière dont elle est utilisée dans la société, à la pratique habituelle ou traditionnelle de la musique ainsi qu'en tant qu'objet indépendant ou en interaction avec autres activités [...] La musique est utilisée dans certaines activités, et elle en devient une partie, mais elle peut avoir une fonction profonde ou bien ne pas en avoir du tout* »². Or dans cette optique, comme le signale Anthony Seeger à propos de ce passage, « *si la musique est utilisée, par exemple, dans le cadre d'une cure, sa fonction "profonde" peut bien*

¹ Apparente, car elles ne renvoient pas à une même dimension du phénomène musical.

² « *When we speak of the uses of music, we are referring to the ways in which music is used in human society, to the habitual practice or customary exercise of music either as a thing in itself or in a conjunction with others activities... Music is used in certain activities, and becomes part of them, but it may or may not have a deeper function* »² (Merriam, A.P. : *the Anthropology of Music*, Evanston, IL, 1964, p. 210). C'est nous qui traduisons.

être ignorée des individus concernés [unconscious], et décriptable seulement par des observateurs »¹.

L'idée d'une fonctionnalité sociale « profonde » associée au phénomène musical, et qui devient de la sorte une hypothèse de travail, rejoint ainsi celle d'une signification sociale construite sur la base d'*utilisations pratiques* de la musique, telles qu'elles ont été définies par Supicic, mais qui concerne aussi un ordre symbolique dont le sens social reste à interpréter. Dans le cadre de notre recherche, du moins, nous examinerons la présence des MIA en France en essayant surtout de jeter une lumière sur les fonctions sociales associées à leurs usages, tout en insistant sur les liens qui existent entre ces fonctions et la société globale concernée. Ce qui se traduira, dans notre démarche, par l'importance donnée à l'étude de la portée globale de cette présence, c'est-à-dire, des *comment* et des *pourquoi* de cette « fonctionnalité ».

Cela étant, l'apparition et le développement d'une musique de « délectation » suppose évidemment la transformation progressive des conduites sociales qui lui sont associées. A cet égard, il est évident que l'avènement des techniques modernes de conservation, de transmission et de commercialisation de la musique sont loin d'être un élément négligeable, et il constitue en fait un maillon décisif dans la configuration du phénomène musical contemporain en occident.

Murray Schafer, dans son livre *Le paysage sonore*, attire l'attention sur le fait que ce n'est que récemment que « *deux inventions virent le jour : la mise en boîte et conserve des sons, et leur dissociation de leur contexte originel* »². L'irruption de ces inventions techniques aurait par la suite contribué à l'apparition de ce que M. Schafer a défini comme *schizophonie* : « *Le préfixe grec schizo signifie fendre, séparer; phônè est le mot grec pour voix. La schizophonie est la séparation d'un son original de sa transmission de sa reproduction électronique. C'est une autre innovation du XXe siècle* »³. En s'appuyant sur cette définition, A-M. Green affirme qu'au sein des sociétés contemporaines s'opère une mutation particulière dans la façon de vivre le phénomène musical, dans ce sens où « *jusqu'à l'avènement du disque, quand on voulait de la musique, il fallait la faire soi-même, la demander ou la solliciter : on n'avait donc un rapport qu'à la musique*

¹ Seeger, Anthony : « Ethnography of Music », dans Myers, Helen : *Ethnomusicology, an introduction*, Londres, Macmillan, 1992, pp. 88-109 (p. 100). C'est nous qui traduisons.

² Schafer, Murray : *Le paysage sonore*, JCLattès, 1979, p.131.

³ Ibid., p.133.

vivante »¹. Une sorte d'hégémonie nouvelle s'installe ainsi dans nos sociétés -ou du moins devient possible- du fait que la musique « *se présente aujourd'hui même quand on ne la demande pas, elle est présente (presque uniformisée) partout sur la planète : il y a un fond sonore permanent et c'est ce qui a le plus modifié les rapports que chacun peut entretenir avec la musique dans la société contemporaine* »².

Il est pourtant important de signaler que si M. Schafer a utilisé le terme de *schizophonie* c'est parce qu'il a voulu souligner « *le caractère pathologique du phénomène* », affirmant ouvertement à ce propos que « *voisin de schizophrénie, je le chargeais du même sens d'aberration et de coupure de la réalité* »³. Or, même si nous ne pouvons qu'adhérer au constat de cette coupure – et notamment à l'existence des mutations dans les conduites individuelles et collectives qui en découlent - il nous semble que le fait de lui attribuer un caractère « pathologique » n'est pas forcément pertinent d'un point de vue sociologique. En effet, nous ne saurions parler d'une qualité pathologique du phénomène sans tomber dans l'utilisation d'une prénotation, au sens durkheimien du terme : si la *schizophonie* révèle ou non un mauvais état de « santé social » – ou si elle est vécue ouvertement comme une « maladie » - ceci serait plutôt une hypothèse à vérifier et surtout à définir et à circonscrire dans un contexte social spécifique. De plus, attribuer un caractère pathologique aux mutations sociales associées à des nouvelles techniques de transmission et de reproduction de la musique supposerait une autre finalité à la recherche sociologique. Associer l'étude du phénomène musical au sens médical suggéré par M. Schafer⁴ invaliderait en fait son analyse en tant que fait social à part entière, en le destinant à des perspectives plus étroites consacrées à l'analyse de « maladies » sociales.

Ne voulant pas suivre une telle voie, les spécificités vérifiables dans les MIA ne seront pas considérées dans notre étude sous une perspective « normative » qui les jugerait en fonction de la pertinence ou pas des différences que ces musiques présentent par rapport aux modèles sud-américains qui leur ont servi d'inspiration. Notre objectif sera avant tout d'interpréter ces différences pour pouvoir comprendre le sens qu'elles peuvent incarner au sein de la société française et le rôle qu'elles

¹ Green, A-M., op.cit., p.23.

² Ibid., p.24.

³ Schafer, Murray, op.cit., p.135.

⁴ Rappelons brièvement que la pathologie est définie comme la « *science qui a pour objet l'étude et la connaissance des maladies, des effets qu'elles provoquent* », le préfixe grec *pathos* signifiant « affection » ou « maladie » (*Dictionnaire de Langue française*, Le Robert, Paris, 1992, tome VII, pp. 173).

jouent éventuellement dans la configuration de phénomènes sociaux plus larges. Il ne faut pas oublier que s'il est vrai que la musique, en tant que matériau sonore, est devenue presque omniprésente dans nos sociétés globales occidentales, les individus ne sont pas forcément à l'écoute de toutes les musiques auxquelles ils ont accès. Ou bien, si l'on préfère, en dépit de l'existence d'un fond sonore permanent et plus au moins imposé, et en dépit aussi des héritages sociaux et symboliques qui conditionnent l'écoute de la musique, il existe toujours des espaces où les individus manifestent leurs préférences pour certaines musiques plutôt que pour d'autres. Indépendamment des catégorisations, des segmentations et des critères qui échappent à leur influence directe, les individus construisent souvent leur écoute en fonction de choix divers qui ouvrent la voie à des interprétations sociologiques.

La prise en compte de ces choix –qu'ils soient plus ou moins dirigés- devient par conséquent un des aspects fondamentaux de toute explication sociologique concernant le phénomène musical dans les sociétés occidentales contemporaines. Certes, de nos jours, comme l'affirme M. Schafer, « *une collection de disques ou des bandes magnétiques peut être composée d'éléments venus de cultures et d'époque très diverses, ce qui pour un observateur d'un autre siècle, représenterait une juxtaposition incompréhensible et surréaliste* »¹. Mais c'est précisément là où l'on trouve probablement l'une des spécificités les plus manifestes du phénomène musical d'aujourd'hui : il est en fait possible que, dans le cadre des sociétés globales contemporaines, une telle juxtaposition puisse être compréhensible et cohérente pour les individus. En somme, il ne serait pas question de nier la possibilité d'une place pour une « juxtaposition incompréhensible » de musiques dans nos sociétés, mais de ne pas lui attribuer *a priori* une place « pathologique » dans la dimension du social.

Or, le fait que nous soyons de cet avis ne relève pas d'un parti pris théorique, mais ceci est intimement lié aux caractéristiques de l'objet qui nous occupe. En effet, la popularité que les MIA ont pu développer en France n'aurait très probablement pas été possible, par exemple, sans l'existence du disque et du marché auquel ce support était destiné². Il ne faut pas oublier non plus que le disque d'autrefois, comme le CD ou le MP3 d'aujourd'hui, se révèle être un objet paradoxal : produit destiné à la commercialisation massive, il est pourtant conçu aussi pour un usage

¹ Schafer, Murray, op.cit., p. 134.

² Nous parlons fondamentalement des microsillons de 45 et 33 tours, format sous lequel les MIA vont connaître leur époque de majeure popularité (années 1960 et 1970).

individuel. De fait, si nous prenons le cas du tube *El Condor Pasa* ou celui des vingt-et-un albums publiés par Los Calchakis entre 1966 et 1980 -presque deux par an - force est de constater qu'à côté des mentions dans les « Hit-Parade » et de l'existence d'un marché commercial non négligeable pour ces musiques, un autre niveau de signification se présente au sociologue, celui que l'on trouve dans les mémoires individuelles et qui s'insinue, par exemple, quand un de nos interviewés affirme que « *il y avait toujours à cette époque-là quelqu'un d'entre nous qui avait le disque El Condor pasa...* ».

A ce propos, il nous paraît pertinent de souligner d'ores et déjà deux éléments d'analyse qui nous intéressent tout particulièrement. Premièrement, pour suivre les traces de l'évolution des MIA en France repérables dans les albums des ensembles concernés, il ne faut jamais perdre de vue que le disque est un objet polyvalent dont la composition multiple le rend particulièrement « parlant » en ce qui concerne son usage social. En effet, si la condition *sine qua non* de son existence est de conserver et transmettre le matériau sonore, ce qui est effectivement véhiculé n'est pas seulement du « son musicalisé ». Nous avons au moins trois aspects en jeu: la musique en tant qu'objet sonore, mais aussi ce qui est *montré* et enfin ce qui est écrit – donc *dit* - dans les notices ou dans les pochettes à propos des musiques enregistrées. Or, on pourrait être tenté de voir dans ces trois facettes une sorte de communication *univoque*, du fait que la production comme la diffusion de ce genre de support musical est comparable à une communication où le message transmis par un émetteur ne contemple pas la réponse des récepteurs concernés (ce n'est pas le cas du concert, par exemple). Mais ce serait réduire, à notre avis, la vie sociale aux seuls aspects communicationnels –ou commerciaux, ou interactionnels- en jeu, en concevant le social comme un espace scindé en plusieurs parcelles et non pas comme un espace qui *intègre* plusieurs dimensions. Cela présupposerait que les individus sont destinés à déployer leurs conduites et à étaler leurs systèmes de sens sans juxtaposer les différents plans qui animent leur existence sociale.

C'est pour cela que, de même que nous ne considérerons pas l'avènement du disque *seulement* comme un facteur de dissociation entre les individus et la musique vivante¹, de même nous ne saurions nous consacrer exclusivement, par exemple, à l'étude du marché du disque des MIA sans aborder en même temps les dimensions identitaires ou symboliques en jeu. Tel que nous le verrons tout au long de cette

¹ Comme un symptôme de la « schizophonie » contemporaine, selon les termes de M. Shafer.

première partie, le fait de mettre l'accent sur ces dimensions-là sera pour nous la manière d'adhérer à une conception du phénomène musical en tant que phénomène social *total*, agissant au cœur d'une société globale contemporaine. Et il sera aussi question, bien évidemment, de trouver les outils méthodologiques nous permettant de rendre compte de cette complexité.

1.2.2.3 Significations et fonctions sociales de la musique

Il faut bien remarquer que dans la définition construite par I. Suspiciu, citée ci-dessus, les fonctions sociales de la musique ne concernent pas seulement leur usage directement observable, mais encore « *les buts ou les raisons d'une telle utilisation, la signification sociale qu'une musique peut revêtir* »¹ pour une collectivité ou pour une société globale. Ce sociologue mentionne, entre autres, l'exemple de l'utilisation de la musique « de table » au XVIII^{ème} siècle, qui pouvait avoir une fonction éducative dans le cadre d'un collège de garçons, une fonction protocolaire au sein d'une cour princière, une fonction de divertissement dans une maison bourgeoise ou une fonction morale, s'il agissait d'un couvent. Dans ces exemples, la distinction entre l'utilisation et la fonction sociale de la musique semble plutôt claire. En revanche, la distinction d'une part entre les *buts* et les *raisons* associées à l'utilisation d'une musique et, d'autre part, entre ces deux éléments et les *significations sociales* qui leur seraient attachées, reste plutôt floue. Or, pour tenter de définir les proximités et les différences entre ces autres composants de la définition de fonction sociale donnée par I. Suspiciu, il nous semble nécessaire de savoir si une telle approche correspond ou pas à une approche « fonctionnaliste », au sens strict du terme, du phénomène musical. Ceci nous semble d'autant plus important, comme le souligne Claude Javeau - parmi tant d'autres - qu'une perspective fonctionnaliste s'avère utile pour rendre compte du *fonctionnement* d'un système social, mais elle « *ne nous [aide] cependant pas à comprendre ni la genèse historique des structures actuellement présentes, ni*

¹ C'est nous qui soulignons.

les raisons des choix qu'ont opérés les membres d'une société en faveur de tel ou tel type d'organisation sociale »¹.

Dans un premier temps, nous voudrions confronter l'analyse d'I. Supicic à l'optique fonctionnaliste classique développée par R.K. Merton, notamment par rapport à la distinction que ce dernier établit entre fonctions sociales *manifestes* et fonctions sociales *latentes*. Rappelons brièvement que, en s'interrogeant sur les postulats fonctionnalistes développés par les anthropologues A. Radcliffe-Brown et Malinowski, Merton affirme que dans la conception de fonction, telle qu'elle avait été abordée jusque-là, il y avait « *la tendance à confondre la catégorie subjective de motif avec la catégorie objective de fonction* »².

Pour éclairer cette ambiguïté, le sociologue américain propose de faire appel à deux concepts différents : l'un impliquant « *les conséquences objectives qui, contribuant à l'ajustement ou à l'adaptation du système, sont comprises et voulues par les participants du système* », ce serait le cas des *fonctions manifestes*; l'autre concernant « *corrélativement, celles qui ne sont ni comprises ni voulues* »³ et il s'agirait donc des *fonctions latentes*.

Or, ces deux concepts renvoient-ils aux deux aspects – les buts et les significations sociaux – mentionnés dans la définition de fonction sociale de la musique d'I. Supicic ? Nous n'en sommes pas persuadés. A notre avis il ne faut pas se laisser troubler par la coïncidence dans l'utilisation du terme « fonction ». En fait, quand Merton parle de l'étude des fonctions manifestes, il parle d'une étude dont l'objectif est de « *déterminer si une pratique instituée dans un but donné atteint pratiquement ce but* »⁴, c'est-à-dire si cette pratique se déroule dans l'objectif que les individus concernés leur ont manifestement fixé. Cela rejoint davantage la définition que I. Supicic formule à propos des *utilisations* sociales de la musique, et pas celle des *fonctions sociales*, d'autant plus que la définition qu'il avance à propos de ces dernières se rapproche clairement des fonctions latentes définies par Merton.

Mais il y a des différences plus profondes entre ces deux approches. En reprenant en partie la remarque faite par C. Javeau concernant les limites du fonctionnalisme, il faudrait se demander également si la définition de I. Supicic, en parlant des *significations sociales* – qui seraient, rappelons-le, non directement

¹ Javeau, Claude : *Leçons de sociologie*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 163.

² Merton, R.K. : « L'analyse fonctionnelle en sociologie », dans *Eléments de théorie et de méthode sociologique* ».

³ Ibid.

⁴ Ibid. Souligné par nous.

observables - rejoint celle développée par R.K. Merton à propos des fonctions sociales latentes. Nous devons attirer l'attention, d'abord, sur le fait que pour le sociologue américain le concept de fonction latente sert à rappeler que certains comportements « *peuvent remplir une fonction pour le groupe, malgré le fait que celle-ci se révèle complètement éloignée du but déclaré du comportement en question* »¹. En outre, dans les exemples fournis par R.K. Merton l'étude desdites fonctions s'organise autour des rapports symboliques, physiques ou économiques qui s'établissent au sein du groupe concerné, mais sans forcément approfondir au sujet de la genèse de ces rapports ni des raisons de la prépondérance de certains éléments au détriment d'autres. Ainsi, dans un des exemples les plus connus, le sociologue américain affirme que grâce au concept de fonction latente, il est possible d'aborder le rituel de la pluie des Hopi afin d'examiner « *non pas les conséquences que cette cérémonie a pour les dieux de la pluie ou pour des phénomènes météorologiques observables, mais pour le groupe qui l'effectue* »². Ce qui lui permet d'affirmer que « *tel que Durkheim et d'autres avec lui l'ont longtemps signalé, ce genre de rituels a une signification par l'intermédiaire de laquelle l'expression collective fournit les sentiments qui [...] s'avèrent être fondamentaux pour l'unité du groupe* »³.

Il n'est pas question ici, bien évidemment, de nier la contribution et les mérites de l'approche fonctionnaliste de R.K. Merton, mais de rappeler les limites qui ont été consignées à leur propos en ce sens que « *l'idée de fonction implique tout simplement la constatation de la façon dont une institution "fonctionne" dans le système social auquel elle appartient* »⁴. En fait, quand R.K. Merton fait référence aux significations à travers lesquelles les cérémonies religieuses mentionnées par Durkheim assurent la cohésion sociale, il met l'accent sur un seul des aspects soulignés par Durkheim. En effet, il est vrai que dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* Durkheim affirme que c'est à la sociologie d'éclaircir les croyances et les pratiques religieuses « *déconcertantes* », en précisant que « *sous le symbole, il faut*

¹ Merton, R.K : From Robert K. Merton, *Social Theory and Social Structure*. Glencoe, IL: Free Press, 1957, p. 83. (« *Given the concept of latent function, however, we are reminded that this behavior may perform a function for the group, although this function may be quite remote from the avowed purpose of the behavior* »). C'est nous qui traduisons.

² Ibidem. (« *But with the concept of latent function, we continue our inquiry, examining the consequences of the ceremony not for the rain gods or for meteorological phenomena, but for the groups which conduct the ceremony* »). C'est nous qui traduisons.

³ Ibidem. (« *As among others long since indicated, such ceremonials are a means [significations] by which collective expression is afforded the sentiments which, in a further analysis, are found to be a basic source of group unity* ») C'est nous qui traduisons.

⁴ Grawitz, Madeleine : *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 2001, pp. 426.

savoir atteindre la réalité qu' [elles figurent] et qui lui donne sa signification véritable »¹. Il est vrai aussi que pour lui ces croyances et ces pratiques « traduisent quelque besoin humain »². On peut penser ainsi à la critique avancée par C. Javeau à propos des liens entre *fonctions* et *besoins*, les deux notions étant associées à la limite dans une relation tautologique : « la fonction répond à une exigence de fonction »³. Mais Durkheim signale également que « toutes les fois [...] qu'on entreprend d'expliquer une chose humaine, prise à un moment déterminé du temps [...] il faut commencer par remonter jusqu'à sa forme la plus primitive et la plus simple, chercher à rendre compte des caractères par lesquels elle se définit à cette période de son existence, puis faire voir comment elle s'est peu à peu développée et compliquée, comment elle est devenue ce qu'elle est au moment considéré »⁴. C'est en ajoutant cette dimension historique que la démarche sociologique peut alors aspirer à une explication visant non seulement le *fonctionnement* d'une telle ou telle organisation, mais aussi les possibles *causes* qui l'engendrent et la définissent. C'est pourquoi Durkheim insiste à ce sujet sur le fait que « nous ne pouvons arriver à comprendre les religions les plus récentes qu'en suivant dans l'histoire la manière dont elles se sont progressivement composées [...] Seule [l'histoire] nous permet de résoudre une institution en ses éléments constitutifs, puisqu'elle nous les montre naissant dans le temps les uns après les autres »⁵.

En ce qui concerne notre étude, il est évident que la configuration de notre objet exige la prise en considération de cette perspective historique. Etant donné que l'émergence et le sommet de popularité des MIA en France s'insèrent dans un passé récent qui s'étale entre les années 1950 et 1970, les témoignages que nous avons pu recueillir parmi des musiciens et des passionnés directement concernés restent

¹ Durkheim, Emile : *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 41.

² Ibidem.

³ « Le concept de fonction est nécessairement lié à celui de besoin, comme Talcot Parsons l'exprime lui-même : "la fonction d'un système vivant correspond à un ensemble d'activités destinées à répondre à un besoin ou à des besoins du système en tant que système". Etant donné que le système social, reposant sur les interactions entre individus de chair et de sang, est un système vivant, on en vient à s'interroger sur l'idée même de besoin. Or, celle-ci est rien moins que claire. Si manger, boire, dormir, évacuer, peuvent être sans peine considérés comme des besoins fondamentaux, leur traduction en termes sociaux (les repas, les beuveries, la réglementation du sommeil, le codes de pudeur) ne laisse pas d'en masquer la nature véritable. Que dire alors de « besoins » comme : apprendre, se divertir, participer à la vie politique, obéir, etc. ? Selon le mode d'organisation d'un système donné, ces divers besoins apparaîtront ou n'apparaîtront pas comme des « exigences fonctionnelles ». Ce qui nous conduit à une tautologie : la fonction répond à une exigence de fonction » (Javeau, C.: Op. cit. pp. 163-164).

⁴ Durkheim, op.cit., p. 43.

⁵Ibid., p. 42.

insuffisants, en dépit de leur inestimable valeur, pour reconstituer l'évolution et la logique globale du phénomène. Il est important de signaler, dans ce sens, que même si les MIA restent présentes de nos jours en France, une étude basée exclusivement sur cette présence aurait forcément un tout autre objectif que le nôtre. Considérons par exemple le cas de Los Calchakis, ensemble fondé dans les années 1960 et dont la carrière reste ininterrompue jusqu'aujourd'hui : que ce soit par la publication de disques ou par un agenda de concerts bien rempli, ce groupe pourrait se prêter *a priori* à une étude sociologique centrée sur son activité en France dans l'actualité. Mais étant donné le cadre dans lequel leur activité a lieu de nos jours - qui diffère substantiellement de celui dans lequel ce groupe évoluait dans les années 1960 ou 1970 - une telle étude devrait plutôt avoir comme objet les cycles de concerts saisonniers en tant que « pratique » (notamment ceux organisés par des organismes municipaux), ou bien elle devrait chercher à déceler la signification sociale des festivals de musiques latino-américaines ou de musiques « du monde » en France. Dans notre étude, en revanche, nous nous intéressons aux représentations et aux fonctions sociales qui ont pu animer en France le goût pour les MIA à une époque où leur apparition et leur popularité constituaient un phénomène social à part entière, ce qui a permis dans une grande mesure, l'exploitation commerciale de ces musiques jusqu'à aujourd'hui.

Cela dit, situer historiquement la présence des MIA en France n'est pas pour autant une tâche facile. A l'absence d'études s'y étant consacré il faut ajouter le fait que le corpus de documents est assez dispersé et hétérogène, sans oublier la difficulté dans ces cas de proposer systématiquement une argumentation chiffrée (notamment en ce qui concerne les volumes exacts de ventes). Néanmoins, la cohérence qui se dégage de ces différentes preuves et les précieuses informations et pistes apportées par les musiciens rencontrés – notamment Guillermo de la Roca (1929) et Carlos Benn-Pott (1924) - nous ont permis de configurer un panorama suffisamment documenté pour pouvoir comprendre la manière dont les MIA se sont intégrées à la société française.

Bien évidemment, la compréhension globale du phénomène, surtout si on veut l'aborder aussi dans sa dimension symbolique, ne peut exister dans cette perspective historique. Nous allons profiter, dans la quatrième partie de cette étude, de l'activité actuelle du groupe Los Calchakis pour accéder à des personnes directement concernées, par le passé, par ces musiques. Ainsi, par l'intermédiaire

d'entretiens semi-directifs nous donnerons la parole à des personnes pour qui assister *aujourd'hui* à un concert de musiques « des Andes » reste étroitement lié à l'évocation d'un *passé* individuel et collectif dont ces musiques pourraient être le catalyseur. Dans ce passé, justement, où le goût pour les MIA s'alliait à des comportements sociaux et à des motivations plus réguliers et en résonance avec le contexte social de l'époque.

Le concept de fonction latente développé par R.K. Merton conserve son utilité pour constater les implications profondes des individus en tant que composants d'un ensemble social majeur, mais uniquement dans la mesure où le cadre social initial est considéré comme une sorte de point de départ immobile, et non pas comme un élément participant de la dynamique du phénomène abordé. De ce fait, si nous croyons pertinent de retenir certains éléments de la définition de *fonction sociale* de la musique donnée par I. Supicic c'est parce que, d'une part, nous sommes persuadé que le phénomène social qui nous intéresse ne saurait s'expliquer par le seul concours d'une approche fonctionnaliste, ou à la limite, *interactionniste*; et parce que, d'autre part, nous considérons que sa définition s'éloigne d'une approche fonctionnaliste stricte, pour se rapprocher des études qui considèrent le phénomène musical en tant que « fait musical total ».

1.2.3 Musiques d'inspiration andine et « fait musical total »

D'après ce que nous avons vu dans le chapitre précédent, notre intérêt pour la définition de fonction sociale de la musique proposée par I. Supicic se résume principalement à deux aspects. D'une part, il s'agit d'une approche qui donne une place importante à la dimension historique du phénomène musical : c'est en fonction d'une observation qui s'occupe aussi de l'évolution diachronique des phénomènes musicaux que ce sociologue ébauche l'étude de changements de fonction sociale à l'intérieur même des genres étudiés¹. D'autre part, I. Supicic modèle sa définition tout en insistant particulièrement sur l'appartenance de la

¹ « *Des pièces de musique autrefois considérées comme musique de divertissement, telles les chansons polyphoniques du XVIème siècle, sont écoutées aujourd'hui comme de la musique sérieuse tandis que des œuvres musicales aux fonctions sacrées, telles celles de Bach, sont écoutées aujourd'hui comme de la musique de concert* ». Supicic, I.: « Les fonctions sociales de la musique »..., op.cit., pp. 176-177.

musique à une totalité sociale plus vaste. L'auteur s'exprime clairement à ce sujet, en signalant, par exemple, que l'événement musical n'est pas un événement réduit au musical « pur », et que si la musique présente indéniablement des spécificités en tant qu'objet social, « *cela ne veut pas dire pour autant qu'elle n'existe que pour soi-même ou de par soi-même* »¹. De ce fait *l'événement musical*, selon les termes de ce sociologue, se modèle dans toute la complexité du social, et se trouve ainsi « *entouré d'un système d'organisation sociale, qui régularise les interrelations et les activités des membres des différents groupes sociaux concernés par lui [...] d'autant plus qu'ils participent plus au moins à la même mentalité, aux mêmes goûts fondamentaux, à des conceptions esthétiques et à des besoins culturels similaires* »².

C'est notamment en fonction de cette intégration à caractère polyvoque, c'est-à-dire à la perspective d'une société considérée, comme nous l'avons indiqué plus haut, « *dans leur totalité, et non seulement dans une de leurs parties, telle une classe sociale ou un groupe social quelconque* »³, que nous pouvons établir un lien entre l'approche développée par I. Supicic et une conception de la musique qui la considère comme *fait musical total*.

Le concept de *fait musical total*, formulé dans les années 1970 par le linguiste et sémiologue Jean Molino⁴, prend ses sources dans le concept de *fait social total* construit par Marcel Mauss. J. Molino souligne le fait que les manifestations musicales atteignent une multiplicité de dimensions inscrites dans le social, et deviennent en quelque sorte inséparable des éléments relevés par ces dimensions. C'est pourquoi il estime que « [...] *les phrases de Marcel Mauss valent autant pour la musique que pour le don : "les faits que nous avons étudiés sont tous, qu'on nous permette l'expression, des faits sociaux totaux ou, si l'on veut –mais nous aimons moins le mot– généraux : c'est-à-dire qu'ils mettent en branle, dans certains cas, la totalité de la société et de ses institutions [...]. Tous ces phénomènes sont à la fois juridiques, économiques, religieux, et même esthétiques, morphologiques, etc."* »⁵. Inspiré par cette conception du fait social total, J. Molino va penser à une perspective d'analyse qui considère le fait

¹ Ibid., p.176

² Ibid., pp. 174-175

³ Ibid., p. 181.

⁴ Molino, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, n°17, Seuil, Paris, 1975, pp. 37-62.

⁵ Op.cit., p. 38. Les propos de Mauss sont issus de Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 274.

qu'« *il n'y a [...] pas une musique, mais des musiques, pas la musique, mais un fait musical* »¹.

Outre ce renvoi aux sociétés globales, le concept de *fait musical total* suppose la coexistence de trois dimensions dans la configuration de tout phénomène musical, tout en insistant sur leur intégration au niveau du symbolique. C'est ainsi que pour J. Molino toute définition ou toute étude visant l'analyse de l'« objet » musical ne peut être envisagée sans le considérer dans « *son triple mode d'existence : comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu* »². C'est en fonction de cette *tripartition* du fait musical - dont chacune des dimensions deviendra respectivement le *niveau neutre*, le *niveau poétique* et le *niveau esthétique* - que J. Molino affirmera la correspondance à son tour entre musique et fait symbolique.

Sans vouloir nous impliquer dans la discussion sémiologique qu'il entame dans son article à propos de la polysémie du concept de symbole, nous nous bornerons à souligner ici que J. Molino affirme que le point de départ de toute définition du symbolique est son caractère relationnel, et qu'en ce sens il y est toujours question de « *la notion de représentation ou évocation* »³ opérante à travers le symbole, ou encore « *de ce caractère propre de renvoi qui lui est attribué* »⁴. C'est pourquoi, de même que pour les faits musicaux, « *il n'est pas possible de découper, de réduire en unités et d'organiser un " objet " symbolique qu'en se fondant sur les trois dimensions qu'il présente nécessairement* »⁵.

Cette approche se révèle ainsi l'une des voies possibles pour aborder le phénomène musical en tant que fait social total, d'autant plus que si des difficultés se présentent à définir la musique d'un point de vue sociologique, c'est précisément parce qu'« *il s'agit d'un objet social qui est à la fois produit, créé et perçu et que les interrelations de ces différents paliers de la vie musicale ne sont pas univoques* »⁶.

Or, pour que la pertinence de cette proposition théorique devienne en plus une proposition d'ordre méthodologique, il est indispensable de spécifier le sens particulier que nous allons donner à cette tripartition dans notre étude ainsi que les outils dont nous nous servons pour « saisir » ce triple mode d'existence et lui donner une cohérence d'ensemble.

¹ Ibidem. C'est l'auteur qui souligne.

² Ibid., p.37.

³ Ibid., p.45.

⁴ Ibid., p.46.

⁵ Ibid., p.47.

⁶ Green, A.M., op.cit., p.184.

En considérant la présence des MIA comme un fait musical total, nous essayerons de l'aborder à travers sa triple condition, en tant qu'objet « sonore » isolé, en tant que « produit » et en tant qu'objet « perçu ». Toutefois, force est d'admettre que si l'existence de la musique en tant que fait social total semble incontestable, il reste impossible pour le chercheur d'accéder à ce phénomène dans toute la « réalité » de sa totalité. D'une certaine manière il s'agit tout simplement de l'inachèvement essentiel du travail sociologique souligné par Max Weber, en ce sens où « *même avec les meilleurs méthodes, le mode sensible est infini et [...] aucune science ne pourra l'épuiser* »¹. Par conséquent, si nous ne nous consacrons pas ici à l'étude ni à la réception, ni à la production ni au niveau « neutre » des MIA en France séparément l'une de l'autre, nous ne prétendons pas non plus fournir une explication intégrale, au sens webernien mentionné ci-dessus, de leur existence en tant que fait social total. Notre intention est plutôt de témoigner de cette dimensionnalité multiple à partir de la confrontation de certains éléments appartenant à chacun des trois niveaux mentionnés - de ces « paliers en profondeur » qui caractérisent, selon Gurvitch, le fait social total². Ce faisant, nous espérons au moins rendre compte de la complexité du tissu social sous-jacent à tout phénomène musical, dans ce sens où il reste « *non seulement inséparable d'une totalité sociale plus large, mais [il] implique toute une série de rapports et de médiation de nature sociale* »³. D'où la préoccupation exprimée par J. Molino il y a déjà plus de trois décennies mais qui nous semble toujours pertinente et d'actualité : dans la compréhension du fait musical total, « *il est certain que la grande question est aujourd'hui l'articulation des trois analyses* »⁴ associées aux trois niveaux le composant.

Au risque de réveiller une certaine méfiance - tant le terme a été manié, controversé et semble à présent dépassé - nous pouvons dire que notre démarche aura une inspiration structuraliste, mais strictement dans le sens méthodologique voulu par Claude Lévi-Strauss. C'est dire que, compte tenu de la complexité infinie des faits sociaux et de l'impossibilité de la démarche sociologique d'en rendre compte à part entière, nous choisirons certains éléments qui nous semblent pertinents dans chaque niveau de la tripartition suggérée par J. Molino, afin

¹ Grawitz, Madeleine, op.cit., p.107 (à propos de l'ouvrage *Le savant et le politique* [1919] de Max Weber).

² Gurvitch, Georges : « Objet et méthode de la sociologie », dans *Traité de Sociologie*, Tome 1, PUF, Paris, 1967, p. 21.

³ Supicic, I., op.cit., p. 174.

⁴ Molino, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », op.cit., p. 43.

d'observer leur interdépendance et de proposer ainsi une sorte de maquette témoignant de la totalité sociale impliquée dans le fait musical qui nous intéresse. Si cette « maquette » ne correspond pas, bien évidemment, à la notion de structure construite par C. Lévi-Strauss en anthropologie, nous pouvons pourtant valider à son égard ce que le célèbre anthropologue a dit de cette dernière: « [...] *la notion de structure sociale ne se rapporte pas à la réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci* », et dans ce sens « *les recherches de structure ne revendiquent pas un domaine propre, parmi les faits de société ; elles constituent plutôt une méthode susceptible d'être appliquée à divers problèmes ethnologiques* »¹.

Notre objet d'étude, rappelons-le, est l'émergence et la popularité gagnée par les MIA en France entre les années 1950 et 1970. Dans notre hypothèse provisoire nous avons avancé l'idée que si ces musiques avaient été si bien accueillies en France c'est parce qu'elles s'accordaient probablement à un imaginaire préalable du monde « andin » qui les rendaient socialement intelligibles, en les associant plus largement aux rapports que la société française entretenaient avec l'« altérité » latino-américaine. Il est donc évident pour nous qu'il faut considérer que les MIA n'ont pas vécu cette popularité *en dépit* des modifications qu'elles présentent par rapport aux musiques « andines » élaborées en Amérique du Sud, mais *en fonction* de cet écart.

Pour essayer de rendre compte de ce phénomène en tant que fait musical total, nous avons envisagé de l'étudier en sélectionnant certains éléments concernant le matériau musical, la réception et la production des MIA en France, dans le but de souligner l'interdépendance profonde qui s'établit entre ces trois dimensions et la spécificité qui en résulte.

Du point de vue strictement sonore, nous mettrons ainsi l'accent sur les éléments des MIA qui présentent d'importantes modifications par rapport aux modèles sud-américains qui ont inspiré les musiciens concernés (au niveau rythmique, mélodique, harmonique ou instrumental).

Du point de vue *poïétique*, nous aborderons surtout le processus de construction des MIA au cours de trois décennies (à partir des années 1950), ce qui nous

¹ Lévi-Strauss, Claude : *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 (1958), pp. 331 et 332. C'est nous qui soulignons.

permettra de fournir la perspective historique nécessaire pour accéder aux éléments constitutifs de ce phénomène et à leur évolution dans le temps¹.

Du point de vue *esthétique*, finalement, probablement l'aspect le plus complexe à attaquer, nous essayerons de déceler la signification sociale de la réception des MIA grâce aux témoignages que nous avons pu recueillir auprès de quelques passionnés de ces musiques.

Or, nous avons dit que l'articulation de ces trois dimensions s'avère indispensable pour rendre compte de l'intégralité du phénomène. Nous verrons que des éléments tels que l'interprétation musicale au sens large – les manières de chanter, de s'habiller, de se *montrer* face un public - ou bien la présence du disque en tant qu'objet polysémique, constituent précisément des objets sociaux qui s'installent dans les interstices laissés par la construction théorique des trois dimensions en question. Dans ce sens, ils témoignent, peut-être mieux que n'importe quel autre élément, du caractère non univoque et « total » du phénomène musical ainsi que du fait que « dans la réalité socio-musicale tous ces éléments s'interpénètrent »².

¹ Dans cette démarche nous resterons particulièrement attentifs aux carrières de musiciens et de groupes emblématiques (*Los Incas*, Guillermo de la Roca, *Los Calchakis*), afin d'illustrer, avec celles-ci, la richesse des contacts entre individus d'origines et d'horizons divers qui ont permis l'apparition des MIA en France, dans un cadre sociohistorique bien précis.

² Supicic, I., op.cit., p. 175.

1.3 Pour un traitement sociologique des musiques d'inspiration andine : les enjeux sociologiques de l'altérité.

1.3.1 Introduction

Après avoir présenté les textes qui s'occupent, ne serait-ce qu'indirectement, de l'objet qui nous intéresse et après avoir défini le cadre théorique général qui préside notre conception du phénomène musical, nous sommes en mesure de travailler à présent sur des concepts théoriques spécifiques aux qualités de notre objet d'étude. Tout d'abord il est nécessaire de souligner que, si la popularité des MIA en France au tournant des années 1960-1970 « *n'aurait pas été possible sans une construction identitaire du latino-américanisme* »¹, cette construction a été édifiée en bonne partie en fonction d'une double rencontre qui s'est matérialisée pour l'essentiel dans des cabarets-café du Quartier Latin : d'une part, entre latino-américains -musiciens ou non- venus de différents pays du continent, et d'autre part, entre tous ces latino-américains et des musiciens et des auditeurs français. Bien évidemment, cette rencontre a eu lieu tant dans une situation « réelle » de contact culturel que sur un plan symbolique. Dans ce sens, l'apparition et le développement des MIA en France sont le résultat de la confrontation d'un univers culturel « français » - ou plus largement européen - avec les représentations associées à un univers culturel « andin » - ou plus largement, latino-américain.

Il ne faut pas oublier à ce propos que toute rencontre, que ce soit d'individus ou de collectivités, implique incontestablement un acte de *connaissance*. Alors, nous sommes convaincu que la diffusion et la réception en France des MIA non seulement font partie de cet acte de connaissance, mais encore que leur étude peut nous aider à mieux comprendre les rapports symboliques qui sont à la base de la

¹ Plisson, Michel: "Les musiques d'Amérique latine et leurs réseaux communautaires", dans: *Les Musiques du Monde en question*, 1999, p. 128.

connaissance – ou de la re-connaissance, ou de la mé-connaissance - en France d'un univers culturel considéré « autre ». Il est donc nécessaire de préciser le sens que nous allons donner au concept d'altérité que nous avons utilisé jusqu'à présent dans un sens large, et surtout de le travailler d'un point de vue sociologique ; c'est-à-dire de le doter d'un sens qui le rend sociologiquement utilisable.

Or, qui dit altérité dit aussi « identité » et « différence », et la perspective sous laquelle nous souhaitons placer la notion d'altérité ne saurait se passer de la dialectique qui s'établit entre ces deux dimensions. C'est pourquoi, mis à part les rapports individuels ou psychiques qui opposent les catégories du *je* et de *l'autrui*, il faut considérer qu'au niveau collectif la construction de l'altérité s'étale sur plusieurs niveaux du social, délimitant et réédifiant à chaque fois les contenus et les frontières de ce qui est considéré « semblable » ou « différent ». Pour aborder la question de l'« Autre » à partir de la conquête de l'Amérique, T. Todorov explique, par exemple, qu'il est toujours possible de penser cette altérité comme une problématique résultant des rapports entre un certain *nous* et un groupe social concret auquel nous n'appartenons pas, indépendamment du fait que « *ce groupe [...] peut être intérieur à la société : les femmes pour les hommes, les riches pour les pauvres, les fous pour les "normaux" ; ou lui être extérieur, une autre société, donc, qui sera, selon le cas, proche ou lointaine* »¹.

Sur quels paliers s'est donc édifiée la construction de l'altérité latino-américaine en France dans les années 1950, 1960 ou 1970 ? Quels sont les critères sur lesquels a été construite et gérée la différence entre un *nous* français et un *autre* « andin » ? Bien évidemment nous ne sommes pas en mesure de répondre à ces questions dans le cadre de notre étude, mais nous pouvons pourtant avancer que, s'il est vrai que la présence plus marquée des MIA en France pendant ces années coïncide avec l'arrivée relativement significative d'immigrants latino-américains, cette immigration restera quantitativement marginale, notamment si on la compare avec celles provenant des pays des continents africain ou asiatique. Un historien comme F.-X. Guerra, par exemple, peut ainsi considérer que « *l'importance de la colonie latino-américaine ne se mesure pas à son importance numérique en France mais à son influence sur les pays d'origine* »².

¹ Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 11.

² Guerra, François-Xavier: « La lumière et ses reflets : Paris et la politique latino-américaine », dans Kospi, A. et Mares, A., *Le Paris des étrangères*, Paris, Imprimerie Nationale, 1989, p. 172.

Or, sans nier l'existence de genre d'influence¹, l'explication de la présence des MIA en France ne saurait aucunement se limiter à un tel renvoi, sous prétexte du caractère restreint ou dispersé de l'immigration latino-américaine. En revanche, il est vrai que l'apparition et la popularisation de ces musiques en France relève moins du contact entre deux « populations » en présence, au sens démographique du terme, qu'à l'incorporation, sur un plan symbolique, des différences qui sustentent la singularité et l'altérité des MIA au sein de la société française. Cet aspect du phénomène, d'ailleurs, est un des éléments qui nous permettra de préciser la spécificité de notre objet d'étude, car c'est ainsi que nous pourrions situer l'insertion de ces musiques en France par rapport à d'autres manifestations musicales étrangères, comme celles provenant du Maghreb ou d'autres régions du continent africain. Comme l'a suggéré L.-J. Calvet, l'altérité des peuples « andins », qui n'ont pas connu une histoire coloniale les attachant à la France, possède forcément un sens différent de celle construite autour de populations et des cultures issues des anciennes colonies françaises.

Bien évidemment, une telle approche ne compromet pas non plus la prise en considération des enjeux qui relèvent des liens entre le collectif et l'individu. Il s'agit seulement d'insister par là sur le fait que l'image, ou plus précisément les *représentations* individuelles qui portent sur un autre individu, sur un autre groupe social, sur une autre nation ou sur une autre culture, sont loin d'obéir exclusivement aux critères qui concernent les individus en tant qu'entités isolées, ou les populations sous un critère exclusivement démographique. Ces représentations s'inscrivent aussi et surtout dans une dimension propre au social. Autrement dit, la construction de cette altérité répond également aux représentations que ces groupes ou ces cultures se font les unes des autres, et que s'il s'agit de représentations *sociales*, c'est parce qu'elles « *ne résultent pas seulement des perceptions et des projections individuelles mais [parce] qu'elles s'ancrent dans un imaginaire social, fruit de l'histoire et des rapports entre groupes ethniques ou nationaux* »². C'est dans ce sens que nous adhérons à l'idée que « *ni les structures (globales ou partielles) ni à plus forte raison les multiples organisations, n'expriment jamais le phénomène social global* », et cela « *non*

¹ Nous avons déjà vu, par exemple, que la création de certaines musique « andines » en Amérique Latine a parfois été la conséquence, entre autres, des échanges opérés en France entre musiciens originaires de différents pays de l'Amérique Latine. Nous reviendrons largement sur ce point dans la troisième partie de notre étude.

² Ladmiral, Jean-René; Lipianski, Marc: *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin., p. 199.

seulement parce que celui-ci est supra-fonctionnel par excellence, mais encore parce qu'il est le plus mouvant et le plus riche de toutes les infrastructures macrosociologiques »¹.

Dans les chapitres qui suivent nous examinerons donc ces trois éléments qui circonscrivent et fixent, d'une certaine manière, la présence des MIA, à savoir: la *rencontre* entre deux univers culturels, les *représentations sociales* qui déterminent ou qui dérivent de cette rencontre, et la construction et l'usage de l'*altérité* qui en résultent.

1.3.2 Altérité et Musiques d'inspiration andine

1.3.2.1. Les MIA en France : objet d'acculturation ?

Le fait de situer le phénomène des MIA en France dans le cadre d'une rencontre entre deux univers culturels, nous oblige à considérer la possibilité de l'analyser à la lumière d'une des notions classiques destinées à rendre compte des contacts et d'échanges culturels, celle de l'*acculturation*.

Cette notion a été proposée en anthropologie en 1936 par Robert Redfield, Ralph Linton et Melville Herskovits, qui l'ont définie comme l'« *ensemble des phénomènes qui résultent du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes avec des changements subséquents dans les types culturels de l'un ou des autres groupes* »². Mis à part le fondamental apport pratique, théorique et méthodologique de cette première définition dans le cadre de l'anthropologie américaine, la notion d'acculturation est restée circonscrite, pour l'essentiel, à son application dans le domaine des seuls faits « culturels ». Or, la mise en avant de ces limites ainsi que le dépassement des perspectives fixées par cette anthropologie « culturelle » sont dues en grande partie à l'œuvre de Roger Bastide. Ce dernier, sans abandonner forcément la définition donnée par R. Redfield, R. Linton et M. Herskovits, met l'accent sur le fait qu'en valorisant la notion de « culture » au détriment de celle de « société », une telle approche engage « *l'absence de comparaison entre les données de l'histoire et celles de l'ethnographie –et, dans ce dernier*

¹ Gurvitch, Georges : *Traité de sociologie...* op.cit. p. 154.

² R. Redfield, R. Linton et M. Herskovits: « Memorandum for the study of acculturation », dans: *American anthropology*, vol. 38, 1936, pp. 149-152., p. 150.

domaine, la tendance à réduire les faits sociaux à des simples traits culturels qui peuvent être échangés [...] au lieu de considérer ces faits sociaux pour ce qu'ils sont en réalité : les cadres à l'intérieur desquels les divers échanges se produisent »¹.

Ce changement de perspective se traduira, entre autres, par l'intégration des situations sociales de contact entre populations, de sorte que, comme le signale Georges Balandier – cité par R. Bastide - « le contact et ses effets ne peuvent être compris qu'à la condition d'être replacés dans des "ensembles", c'est à dire dans les totalités sociales qui les encadrent, les orientent et les unifient »². Ce rapprochement à l'idée du fait social total permet donc d'expliquer des processus d'intégration, d'accommodation ou de compétition entre différents groupes dans une dimension sociale plus large, ou plutôt dans une dimension où le social est susceptible de jouer un rôle prépondérant et prédéterminant sur les échanges culturels. Dans l'introduction de son livre *Les Amériques noires*, par exemple, R. Bastide peut s'interroger à propos de son sujet dans les termes suivants: « [...] lorsque le noir est devenu un citoyen, alors la question s'est posée de savoir s'il pouvait être ou non intégré dans la nation : était-il assimilable, capable de devenir " anglo-saxon", ou « latin » à part entière ? Ou bien [...] avait-il une « culture » étrangère, des mœurs différentes, des modes de penser qui empêcheraient [ou] offraient de sérieux obstacles, à son incorporation dans la société occidentale? »³. Autrement dit, les processus d'acculturation ne sont pas seulement le résultat des échanges culturels entre communautés, mais ils dépendent aussi des « cadres sociaux de l'acculturation », de la configuration sociale qui oriente les interactions entre groupes issus de cultures différentes. Les échanges culturels seraient ainsi déterminés, en quelque sorte, par la conformation sociale des groupes en interaction.

Or, il est important de souligner que cette perspective est construite en fonction du rôle ambivalent qu'y joue l'individu. D'une part, Bastide met en avant le fait que « ce ne sont jamais des cultures qui sont en contact, mais des individus »⁴, et qu'à ce titre chacun d'entre eux « réagit différemment aux stimuli qui lui viennent des individus porteurs d'autres civilisations »⁵. D'autre part, les réactions des individus ne s'étalent pas dans une gamme infinie de possibilités, et il faut toujours prendre en compte que, d'un point de vue social, ils ne sont pas des êtres indépendants, mais qu'« ils

¹ Bastide, Roger : *Acculturation*, dans Encyclopédie Universalis.

² Ibidem.

³ Bastide, R. : *Les Amériques Noires*, Harmattan, Paris, 1996, p. 22.

⁴ Bastide, Roger : *Anthropologie appliquée*, Payot, Paris, 1971, pp. 49.

⁵ Bastide, R. : *Acculturation...* op.cit.

sont en interrelation dans des réseaux complexes de communication, de domination-subordination, ou d'échanges égalitaires ; ils appartiennent à des institutions, qui ont des règles d'action, des normes, et une organisation. Ce qui fait que les interpénétrations des deux civilisations en présence suivent les réseaux de ces interrelations, ou ceux des rapports entre les institutions »¹.

Bien que développée dans les années 1960 et 1970 en anthropologie et en sociologie pour donner des réponses à des problématiques dérivées de confrontations directes et continues entre populations de cultures différentes, cette approche fournit des pistes de réflexion pertinentes dans le cadre de notre recherche. Tout d'abord il est intéressant de confronter notre objet d'étude aux principes relevés par R. Bastide concernant l'écart qui sépare les caractéristiques culturelles des sociétés en contact². R. Bastide indique par exemple que « *plus la forme d'un trait culturel est "étrange" donc éloignée des formes des traits culturels de la civilisation receveuse, et plus son acceptation sera difficile* »³. Ceci s'expliquerait par la difficulté à réinterpréter ce trait culturel aux yeux de la culture « receveuse », c'est-à-dire, par la difficulté d'attribuer d'anciennes significations à des éléments nouveaux – matériels, institutionnels ou symboliques - ou bien à changer la signification des éléments déjà présents dans une société par l'introduction de nouvelles valeurs⁴.

Si l'utilisation de catégories telles que « culture receveuse » ou « culture donneuse » n'est pas adaptée au sujet de notre recherche, il est pourtant pertinent de vérifier, par exemple, si les caractéristiques au niveau du matériau sonore des MIA ont pu faciliter leur acceptation par le public français – comme le suggère J-L. Calvet - ainsi que leur « réinterprétation » dans le cadre de la société française. En effet, les caractéristiques mélodiques, harmoniques et organologiques des musiques qui nous occupent, bien que présentant des particularités associées de près ou de loin à un univers musical non européen, restent sur plusieurs aspects directement associées à un univers musical occidental contemporain, ou plus exactement au système tonal occidental. D'un point de vue mélodique, par exemple, la tendance à l'utilisation de gammes pentatoniques à tons entiers d'une partie des MIA va

¹ Ibidem.

² La plupart d'entre eux soulignés déjà par l'anthropologie « culturelle ».

³ Bastide, R. : *Anthropologie appliquée*, op.cit. pp. 51.

⁴ Bastide adhère à la définition de réinterprétation donnée par Herkovits : « ...processus par lequel d'anciennes significations sont attribuées à des éléments nouveaux ou par lequel de nouvelles valeurs changent la signification culturelle des formes anciennes » (Bastide, R. : *Acculturation...*, op. cit.) L'exemple que donne R. Bastide est celui des « Noirs du Nouveau Monde », qui ont réinterprété leur polygamie traditionnelle en ayant une épouse « légitime » au même temps qu'une ou plusieurs « maîtresses ».

rarement heurter les oreilles « occidentales », fondamentalement parce que les notes qui composent ces gammes sont construites à partir des intervalles tempérés du système tempéré occidental. Autrement dit, les notes de tous les aérophones utilisés par les groupes de MIA vont sonner « juste » et les mélodies qu'ils jouent, construites sur des gammes pentatoniques, s'étalent ainsi sans difficulté sur des harmonisations tonales ou modales dérivées de musiques européennes. L'harmonie, en fait, constitue un trait des MIA dont la « réinterprétation » est particulièrement facile pour un public européen: pratiquement toutes les MIA diffusées en France depuis les années 1950 et jusque dans les années 1970 seront construites sur la base d'accords et d'enchaînements d'accords dérivés du système tonal occidental. L'utilisation des flûtes diverses -confectionnées, comme nous l'avons signalé ci-dessus, de sorte qu'elles sonnent « juste » - et *a fortiori* d'instruments tels que la guitare - d'origine incontestablement européenne - peuvent aussi avoir contribué à l'acceptation et « réinterprétation », dans le sens donné par R. Bastide, des MIA en France.

Nous avons vu, dans les chapitres précédents, que cette concordance pouvait être jugée défavorablement en France par ceux qui voyaient en elle le résultat d'une « adaptation » opérée consciemment par les musiciens latino-américains concernés dans le but de faciliter l'exploitation commerciale des MIA. Ce qui semble gêner G. Borrás, par exemple, est le fait que, d'après lui, les modifications vérifiables dans ces musiques auraient été réalisées dans le seul but d'obtenir une acceptation favorable en France, notamment d'un point de vue commercial. Dans cette perspective, ce ne sont pas les caractéristiques propres à ces musiques qui auraient facilité leur réception en France, mais le fait que ces caractéristiques auraient été consciemment altérées afin d'atténuer leurs éventuelles oppositions par rapport aux musiques occidentales. Elles auraient été *facilitées*, en quelque sorte afin d'être acceptées. Or, il convient de rappeler que s'il est vrai qu'en général les MIA n'exhibent pas de traits dont la « réinterprétation » en France aurait pu s'avérer extrêmement difficile, si ces musiques ont été « adaptées » aux oreilles occidentales, elles n'ont pas l'exclusivité de ce fait, car en réalité, ce genre d'adaptation est plus au moins présente dans toutes les musiques andines « métisses » ou « urbaines » des pays sud-américains concernés. En effet, dans des pays comme le Pérou ou la Bolivie, par exemple, l'utilisation d'aérophones qui donnent des échelles présentant des variations ou des « irrégularités » dans ses intervalles - dues souvent à l'utilisation de mesures

anthropométriques pour faire les trous ou à la courbure des instruments - reste pour l'essentiel circonscrite aux musiques de communautés indigènes éloignées des agglomérations urbaines¹. En revanche, dans le cas des musiques andines « métisses » et surtout celui des musiques andines « urbaines » la tendance est, depuis des décennies, à l'utilisation d'instruments tempérés².

En fonction de toutes ces remarques nous préférons orienter la discussion dans une toute autre direction. Notre intérêt sera de voir dans quelle mesure les caractéristiques sonores facilement « ré-interprétables » des MIA en France s'insèrent dans une réinterprétation symbolique plus large qui les rendaient plus intelligibles, malgré l'excédent d'altérité qu'elles comportent. Voire, en fonction de cette différence.

Nous verrons, dans la deuxième partie de cette étude, que selon l'époque et l'espace social concerné, les MIA et en général l'univers « andin » auront en France une connotation *triste, monotone, spirituelle, festive*, etc.; ils resteront associés aussi à la détresse de l'indien des Andes face à la domination du Conquistador, de son assujettissement au système de valeurs imposé par l'homme « blanc », ou tout simplement à l'idéal d'une existence communautaire en étroite communion avec la nature et avec le social. Il nous semble que ceci est intimement lié aux régularités qui

¹ Cf. Parejo-Coudert, Raphaël: « La flûte pinkuyllu des Provincias Altas du Cuzco (Pérou) : organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin », dans: Journal de la société des américanistes [En ligne], 2001, p. 87, mis en ligne le 17 novembre 2005, Consulté le 11 février 2010. URL : <http://jsa.revues.org/index1850.html>. D'ailleurs, dans la tradition des études andines ces « irrégularités » seront longtemps été ignorées en tant que qu'éléments éventuellement constitutifs de l'esthétique musicale de certaines populations des hautes terres andines, et ce n'est qu'au début des années 1990 que certains ethnomusicologues commencent à s'intéresser à ce sujet. (Cf. par exemple, Turino, Thomas: « Del esencialismo a lo esencial: pragmática y signifiación de la interpretación de los sikuris puneños en Lima, *Revista andina*, n°2, Cuzco, 1992, et en France, Martinez, Rosalia : *Musiques du désordre, musiques de l'ordre : le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)* Thèse de doctorat : Université de Paris X-Nanterre, 1994).

² Comme nous l'avons suggéré dans les chapitres précédents, les rapports entre musiques andines « indigènes », « métisses » et « urbaines » dans les pays sud-américains concernés (notamment le Pérou) sont extrêmement complexes et inscrits dans une logique d'échanges particulièrement dynamique. Il ne faut pas oublier que la profondeur des syncrétismes entre l'univers précolombien et l'univers européen ont déterminé que, d'une part, des instruments à cordes tels que le harpe, le violon, le charango, de provenance clairement européenne, sont devenus dans certaines régions du Pérou profondément « traditionnels », et d'autre part, que indépendamment cette filiation les musiques qui leur sont associées constituent de fait des genres et des styles spécifiques à cet usage local. Nous allons exposer, dans la troisième partie de notre étude, les aspects de ce phénomène qui ont eu une incidence directe sur l'apparition et le développement des MIA en France. Cependant, nous tenons à mentionner ici, la thèse d'Enrique Pilco, consacrée au répertoire de chants en langue quechua de la Cathédrale de Cuzco. Cette étude est en fait l'une des dernières études consacrées à des manifestations musicales classées comme "métisses" que nous avons pu consulter, dont l'une des principales qualités est de privilégier la perspective des musiciens et de la communauté pour comprendre l'esthétique et le rôle social de ces musiques (*Des voix dans la pénombre, Le catholicisme cuzquézien à travers les hymnes religieux en quechua, Musique, religion et société dans les Andes du XXe siècle*, Th. Doc. [Dir. Mme Carmen Bernard], EHESS, Paris, Janvier 2010)

présenteraient, d'après R. Bastide, les processus d'acculturation: « *un trait culturel, quel que soit sa forme et sa fonction, sera d'autant mieux reçu et intégré qu'il pourra prendre une valeur sémantique en harmonie avec le champ des significations de la culture receveuse* »¹. Il ne s'agit donc pas ici de l'« étrangeté » ou du rapprochement de la forme d'un trait culturel, mais des *significations sociales* que celui-ci révèle.

Or, nous avons proposé, dans notre hypothèse provisoire, que si les MIA ont été si facilement acceptées et popularisées en France, c'est parce qu'elles s'accordaient à un imaginaire préalable de l'univers « andin » qui les rendait socialement *cohérentes* et *acceptables*. Il se peut que leur succès se soit consolidé en fonction du rapport harmonieux établi entre cet univers culturel « andin » - ou plutôt l'idée que l'on ait pu créer de lui - et le « champ des significations », pour reprendre les termes de R. Bastide, propre à la société française de l'époque. Si l'on voit si souvent, par exemple, des indigènes « andins » ou des idoles Incas décorant les pochettes des premiers disques de musique sud-américaine enregistrés en France², c'est très probablement parce que l'usage de l'étiquette « andine » facilitait l'incorporation de ces musiques et de ces ensembles dans le champ de significations du public français de l'époque. D'où la capacité de l'étiquette « andine » d'avoir représenté un large spectre musical et culturel sud-américain, en dépit des éventuelles extravagances générées. C'est dire que certaines caractéristiques attribuées à l'époque aux musiques « andines » ou d'inspiration « andine » s'accordaient probablement aux qualificatifs qui désignaient, à la fin du XIX^{ème} siècle et aux débuts du XX^{ème}, l'univers musical « andin ».

On peut constater, en effet, que dans les célèbres études publiées au début du XX^{ème} siècle par Raoul et Margueritte d'Harcourt on trouve déjà des caractérisations qui feront sa réapparition des décennies plus tard et d'une manière tout à fait « évidente ». Nous pensons principalement à la « nostalgie » ou à la « tristesse » accordée unanimement, par exemple, au genre *yaravie*, voire même à toutes les musiques « andines ». En effet, dans les années 1920 ces anthropologues français affirmaient dans un ouvrage capital consacré aux musiques qu'ils appellent « incas », qu'« *on sait depuis ces dernières années à peine, qu'il existe un folklore andin riche, que sa caractéristique principale est la tristesse, et, sur ce thème facile, les écrivains sud-américains, dont personne ne contestera l'imagination et l'aisance de plume,*

¹ Bastide, R. : *Anthropologie appliquée*, op.cit. p. 53. C'est nous qui soulignons.

² Ceci indépendamment du fait que dans ces disques la présence des musiques « andines » ou d'inspiration andine y était été minoritaire, voire inexistante

brodent à l'envi »¹. De même, comme on peut l'apprécier dans le commentaire ci-dessous, dans l'imaginaire construit en France dans les années 1960 et 1970 autour des MIA : « *Le Yaravi est un air triste, presque une lamentation [...] La Tarka [flûte à bec] rend plus sensible encore le caractère mélancolique de ce morceau* »².

Mais il ne faut pour autant oublier que la notion d'acculturation et les travaux anthropologiques ou sociologiques qui ont traité ce sujet ne rendent pas compte, *stricto sensu*, des phénomènes comme celui qui nous occupe. En effet, dans ces études il est toujours question d'interpénétrations, d'adaptations, de résistances qui opèrent entre populations en présence et, de ce fait, quantitativement significatives. Tout au plus il s'agit de populations que l'homogénéité respective et la condensation de particularités rendent facilement visibles, saisissables, et « visables » : ce sont les « *natives americans* » de l'Amérique anglophone, les populations noires du Brésil ou des Etats-Unis, ou bien, dans le cas de la France, les populations maghrébines ou africaines. L'interpénétration culturelle via une rencontre quantitativement significative entre la population française et une population latino-américaine homogène ne semble pas correspondre à cette réalité, et elle ne présente pas, à cet égard, les mêmes caractéristiques que les processus d'acculturation – ou ce qu'on a appelé plus récemment les processus de *transculturation* ou encore relations *interculturelles*³ - qui relèvent de l'immigration arabe, africaine ou asiatique en France.

L'existence des MIA paraît témoigner plutôt d'une rencontre et d'un échange qui se jouent plutôt à une échelle aux mesures infinitésimales, mais qui prennent pourtant toute leur ampleur quand on les confronte à leur présence symbolique : nous pensons aux références obligées à Jorge L. Borges, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa ou Carlos Fuentes et en général au « boom » de la littérature latino-américaine en France ; aux idéaux ou aux fantômes politiques qu'incarnent la Révolucìon Cubana ou les figures du Che Guevara, Salvador Allende ou Lula; les imaginaires de solitude, d'aventure ou de détente paradisiaque qu'évoquent en France la Patagonie, la forêt amazonienne, les plages rêvées de Rio de Janeiro ; et

¹ d'Harcourt, Raoul et Marguerite : *La Musique des Incas et ses survivances*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925, p. I (Avant-propos). C'est nous qui soulignons.

² *La flûte Indienne*, vol.1, *Los Calchakis* avec Guillermo de la Roca, Barclay BARCLAY 200 138, 1966. L'association du Yaravi avec un caractère « triste » ou « mélancolique » existe depuis le XIX siècle au Pérou. Nous allons approfondir, dans la deuxième partie de notre étude, sur les éventuels liens entre cette caractérisation présente au Pérou et celle attribuée en France.

³ Cf., par exemple, Ladmiral, Jean-René; Lipiansky, Marc: *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin, 1989.

bien évidemment les « éternels retours » au Tango, à la Bossa Nova, à la Salsa et, peut-être dans une moindre mesure -mais pas pour autant moins porteur de sens- aux MIA. Pourquoi donc ne pas voir dans des « objets » sociologiques comme les MIA, résultats d'une rencontre avec une présence latino-américaine qui « s'est intégrée de façon quasi anonyme dans la quotidienneté française »¹, des produits d'acculturation d'un genre particulier, au lieu de les considérer automatiquement comme des « produits » 100% latino-américains présentés et exploités en France par des ressortissants latino-américains ?

La formulation et l'utilisation du concept de *transculturation*, particulièrement répandu en Amérique Latine et aux États-Unis, obéissent en partie à la nécessité de prendre en considération une variété plus large de cas impliquant des échanges entre populations et univers symboliques issus de cultures différentes. Le concept a été introduit par l'anthropologue et sociologue cubain Fernando Ortiz Fernandez en 1940 dans une étude consacrée à l'opposition entre la culture du « tabac » et celle du « sucre », et son influence dans la construction d'une identité nationale cubaine². F. Ortiz va donc remplacer des termes tels qu'acculturation ou diffusion culturelle - qui supposent, en règle générale, l'adaptation ou la résistance d'une culture « dominée » vis-à-vis d'une culture « dominante » - par celui de *transculturation*, qui met l'accent sur les influences réciproques entre deux cultures en contact et sur les configurations culturelles et les objets nouveaux qui en résultent. A partir des années 1980 l'utilisation du concept de *transculturation* devient courant en ethnomusicologie et musicologie, notamment parce qu'il a laissé la porte ouverte à l'étude d'un grand nombre de phénomènes qui n'auraient pas été considérés par les études anthropologiques, sociologiques ou historiques axées sur l'acculturation, en particulier les phénomènes et les objets qui résultent des échanges multiculturels opérés en milieu urbain. Or, malgré les avantages de cette nouvelle conceptualisation³, pour certains auteurs elle n'est pas complètement détachée des lacunes héritées de l'usage du concept d'acculturation.

¹ Leenhardt, Jacques; Kalfon, Pierre; Mattelart, Armand; Mattelart, Michèle: "Les Amériques latines en France", Paris, Gallimard., 1992., p. 133.

² Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar*, Consejo Nacional de Cultura, La Havana, 1963 (1940). La pensée de F. Ortiz a eu une influence tout particulière dans l'œuvre de Bronslav Malinovski, qui a écrit l'introduction de la traduction en anglais (1947) du livre cité ci-dessus, et ses disciples, ce qui a assuré en parti leur projection au niveau continental.

³ En première ligne l'élargissement du champ d'étude

Sans promouvoir l'abandon ou le remplacement du concept de transculturation, l'ethnomusicologue espagnol Josep Marti prône depuis quelques années pour une révision de sa définition et de son utilisation dans le cas du phénomène musical. La reformulation qu'il propose est fondée sur le fait que, tout comme le concept d'acculturation, celui de transculturation reposerait sur une certaine idée de *culture* qui n'est pas forcément la plus adéquate. Pour cet auteur, dans la plupart des études consacrées aux musiques ou plus largement aux phénomènes « transculturels », entendus comme le résultat de « croisement » culturels divers, on peut constater la tendance à associer trop facilement *culture* et *société* ou encore *ethnie*. La conséquence directe de cette association est que « *malgré la réalité kaléidoscopique de la vie musicale au sein des sociétés contemporaines, dans le domaine de l'investigation musicale nous continuons obstinément à parler en termes de cultures (musicales) nationales ou régionales pour caractériser ou pour faire allusion à l'héritage d'un pays ou d'une région déterminés* »¹.

Pour J. Marti, cette tendance illustre le fait que notre conception de différents univers musicaux (locaux, régionaux, nationaux, etc.) reste intimement - et souvent subrepticement - associée à une vision « essentialiste » de la culture, dans ce sens où « *au fond, nous construisons souvent nos réflexions en faisant appel à l'idée selon laquelle ils [les individus et les populations concernés] font ce qu'ils font, parce qu'ils sont ce qu'ils sont* »². Le principal problème d'une perspective construite sur l'idée que les populations présentent systématiquement une sorte d'état zéro aux frontières culturelles claires qui précède, ne serait-ce que théoriquement, la rencontre et l'interpénétration avec d'autres populations, est précisément le fait que la question des limites et des frontières demeure ainsi négligée: « *Dans quelle mesure est-t-il légitime de parler de cultures musicales bien identifiées et définies? Si cela a toujours été une affaire très compliquée, la réalité actuelle d'un monde de plus en plus globalisé ne fait qu'aggraver les choses. Le fait de confondre culture et société devient extrêmement négatif pour une raison bien simple: il est vrai que dans notre monde contemporain toute société génère des faits culturels spécifiques, mais cela ne signifie point que la culture de cette société se présente de manière uniforme et égale pour tous ses membres. Si, dans un tel contexte, le*

¹ Marti, Josep: « Transculturacion, globalizacion y musicas de hoy » dans *TRANS-Revista transcultural de musica*, n°8, article 2, (<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/marti.htm>), p.3 (version imprimable).

² Ibid. p.4

terme [culture] apparaît de toute évidence vicié, le concept de transculturation le sera à son tour, puisqu'il est construit sur la base du premier »¹.

Cet auteur illustre les limites d'une telle utilisation avec l'exemple de la musique New Age en Espagne et comment celle-ci a été étudiée par la musicologie. Il attire l'attention sur le fait que, bien qu'étant tous d'accord pour consentir que la musique New Age n'est pas, pour ainsi dire, une musique espagnole « de souche », aucun chercheur n'a pour autant songé à étudier son arrivée et son développement en Espagne en la considérant comme l'aboutissement de processus transculturels. Parmi les possibles causes de cette attitude, J. Marti suggère qu'on n'applique probablement pas le terme « transculturel » aux musiques New Age produites en Espagne² parce qu'on considère au fond que la société espagnole appartient, tout comme les musiques New Age, à la sphère de la *culture occidentale*. Dans cette perspective, « *et étant donné l'utilisation courante de ce concept [transculturation] dans les termes mentionnés plus haut, il s'avérerait incorrect de l'employer dans un tel cas* », car l'idée de transculturation suppose en définitive l'interpénétration de deux cultures clairement « différentes » : considérer le développement d'un genre musical « occidental » au sein d'une société « occidentale » comme un phénomène « transculturel » serait donc trahir le sens premier d'une telle définition.

C'est pourquoi cet ethnomusicologue propose une révision du concept en soulignant que le terme « transculturation » implique d'abord l'apparition d'un objet social et culturel nouveau, qui apporte quelque chose de différent vis-à-vis des configurations culturelles qui sont à son origine. Sans cette inflexion, « *l'idée de transculturation, conçue à l'image d'un arbre ou une plante que l'on transplante d'un endroit à un autre, peut s'avérer trop simpliste* »³. Dans des cas comme celui de la musique New Age en Espagne, J. Marti préfère parler de phénomènes musicaux qui surgissent d'une *trame culturelle* (entramado cultural) plus large : il s'agit d'une sorte d'« *ensemble multidimensionnel d'éléments culturels issus du monde des idées, des actions ou des produits concrets [dont l'articulation] suppose l'existence de points en commun et l'interaction entre les individus qui donnent vie à cette trame* »⁴, et dont le fonctionnement n'obéit pas forcément aux logiques ou aux frontières définies pour des cultures « nationales » ou « régionales ». Dans ce sens, l'apparition de la musique New Age

¹ Ibidem.

² Et en général toute musique de style « internationale », comme la Pop, le Rock ou le Jazz-

³ Ibid., p.6.

⁴ Ibid., p.7.

en Espagne constitue un phénomène nouveau, mais elle n'incarne pas forcément quelque chose de complètement « extérieur » à la société espagnole, car « *avant l'utilisation de l'étiquette 'New Age', il y avait déjà en Espagne un milieu favorable pour l'apparition de ces musiques, dérivé du rock, du rock symphonique ou du rock psychédélique [...] De même, en ce qui concerne les aspects idéologiques du New Age, on avait déjà développé dans le pays une contreculture que l'on reconnaît en bonne partie prédécesseur de la philosophie New Age* »¹.

D'où l'intérêt, pour J. Marti, de s'interroger sur la pertinence de l'utilisation généralisée de la catégorie « musique occidentale », car on promeut ainsi la construction de frontières conceptuelles, là où des dynamiques socioculturelles « réelles » sont précisément en train de les modifier, voire de les faire tomber. Une conception étroite des phénomènes transculturels négligerait donc ce genre d'imbrications au sein de sociétés globales comme les sociétés européennes, sous prétexte qu'ils appartiennent, plus ou moins profondément, à une même culture. S'il est vrai que le fondement sonore des musiques New Age provient de la tradition occidentale « *il y aurait tort [...] à continuer de considérer cette musique comme occidentale en raison de ses origines. Une bonne partie de la littérature de l'Inde moderne n'est pas de la littérature anglaise en dépit d'utiliser l'anglais comme moyen d'expression, pas moins que la littérature de Neruda² ou Garcia Marquez³ n'est espagnole* »⁴. En considérant comme phénomène transculturel « *tout processus de diffusion entre trames culturelles impliquant des changements formels, sémantiques et fonctionnels de l'objet diffusé comme conséquence des différences de configuration et dynamique des trames en contact* »⁵, le concept qui en résulte est beaucoup plus adapté que celui d'acculturation pour nous guider dans l'étude des musiques qui nous intéressent.

Le phénomène des MIA en France incarne en effet un cas d'interpénétration culturelle vérifiable surtout dans des sociétés globales et globalisées contemporaines qui n'est pris en compte ni par les études traditionnelles et « essentialistes » de l'acculturation, ni par ceux inspirés par une définition restreinte de transculturation. La perspective ouverte par J. Marti nous suggère en

¹ Ibid., pp. 6-7.

² Pablo Neruda (1904-1973): poète chilien, Prix Nobel de littérature en 1971.

³ Gabriel Garcia Marquez (1927) : célèbre écrivain colombien dont le roman « Cent ans de solitude » est devenu un symbole du courant littéraire latino-américain connu sous le nom de « Realismo Magico ». Il reçoit le Prix Nobel en 1982.

⁴ Ibid., p. 8. Souligné par l'auteur.

⁵ Ibid. p.10. La définition n'est pas ainsi réduite à l'insertion ou au contact d'éléments issus de systèmes culturels supposés complètement « autonomes ».

revanche deux pistes intéressantes. En premier lieu, il est évident qu'un élément incontournable à considérer dans ce genre de problématique est le rôle qui jouent les *mass-media* et plus largement tous moyens de communication massive, dont le développement a consolidé et surtout massifié l'existence d'une interpénétration culturelle « virtuelle », c'est-à-dire sans qu'il existe forcément un « contact » culturel en présence. C'est pourquoi, s'il est vrai que « *ce ne sont jamais des cultures qui sont en contact, mais des individus* »¹, les *images* et en général les *représentations* des univers symboliques qui accompagnent la mise en contact d'individus issus de cultures différentes, semblent de plus en plus dissociées du contact « réel » (physique) entre ces individus.

Certes, les grandes entreprises mythiques, littéraires ou historiques qui ont marqué jadis les rencontres avec un Autre lointain ont été généralement précédées et suivies d'un imaginaire qui dépasse largement la dimension physique ou démographique du contact réel. Mais à la limite, ces imaginaires ou ces mythifications restaient fondés, pour l'essentiel, sur l'*expectative* de ce contact et non nécessairement sur l'*illusion* de se croire en contact réel ou de remplacer cette rencontre physique par une rencontre « virtuelle ». Comme le signale Marc Augé à propos de l'ubiquité des ressources audiovisuelles dans nos sociétés contemporaines, il paraît de plus en plus pertinent de se demander si « *l'Occident n'est en train de se coloniser lui-même par le jeu de l'image* », en ce sens que « *l'image de l'autre, aujourd'hui, se substitue de plus en plus au souci de le connaître et de l'identifier comme personne. Le tourisme, la publicité, la télévision, les nouveaux modes de communication substituent l'image et l'illusion de croire connaître à la connaissance ou à l'effort de connaître* »². L'*illusion* du contact devient ainsi, en quelque sorte, le lieu géométrique qui marque le point le plus éloigné parmi les différentes voies qui peuvent suivre, de nos jours, la rencontre avec d'autres individus et d'autres cultures.

Or, nous croyons que les MIA sont apparues en France dans le cadre d'une rencontre qui suppose certainement un degré de contact concret avec une population plutôt réduite de ressortissants latino-américains, mais il s'agissait avant tout d'une rencontre dominée par l'illusion qui consistait à croire que ces musiques étaient plus éloignées des musiques européennes qu'elles ne l'étaient en réalité.

¹ Bastide, Roger : *Anthropologie appliquée*, Payot, Paris, 1971, p. 49.

² Augé, Marc : *Pour quoi vivons-nous ?*, Paris, Fayard, 2003, p. 92. Souligné par nous.

Nous faisons allusion, dans un premier temps, non seulement aux éléments strictement sonores (harmoniques, mélodiques ou instrumentaux) qui rapprochent les MIA et les musiques « andines » sud-américaines - notamment celles des grandes agglomérations urbaines - au système musical occidental; mais aussi aux affinités, complémentarités ou liens directs qui pourraient exister, au niveau symbolique, entre l'univers véhiculé par les MIA et la *représentation* de cet univers en France.

Cette proximité est ainsi intimement liée à la seconde piste à explorer : dans quelle mesure les MIA ont-elles pu s'accorder discrètement et efficacement aux attentes d'altérité du public français grâce, précisément, à l'intelligibilité qu'elles détenaient d'un point de vue sensible et esthétique ? On voit bien, en tout cas, que l'apparition des MIA en France n'est pas réductible à un exemple de résistance ou d'adaptation « pur », comme ceux abordés sous une perspective acculturaliste ou même transculturaliste classiques¹. Ainsi, dans le cas qui nous occupe, il serait peut-être moins pertinent de dénoncer les supposés « erreurs » ou « détournements » des ensembles de MIA en France, que de chercher à les interpréter à la lumière de cet acte qui implique un *aller vers* une musique perçue « autre » tout en se fixant sur un matériel musical qui reste apparenté aux codes musicaux de la société d'accueil². En ce faisant nous espérons nous prémunir, ne serait-ce qu'en partie, contre les préconçus propres aux regards trop moralisants fixés avant tout sur la « pureté » et l'« authenticité » des objets à étudier, pour privilégier les territoires où prédomine le sens ondoyant, ambigu et souvent dédaigné - par l'œil de l'anthropologue mais aussi par celui du sociologue ou de l'historien- de ce qui a été récupéré, modifié et *altérisé* au sein des sociétés globales contemporaines. Autrement dit, il s'agit pour nous de voir dans quelle mesure les éventuelles altérations et *altérisations* vérifiables dans les MIA par rapport à ses modèles sud-américains obéissent aussi à la projection d'une signification sociale propre à la société française, mais qui, jusqu'à la cristallisation

¹ Cela dit, il est tout à fait juste d'accorder, par exemple, à la démarche d'un R. Bastide le crédit d'avoir ouvert une perspective plus large aux phénomènes d'acculturation –même s'il n'en met pas en question la notion même-, mais aussi le fait d'avoir souligné l'un des premiers que les études sur l'acculturation « *restent ethnocentriques, dans la mesure justement où elles se préoccupent plus de l'impact d'une culture, jugée implicitement supérieure, sur celle qu'elle modifie, que sur l'analyse de ce qui se passe dans l'autre* » ; et que dans ce contexte « *certain items sont [...] négligés, et celui des transformations des cultures occidentales sous le choc des cultures exotiques est l'un de ceux qui ont soulevé le moins d'intérêt* » (Bastide, R. : *Anthropologie appliquée*, op. cit., pp. 98-99).

² Plus encore, en se fixant sur des musiques qu'y ont été modifiées et qui ont gagné, de la sorte, une spécificité les éloignant des modèles qui les ont inspirées.

en France de cet objet musical bien précis, demeurerait incertaine ou en tout cas peu explicite.

1.3.2.2 Représentations sociales des MIA ou *traitement* de l'altérité « andine »?

Nous avons suggéré, dans le chapitre précédent, que l'apparition des MIA en France a été la conséquence directe, certes, d'une rencontre avec une population réduite de ressortissants latino-américains groupés autour d'un cercle de cafés-bars du Quartier Latin, mais que leur développement a été très influencé aussi par l'*illusion* qui consistait à croire que l'altérité qui incarnaient les MIA était plus éloignée de l'univers musical occidental qu'elles ne l'étaient en réalité. Dans les pages qui suivent nous allons nous interroger sur les éléments qui ont pu rendre possible le fait que les points de proximité entre ces deux univers (européen et « andin ») aient été éclipsés dans la construction de *représentations sociales* construites en France autour de l'univers « andin » véhiculé par les MIA.

Or, avant d'orienter notre réflexion dans cette direction, il faut rappeler que trouver une définition unanime de représentation sociale est une tâche particulièrement difficile, tant cette notion est transdisciplinaire et tant elle a été évoquée, souvent sous d'autres dénominations, tout au long de l'histoire des sciences sociales. On peut pourtant retracer, en ce qui concerne la tradition française de l'étude des représentations sociales, une trajectoire relativement claire qui va des *représentations collectives* d'Emile Durkheim à la notion de *représentation sociale* développée depuis les années 1960 à partir des travaux de Serge Moscovici. Cette filiation se fonde essentiellement sur la distinction entre *représentations* et *actions* énoncée par E. Durkheim¹, ce qui permet d'envisager « l'hypothèse que l'on pourrait expliquer les phénomènes [sociaux] à partir des représentations et des actions qu'elles autorisent »². Une telle distinction suggère donc la différenciation entre la représentation et l'objet de cette représentation, et elle s'appuie à son tour, ne serait-

¹ Dans *Les règles...*, Durkheim attire l'attention sur le fait que les faits sociaux « ne sauraient se confondre avec les phénomènes organiques, lesquels, puisqu'ils consistent en représentations et actions ; ni avec les phénomènes psychiques, lesquels n'ont d'existence que dans la conscience individuelle et par elle » (Durkheim, E.: *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, p. 5).

² Moscovici, Serge : « Des représentations collectives aux représentations sociales », dans : Jodelet, Denise (dir.) : *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1989, pp. 83.

ce que tacitement, sur l'idée que « *représenter ou se représenter correspond à un acte de pensée par lequel un sujet se rapporte à un objet* »¹.

Or, c'est en retravaillant la notion de représentation collective de Durkheim à la lumière des approches de Lucien Lévy-Bruhl, Jean Piaget et Sigmund Freud, que S. Moscovici a conçu les représentations sociales comme « [des] *ensembles dynamiques [...], des "théories" ou des "sciences collectives" sui generis, destinées à l'interprétation et au façonnement du réel* » dont l'action est vouée à déterminer « *le champ des communications possibles, des valeurs ou des idées présentes dans les visions partagées par les groupes [en réglant], par la suite, les conduites désirables ou admises* »².

Dans cette première définition on constate déjà l'allusion à une double nature des représentations sociales, en tant que *produit* et *activité*, en ce sens que, comme le signale Jean-Marie Seca, une représentation sociale constitue un produit car elle « *désigne des contenus, s'organise en thèmes et en discours sur la réalité* », mais elle rend compte aussi d'« *une activité mentale, un processus, un mouvement d'appropriation de la nouveauté et des objets* »³. Cette dualité nous la retrouverons dans la plupart des définitions ultérieures, l'accent étant de plus en plus mis sur le processus – l'*activité* - qui fait des représentations sociales une sorte de guide pour le comportement des individus ou des groupes, comme une « *préparation à l'action* », selon les termes de S. Moscovici.

Ainsi, par exemple, Jean-Claude Abric définit une représentation sociale comme « *le produit et le processus d'une activité mentale par laquelle un individu ou un groupe reconstitue le réel auquel il est confronté, et lui attribue une signification spécifique* » tout en insistant sur le fait qu'une représentation sociale « *aura pour but essentiel de contribuer aux processus formateurs et [...] d'orientation des communications et comportements sociaux* »⁴. Dans ce même sens, mais en mettant encore plus en avant les aspects liés au conditionnement ou « *préparation* » des comportements sociaux, Denise Jodelet présente les représentations sociales comme une « *forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social* », de manière à ce qu'« *en*

¹ Jodelet, D., *ibid.*, p.54.

² Moscovici, Serge : *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF, 1976 (1961), p. 48.

³ Seca, Jean-Marie : *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001, p.36.

⁴ Abric, Jean-Claude : *Coopération, compétition et représentation sociale*, Cousset, Del Val, 1987, pp. 64. Cité par Seca, J.-M., *op.cit.*, pp. 40.

tant systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, [elles] orientent et organisent les conduites et les communications sociales »¹.

Nous allons retenir cette dernière définition afin d'analyser son éventuelle pertinence dans l'étude des musiques qui nous occupent. Nous considérons qu'elle est en fait complémentaire à l'idée de concevoir les MIA en France non pas comme un objet né d'un processus de transculturation « pure », mais plutôt comme un objet dont l'altérité qu'il incarne a pu se construire aussi en dépit - voire en fonction - d'un certain nombre d'éléments ou de paramètres en commun à la société qui les a vu naître. C'est pourquoi il est fondamental pour nous de situer les représentations sociales des MIA dans un cadre plus large, celui des *représentations sociales de l'altérité*.

Il faut remarquer que jusqu'ici nous avons utilisé le terme d'« altérité » d'une manière assez générale pour parler de ce qui est vécu socialement comme *autre*, et particulièrement pour signaler la différence et les liens dialectiques qui s'établissent entre un « nous » socialement construit et les « autres », c'est-à-dire tous ceux qui n'appartiennent pas une réalité sociale et culturelle considérée comme « notre ». Or, force est de constater que les représentations sociales de l'altérité n'ont été que très rarement -et indirectement- abordées d'un point de vue sociologique, et en effet on ne trouve quasiment pas de références exclusives à un tel sujet dans les dictionnaires de sociologie ou des sciences humaines. Ainsi, même si la sociologie de la connaissance, les courants interactionnistes, les études sur représentations sociales ou celles consacrées aux catégories de l'Étranger, de l'Immigré ou des marginaux supposent et travaillent sur les aspects sociaux qui régissent les rapports avec *autrui*, le sujet même de l'altérité, en tant que construction sociale, n'y reste qu'implicite. Il n'existe pas, pour ainsi dire, une sociologie de l'altérité, cette notion étant abordée fondamentalement par la philosophie et, dans une perspective qui frôle la recherche épistémologique, par l'anthropologie.

A l'origine, la notion d'altérité se rapportait au mot latin *alteritas*, qui désigne le « changement » ou plutôt « *la différence par changement, à la fois diversité et altération* »². Cette notion ressurgit au XVII^{ème} siècle en France avec le sens philosophique moderne de « *caractère de ce qui est autre* »³, s'opposant ou se

¹ Jodelet, Denise : « Représentations sociales : un domaine en expansion », dans Jodelet, Denise : *Les représentations sociales...*, op.cit, p.53.

² Rey, Alain (dir.): *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1998, vol. I.

³ Lalande, André : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1926.

complémentant inéluctablement à la notion d'« identité » ou du « même ». Or, comme le signale Jean-François Rey, s'il est vrai que l'altérité est souvent conçue comme une sorte de qualité de l'« être-autre », en philosophie, et d'une certaine manière en anthropologie, elle va désigner « *un sentiment, une emprise, un régime : il y a des « autres », ils sont différents, suis-je leur semblable ?* »¹. Sans prétendre approfondir dans des domaines et des problématiques qui ne sont pas les nôtres –et qui restent de plus extrêmement nuancées et complexes–, il nous semble important de souligner que la problématique de l'altérité se présente donc comme une réflexion ontologique qui évoluera, dans la philosophie moderne, d'une position « solipsiste » associée au *cogito* cartésien² vers une perspective inaugurée par Edmund Husserl (notamment dans ses *Méditations cartésiennes*, 1929) où l'accent est mis sur le lien fondamental qui noue le couple *ego / alter ego* : « *Dès lors, le problème n'est plus celui de « l'existence » de l'autre, ni celui de sa construction par analogie avec le moi. L'autre est donné et je ne peux le saisir comme autre moi-même que dans une liaison, bientôt démultiplié en groupes, en multiplicités, avec moi* »³.

Or, existe-t-il un pont susceptible de relier cette perspective philosophique à une approche sociologique de l'altérité ? Quels sont les éléments qui pourraient justifier un glissement vers une réflexion sociologique sur l'altérité ?

Ces questions, entre autres, ont été récemment et directement abordées par Najia Doutabaa dans sa thèse *Art et altérité : L'intérêt en France pour les faits culturels et artistiques du Monde Arabe*⁴. Cherchant à expliquer l'intérêt qui se révèle en France pour une manifestation culturelle « autre » - comme c'est le cas de la peinture et de la sculpture arabes exposées à l'Institut du Monde Arabe - N. Doutabaa met en avant le fait que, s'il est vrai que, depuis les années 1990, l'intérêt pour la notion d'altérité s'est vu multiplié dans le domaine des sciences sociales, du point de vue de la sociologie cet intérêt ne s'est pas forcément soldé par un traitement

¹ Rey, Jean-François : « Altérité », dans Ferréol, Gilles et Jucquois, Guy (dir.) : *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin 2003, 4-7, pp.4.

² Cette position se caractérise, *grosso modo*, par une disjonction radicale entre « moi » et « autrui », conçus comme des « substances » séparées.

³ Ray, J.-F., *op.cit.*, p. 4. Il faut pourtant souligner qu'il est possible de trouver la trace de cette liaison dans les discours d'autres philosophes tout au long du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, que ce soit dans la dialectique de lutte entre Maître et Esclave chez Hegel, dans l'indispensable regard des autres pour l'existence du moi, relevé par J-P Sartre, ou même dans la perspective novatrice développée par Emmanuel Lévinas, qui met en question l'existence d'un dialogue symétrique et réciproque entre Je et Tu, le Tu –l'autrui– débordant tout reconnaissance et en fait « *toutes les prises, y compris intellectuelles et psychologiques, que je peux opérer sur lui* » (Ibidem., p. 6).

⁴ Doutabaa, Najia : *Art et altérité : L'intérêt en France pour les faits culturels et artistiques du Monde Arabe*, thèse de doctorat (Dir. Mme Anne-Marie Green), Université de Nanterre, 2005.

sociologique du terme. Car, pour N. Doubabaa, sociologiser l'altérité est avant tout « essayer de dépasser la dualité du même et de l'autre dans laquelle la philosophie a tendance à l'enfermer, pour le relier à un problème plus vaste, celui des rapports entre le monde des valeurs, des normes, des symboles, des représentations sociales et le monde des structures, des institutions et des organisations sociales. C'est, en fait, l'intégrer dans une réalité sociale »¹. Dans cette perspective, ce que N. Doubabaa retient de l'approche philosophique de l'altérité c'est la relativité du terme - en ce sens où toutes les choses peuvent être « mêmes » et « autres » - ainsi que le fait de s'intéresser à deux aspects de l'altérité : en tant que *différence* ontologique par rapport à laquelle l'identité du « moi » ou du « même » est construite, et en tant que réflexion éthique à propos des rapports à l'Autre –voire, comme c'est le cas de E. Lévinas, sous la responsabilité totale de l'Autre².

Or, N. Doubabaa s'intéresse aussi à la réflexion anthropologique autour de l'altérité, réflexion qui s'est avérée particulièrement féconde à ce sujet pendant les deux dernières décennies, non seulement d'un point de vue méthodologique mais aussi épistémologique. Il est évident que, sous d'autres dénominations, l'étude de l'altérité est à la base même de cette discipline. En effet, que ce soit d'un point de vue évolutionniste, diffusionniste, ou même relativiste ou structuraliste, l'anthropologie et l'ethnologie ont été conçues tantôt comme l'étude des sociétés *différentes*, tantôt comme la discipline dont le but dernier est de « découvrir la façon dont [les sociétés qui font leur objet d'étude] *diffèrent les unes des autres* »³. Mais il est vrai que ce n'est que dans les années 1990, et en reformulant la pertinence d'une anthropologie des sociétés « lointaines », que la notion d'altérité commence à apparaître explicitement au cœur même de la réflexion anthropologique. N. Doubabaa évoque particulièrement les travaux de Marc Augé et ceux de Francis Affergan, auteurs qui, en problématisant l'altérité et l'étude scientifique de l'altérité ont été à l'origine d'un véritable point d'inflexion dans l'anthropologie française contemporaine. De même que dans le cas de la philosophie, ce qui attire ici l'attention de la sociologue est la participation de l'altérité dans des processus

¹ Ibid., p. 60-61.

² C'est notamment sur notion d'identité, inhérente donc à celle d'altérité, que la sociologue va s'appuyer pour en construire une approche sociologique, d'autant plus que la notion d'identité a bénéficié d'une attention beaucoup plus importante, dans le domaine sociologique, que celle d'altérité.

³ Lévi-Strauss, Claude : *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 (1958), p.384. Ceci tout en essayant de conserver, comme chacun le sait, un « regard éloigné », selon la formule de Lévi-Strauss, regard qui serait assuré par -et qui s'assurerait *sur-* le statut d'extériorité supposé pour l'observateur installé aux sein de la société « observée ».

sociaux de construction identitaire, dans une perspective qui considère l'altérité, d'après la formule de F. Affergan, comme un concept « *enveloppant des comportements ludiques, des faux-semblants, et une panoplie de masques qui trompent les deux partenaires dans la relation, et qui finissent par se perdre dans les reflets infinis d'un miroir-souche* »¹.

Il est important de souligner que la construction de cette nouvelle voie implique aussi un questionnement sur les objectifs visés et les méthodes utilisées en anthropologie : l'objet ultime de l'anthropologie ne se trouverait pas ici dans l'examen de ce qui fait différer une société des autres, mais plutôt, comme le signale M. Augé, dans « *l'étude des procédures de construction du sens à l'œuvre dans les diverses sociétés et qui dépendent à la fois d'initiatives individuelles et de symboliques collectives* »². Selon M. Augé l'anthropologie se trouve dès lors en face de nouvelles problématiques qui invitent à reformuler le regard anthropologique : d'une part, l'apparition de phénomènes propres à notre « contemporanéité » modifiant le rapport que nous pouvons entretenir avec notre entourage; d'autre part, l'effacement des réalités circonscrites – des altérités « pures », pour ainsi dire - dont l'anthropologie a fait longtemps son objet de réflexion.

Pour M. Augé, la première problématique relève d'une « crise de l'altérité » qui trouverait ses sources dans la difficulté pour les individus à « *élaborer une pensée de l'autre* »³. En effet, la catégorie de l'Autre serait en train de se recomposer comme résultat de la coexistence contradictoire de phénomènes qui tendent à la réduire ou à l'effacer⁴ avec des réactions que ces phénomènes provoquent - xénophobie, racisme, l'ostracisme identitaire- et qui tendent « *non seulement à durcir [la catégorie de l'autre], mais à la rendre impensable, non symbolisable* »⁵. La seconde problématique signalée par M. Augé met en avant le fait que, dans cette situation de « surmodernité » contemporaine, « *les réalités localisées et symbolisées auxquelles*

¹ Affergan, Francis : *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987. Cité dans: Noutabaa, Najia, *Art et altérité...*, op.cit., p. 69.

² Augé, Marc : "Espace et altérité", dans Françoise-Romaine Ouellette et Claude Bariteau : *Entre tradition et universalisme*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 19-34, (pp.21). Cité par Baril, Gérald : « Repenser l'altérité », dans *Altérités* (Revue des doctorant en Anthropologie du Québec), Volume1, n° 1 (Automne 1996), <http://www.anthro.umontreal.ca/varia/alterites/index.html>. C'est nous qui soulignons.

³ Augé, Marc : *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Flammarion, 1994, p. 130.

⁴ L'auteur mentionne « *l'extension du tissu urbain, la multiplication des réseaux de transport et de communication, l'uniformisation de certaines références culturelles, la planétarisation de l'information et de l'image* » (Ibidem).

⁵ Ibidem.

*s'attachait traditionnellement l'ethnologue s'effacent*¹ », ce qui invite, d'une certaine manière, à s'intéresser davantage à la crise de l'altérité et à la « crise du sens » qui en décèle, qu'à l'étude de ces « bastions minoritaires en voie de disparition » et de retomber ainsi dans « les pièges de l'ethnographie d'urgence »². Marc Abélès affirme, dans ce même sens, que tout anthropologue a intérêt à veiller à ce que le regard qu'il porte sur nos sociétés contemporaines ne le condamne à faire de l'anthropologie de marginalités. C'est dans ce contexte qu'il affirme, par exemple, que « *pour un ethnologue habitué aux univers exotiques, c'est bien une anthropologie de la platitude qui s'impose quand il tente d'appliquer ses méthodes à la société française. Il ne s'agit plus désormais de se familiariser avec une autre culture inconnue, mais au contraire de créer artificiellement une distance par rapport aux évidences de notre monde quotidien, d'échapper en quelque sorte à cette proximité aveuglante de l'objet* »³.

Nous reviendrons plus loin sur cette perspective qui, du fait du nouveau regard sur l'altérité et de la réorganisation des catégories du « prochain » et du « lointain » qu'elle propose, s'avère particulièrement féconde pour orienter l'approche sociologique que nous souhaitons donner à l'étude de l'altérité et sur son application au sujet qui nous intéresse. Avant cela nous voudrions tout de même souligner que cette perspective fait ressortir, dans la pensée de M. Augé, deux éléments théoriques venant à nuancer la traditionnelle dualité altérité/identité qui a jusqu'à présent imprégné les études anthropologiques des sociétés. En premier lieu, M. Augé attire l'attention sur le fait que, en étudiant des sociétés « éloignées », l'anthropologie a pu voir du « Même » dans l' « Autre », et qu'à son tour l'étude anthropologique de nos sociétés peut amener à repérer de l'« Autre » dans le « Même ». La relativité entre « soi » et « autre » reste ainsi explicitement inscrite, en ce sens que « *ces pronoms (« soi » et « autre ») n'ont de valeur que relationnelle et relative* »⁴. En second lieu, l'adoption d'un tel regard sur l'altérité peut aider à ne pas se limiter à présenter les différentes cultures qui composent nos sociétés globales et « pluriculturelles » contemporaines comme des « *totalités closes et achevées, objets, selon les circonstances, de respect, de boycott ou d'exclusion* »⁵. Car il faut bien admettre que dans les perspectives philosophiques mentionnées plus haut

¹ Ibid., p. 131.

² Ibidem.

³ Abélès, Marc : "Pour une anthropologie de la platitude. Le politique et les sociétés modernes", dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 13, no 3, 1989, p.17.

⁴ Augé, Marc : *Le sens des autres*, Paris, Fayard, 1994, p.65. Dans sa thèse, N. Doutabaa attire également l'attention sur ce point.

⁵ Ibid., pp. 86.

s'installe entre le « je » et le « tu » et entre le « nous » et les « autres » une séparation plutôt étanche qui garantit, certes, une délimitation claire entre ces deux catégories, mais qui n'est pas nécessairement adaptée à des phénomènes sociaux où la frontière entre ces deux pôles se révèle plus poreuse ou nébuleuse.

N. Doutabaa se sert précisément de ces considérations pour élaborer des outils conceptuels plus précis permettant d'aborder sociologiquement la notion d'altérité. Au centre de sa réflexion, et c'est là, à notre avis la contribution la plus intéressante de son étude, elle propose d'aborder l'« altérité » non pas comme un concept qui résume, pour ainsi dire, une *nature* de ce qui est « autre », mais comme une catégorie qui est l'objet d'un *traitement* social et culturel par les individus qui sont confrontés à elle. Elle préfère donc parler de *traitement de l'altérité*, qu'elle définit comme « *une attribution de sens et de valeur par rapport à soi-même, une construction sociale et culturelle déterminée et mouvante, qui a une finalité [...] répondant à des idéologies différentes selon les époques et les siècles* »¹. Or, à notre avis une telle distinction acquiert toute son épaisseur en la confrontant avec la notion de représentation sociale² : très souvent, quand on parle des représentations sociales, on les considère autant comme un « produit » que comme un « processus », la notion de « traitement de l'altérité » pouvant donc être utile au sociologue pour se libérer de cette espèce d'ambiguïté héritée des études des représentations sociales³ afin de se consacrer fondamentalement à la dynamique –au processus- du phénomène.

Tout en restant fidèle aux idées développées par N. Doutabaa, nous considérerons dans notre étude que le traitement de l'altérité concerne la construction de représentations sociales de l'altérité en tant qu'*actions* mises en œuvre par des individus *afin de doter d'une cohérence sociale à l'altérité des autres*. Nous utilisons ici le terme « cohérence » pour souligner qu'il y est question de l'assignation d'une place repérable à l'altérité au cœur du système de sens de la société qui la perçoit comme telle. Le traitement qu'une société fait de l'altérité reste ainsi associé au travail de construction symbolique qui s'opère pour rendre cette différence saisissable, compréhensible et utilisable socialement.

¹ Doutabaa, N., op.cit., p. 74.

² Dans la ligne inauguré par S. Moscovici, et notamment par rapport à la définition formulée par D. Jodelet.

³ Nous pensons notamment aux théories qui parlent des « filtres » et de l'« objectivation » qui s'opèrent à l'intérieur des représentations sociales, ainsi que la théorie du « noyau central » développée en psychologie sociale par J.-C. Abric.

1.4.2.3. Problématique et hypothèse définitive : pour une étude sociologique de l'altérité non-radical des MIA en France.

Or, concernant notre objet d'étude, quelles seraient donc les *actions* qui ont pu intervenir dans l'apparition et la diffusion des MIA en France et qui ont pu favoriser leur acceptation auprès du public français en les rendant accessibles et saisissables en fonction de l'altérité qu'elles y incarnaient?

Rappelons brièvement que nous avons avancé l'hypothèse que la fascination pour ces musiques en France s'expliquerait par le fait qu'elles auraient hérité des représentations qui animaient, plus globalement, l'image qui s'était créée au sein de la société française d'une certaine altérité « andine », voire latino-américaine. Autrement dit, le goût, voire l'engouement pour les MIA en France serait directement lié aux représentations sociales censées incarner ce que nous avons appelé provisoirement l'*univers* « *andin* ». Il est pourtant évident, à ce niveau, que présentée de cette manière une telle hypothèse ne nous est pas très utile pour déterminer la place et la dynamique sociale sous-jacente au traitement qui a pu être réservé, à l'intérieur de la société française, à l'altérité incarnée par les MIA. Pour ce faire il est indispensable d'établir d'abord les particularités qui ont caractérisé cette différence.

Dans ce sens, nous avons déjà vu que la spécificité sociale des MIA est en bonne partie associée au fait que leur apparition, et surtout leur élaboration en France, serait le résultat d'une *construction* qui compromet, certes, des musiciens latino-américains, mais dont l'exacte dimension ne se révèle qu'à la lumière d'une interaction sociale plus large qui implique aussi la société globale qui les a vues émerger. Au cours de nos recherches exploratoires nous nous sommes rendu compte que ces musiciens ont eu la capacité et la possibilité d'accorder leurs besoins de visibilité sociale avec les attentes de leur public qui pouvait accéder de la sorte à une manifestation musicale s'avérant en syntonie avec un certain imaginaire de l'Amérique latine. Nous avons pu constater qu'en bonne partie cet imaginaire mettait en relief une « spiritualité » et une « tristesse » supposées inhérentes aux peuples andins, qualités qui ont également été accordées, par extension, à leurs musiques. Or, ce genre d'association en France était déjà bien défini au milieu du XIX^{ème} siècle, et nous montrerons plus loin que ces représentations s'articulaient

fréquemment autour de l'empire Inca, ou plutôt de la *civilisation* Inca. La tristesse des indiens devenait, dans ce contexte, l'expression de leur désarroi face à l'effondrement de l'ordre social et culturel au sein duquel ils évoluaient; les sonorités de la quena et des mélodies soi-disant « incaïques » étant considérées parfois comme la manifestation la plus émouvante de ce sentiment¹. D'ailleurs, nous aurons l'occasion de constater dans divers documents que, tout en restant étroitement liée à la « tristesse » des populations andines, l'image du monde Inca comme une civilisation anéantie et marquée par un effondrement aussi brutal que tragique pouvait même s'ériger comme l'axe principal du discours qui animait ces écrits.

C'est pourquoi, à la lumière d'une continuité vérifiable dans certains éléments qui ont forgé depuis longtemps les représentations associées à l'univers inca en France², nous jugeons pertinent d'évaluer dans quelle mesure le passé glorieux et le destin tragique associés en France à l'univers Inca ont pu fournir la matière symbolique de base pour l'attribution d'une dimension « mélancolique » ou « spirituelle » aux musiques « andines », voire plus largement aux populations « andines »³. Nous nous intéressons particulièrement au fait que dans cet imaginaire, dont le noyau dur subsisterait depuis des siècles, l'univers Inca et par extension l'univers « andin » semblent incarner, certes, un ordre social et symbolique *autre*, mais associés fondamentalement à des représentations sociales qui mettent en avant l'*altérité non-conflictuelle* de cet univers. C'est-à-dire, comme une *différence* admettant, ne serait-ce que sur un plan symbolique, des points de comparaison et une relative proximité avec le monde « occidental » ou en tout cas européen.

¹ «Les Péruviens, effrayés par les sanglantes orgies de leurs cruels conquérants, abandonnèrent aux cupides mains de ces derniers les montagnes d'or et d'argent qu'ils avaient arrachées aux entrailles de la terre ; mais, en fuyant, ils emportèrent la quena, dont les accents lamentables disaient mieux que n'auraient pu le faire les mots d'aucune langue les regrets éternels dont leur âme était abreuvée ». Comettant, Oscar : *La musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, op.cit., p. 577.

² Continuité qui s'inaugure pour l'essentiel, comme nous le verrons plus loin, dans les commentaires avancés par Michel de Montaigne à propos des Incas.

³ Bien évidemment il n'est pas question ici de nier que la conquête de l'empire des Incas s'est soldée pour le peuple indien par la plus acharnée des exploitations. La moindre de choses que l'on puisse dire c'est que l'existence d'une « Légende noire » autour de cette entreprise –inaugurée, d'ailleurs, avec le témoignage des Espagnols qui ne se sont pas résignés à tant d'horreur et d'oppression-, possède de solides arguments en sa faveur. Notre intérêt dans le présent travail est pourtant centré sur un toute autre dimension, plus en accord avec notre sujet et nos problématiques, à savoir : comment cette vérité historique a pu modeler les représentations du monde andin contemporain, notamment celles qui tendent à immobiliser cet univers dans ce passé en omettant ainsi de mettre en avant les capacités adaptatrices et créatives des populations concernées.

Dans cette perspective, nous avançons à présent l'hypothèse suivante: **L'attraction toute particulière constatée en France pour les MIA entre les années 1950 et 1970 peut s'expliquer par le fait qu'elle incarnait une altérité proche ou non-radical, dans ce sens où, tout en s'associant à un horizon symbolique « autre », elle incarnait une altérité particulièrement compatible, pour ainsi dire, avec le système de sens de la société française de l'époque.** Ainsi, en proposant un horizon symbolique dont toute différence restait toujours intelligible, **la bonne réception des MIA en France peut s'expliquer par le fait qu'elles ont pu faciliter, chez les individus concernés, l'expérience d'ouverture et de contact vis-à-vis de l'altérité,** indépendamment des proximités ou des dissemblances que ces musiques présentaient par rapport aux modèles sud-américains qui les inspiraient.

Pour désigner comme *altérité non-radical* cette sorte de différence « proche », nous nous sommes appuyé sur l'expression *altérité radical* utilisée par le philosophe Marc Guillaume pour définir la composante qui représente ce qu'il y a de « *radicalement hétérogène, d'incommensurable dans l'autre* »¹. Pour intégrer cette notion à notre problématique, nous avons dû l'adapter bien évidemment à la démarche sociologique, ce qui impliquait, entre autres, d'envisager leur utilisation en vue d'une vérification de nos hypothèses. Pour l'essentiel, nous avons retenu l'idée de l'existence d'une altérité radical très probablement inassimilable et incompréhensible aux yeux des individus qui s'y voient confrontés, mais surtout vécue par ces derniers comme une composante aussi inaccessible que conflictuelle. Il s'agit d'une altérité qui *dérange* dans son étrangeté. Or, cette composante ouvre la voie à l'existence d'une altérité *non-radical*, et par là plus « proche », dont le traitement ne serait pas dominé par des éléments conflictuels d'ordre symbolique ou matériel susceptibles de la rendre irrecevable.

Il faut tout de même signaler que M. Guillaume considère que l'altérité radical est en voie de disparition dans les sociétés occidentales, fondamentalement à cause de la *réduction* dont elle a été l'objet. Au lieu d'essayer d'accepter l'autre dans toutes ses différences, on procéderait dans nos sociétés contemporaines à une « *incantation de l'autre [qui] se fonde sur l'élimination des altérités radicales* ». Certes, il est toujours question de rencontres et d'échanges, mais sans que l'altérité, dans sa dimension ingérable, voire menaçante, soit véritablement mise en jeu. Ce philosophe suggère ainsi qu'en gommant de l'altérité tout ce qui est potentiellement inquiétant, on en

¹ Baudrillard, J., Guillaume, M. : *Figures de l'altérité*, Paris, Editions Descartes, 1993, p. 5.

est arrivé à une situation où il existe un « *traitement industriel des différences, mais différences sans signification, monotones, poussières d'autrui* »¹. Là où M. Guillaume dénonce l'essor d'une altérité ayant affaire à des différences « sans signification » - ou plutôt « insignifiantes » car ce sont pour lui des différences négligeables, minimisées - nous considérons qu'il existe, en revanche, un terrain sociologique à explorer, le principal défi résidant précisément dans le décryptage des significations sociales susceptibles de lui rendre toute son épaisseur. Dans cette perspective, il se peut que l'altérité non-radical ne soit pas fondamentalement ou exclusivement associée à un refus, à une crainte aux différences profondes de l'Autre, mais qu'elle soit associée au moins en partie à la recherche d'espaces symboliques où l'accès à la différence se présente plus facilement *réalisable* pour les individus concernés².

En outre, toujours dans l'esprit de M. Guillaume mais à l'instar aussi d'auteurs tels que Michael de Certeau³, Edward Saïd⁴ ou Tzvetan Todorov⁵, nous restons fidèle à une optique qui considère que l'altérité est probablement moins une question de découverte qu'une question de *construction*. M. Guillaume avance, dans cette voie, une piste dont l'adaptation à l'orientation sociologique de notre travail nous semble particulièrement pertinente : il est des constructions d'altérité qui fonctionnent comme des « fictions mixtes », c'est-à-dire, comme des objets ambivalents – et probablement ambigus - qui incarnent « *quelque chose qui est construit à partir d'un réel et qui ensuite est dopé d'une certaine quantité d'imaginaire, de fiction* »⁶. Il y aurait par conséquent des « réservoirs » sur lesquels reposerait la demande de ce type d'altérité, et en fonction desquels on peut envisager une fiction plus conforme aux attentes d'altérité de ceux qui la demandent. M. Guillaume mentionne, en guise d'exemple, l'existence d'une fiction mixte d'origine géographique fondée sur une base « réelle », à savoir les différentes populations et cultures qui peuplent des géographies diverses. La nature mixte de cette fiction, de

¹ Ibid., p. 7.

² Cette impression, confirmé ensuite dans notre enquête définitive, nous l'avions eu à l'occasion de notre enquête exploratoire : chez les personnes interviewées qui avaient été particulièrement attirées par les MIA -contactées parmi les assistants au concerts proposés par *Los Calchakis* en 2003-, le rapprochement à tout univers « non-conflituel » véhiculé par les MIA a été très souvent la manière de matérialiser une expérience agréable –parfois la première et la seule- avec l'altérité. Nous développerons ce point dans la dernière partie de notre étude.

³ Cf. notamment de Certeau, M. : « La beauté du mort », dans *La culture au pluriel*, Paris, Editions du Seuil, 1993 [1974], pp. 33-45.

⁴ Saïd, Edward ; *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Editions du Seuil, 2005 [1978].

⁵ Todorov, Tzvetan : *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1989.

⁶ Baudrillard, J., Guillaume, M., op. cit., p. 35.

cette construction d'altérité, viendrait donc du fait que, par exemple, « *il ne s'agit pas de proposer un Maroc totalement imaginaire [...] Il ne s'agit pas non plus de prendre une position ethnographique et de développer des descriptions minutieuses du réel. Ce qui est intéressant c'est de voir comment on déforme à un moment le réel, précisément dans une recherche d'altérité* »¹.

Sans entrer dans la discussion sur ce qui peut être considéré comme réel ou pas, nous pouvons affirmer qu'effectivement il nous semble tout à fait envisageable de concevoir les MIA en France comme un objet social construit, d'une part, à partir d'éléments appartenant effectivement à une prétendue réalité andine ou latino-américaine – ne serait-ce que de manière très allusive - et d'autre part, en fonction d'une production de sens vouée à confirmer en France cette manifestation musicale dans sa qualité d'altérité non-radical, qui se traduit, comme nous le verrons plus loin, dans sa double appartenance aux domaines du « proche » et du « lointain ».

En effet, même édulcorées et amalgamées, les MIA et la manière dont-elles ont été présentées en France ont souvent conservé de traits les rattachant aux modèles sud-américains qui les ont inspirées. On peut y vérifier bel et bien la présence d'instruments « andins » comme la quena, les sikus ou les charangos ; on y retrouvera des allusions à des rythmes et à des genres traditionnels tels que le huayno ou le Yaravi ; enfin, certains costumes utilisés par les musiciens correspondent effectivement à ceux des habitants de Cuzco ou plus largement aux populations des hautes terres andines, etc. Nonobstant, nous avons eu l'occasion de souligner, dans les premiers chapitres de notre étude, que souvent la combinaison de ces instruments ou leur tempérament n'étaient pas en accord avec les sonorités des modèles « indigènes », ou bien que l'univers évoqué sur les pochettes ou dans les notes des disques ne correspondaient pas forcément aux aires culturelles associées aux territoires andins groupés auparavant sous l'égide de l'Empire Inca².

Voici donc ce qu'on pourrait considérer comme une « déformation du réel », selon les termes employés par M. Guillaume. Mais est-il le seul élément susceptible d'expliquer le phénomène qui nous intéresse ? Ces modifications, relèvent-elles d'un geste isolé de musiciens étrangers en quête de visibilité sociale et d'une « place » dans la société française ? Autrement dit, peut-on les considérer réellement ou exclusivement comme une fiction propulsée par une recherche d'altérité ?

¹ Ibid. p. 36.

² Cf. Borrás, G.: « La « musique des Andes » en France... », op.cit.

Pour répondre à ces questions il faut d'abord rappeler, comme nous l'avons signalé dans l'introduction de notre travail, qu'il est très difficile de fixer les modèles « autochtones » qui ont pu servir de matière première à l'« altérisation » opérée dans les MIA. Faut-il prendre en considération les musiques des communautés indigènes des hautes terres andines, relativement éloignées des agglomérations urbaines et, en principe, moins exposées et moins perméables aux échanges avec des sonorités « étrangères » ? Ou faut-il penser, au contraire, aux musiques andines « métisses » ou « populaires » qui sont déjà passées par des processus de folklorisation au Pérou ou en Argentine, et souvent intégrées à des constructions identitaires nationales ou régionales ou bien résultant des processus identitaires associées à des migrations paysannes vers les grandes villes ? Ces dernières musiques, enfin, doivent-elles être reléguées automatiquement à une place de deuxième rang en termes d'authenticité, destinées à devenir une *production secondaire*, pour reprendre les termes de Michel de Certeau, et par-là ignorées ou méprisées d'un point de vue philosophique, ethnographique ou sociologique ? Quels sont les critères qui permettraient d'affirmer, par exemple, que les modifications vérifiées dans les versions sud-américaines d'une mélodie comme *El condor pasa* seraient plus ou moins légitimes, plus au moins « authentiques » que celles vérifiées dans les versions proposées par les groupes de MIA en France ?

Pour revenir au concept de « fiction mixte » de M. Guillaume, et en considérant la difficulté à fixer un modèle original « authentique » pour les MIA en France - dans le sens restreint d'une appartenance première à un territoire ou à l'immutabilité des traditions - nous tenons à insister sur le fait que les modifications repérées dans ces musiques seront considérées ici comme un *excédent de sens* dont la compréhension sociologique exige une approche exempte des *a priori* l'associant à une quelconque « dégradation ». Tout comme les pratiques musicales « métisses » urbaines et « indigènes » des zones andines du Pérou qui se sont imbriquées pour produire de nouveaux objets musicaux véhiculant des significations sociales inédites, l'apparition des MIA en France, et les modifications qui lui ont conféré un degré de spécificité, s'associent à une production de sens originale et légitime. Du moins, il s'agit d'une production musicale et de sens tout aussi « construite » que celle qui est à l'origine des modèles considérés souvent comme « authentiques ».

Il reste à repérer toutefois le rapport existant entre cet excédent de sens et la place, en tant qu'objet porteur d'altérité, que ces musiques ont occupée au sein de la

société française. Or, c'est à ces fins que nous avons intégré dans notre hypothèse l'idée que les représentations du monde andin incarnent en France une sorte d'altérité non-radical et non-conflictuelle, ce qui aurait facilité l'acceptation, la compréhension et l'admiration de cet univers andin ou plutôt l'image qu'on pouvait avoir de lui. La non-radicalité de cette altérité se serait articulée fondamentalement en fonction de deux particularités.

Premièrement, ces musiques se présentaient libres des face-à-face culturels et politiques liés, dans l'histoire récente, au passé colonial français : à la différence du monde arabe et africain, par exemple, ces musiques n'ont pas été précédées d'une histoire sociopolitique marquée par le conflit et la contiguïté, pour ainsi dire, de la différence, éléments qui ont pu contribuer dans ces cas à la construction de représentations sociales chargées d'un composant conflictuel plus proches de ce que M. Guillaume appelle une altérité *radicale*. Rappelons aussi que l'univers andin, surtout quand il s'agit du passé incaïque, s'est toujours présenté dans l'imaginaire français comme quelque chose de proche et lointain à la fois. Que se soit en tant que « civilisation » au passé glorieux et destin tragique ou en tant que porteur d'une spiritualité dont les populations indiennes d'aujourd'hui seraient les héritières, l'univers andin a été traité comme une altérité accessible, compréhensible dans sa différence¹.

Deuxièmement, et cette fois-ci d'un point de vue strictement sonore, nous pensons que les MIA en France ont reflété cette dualité en étant perçues comme quelque chose de lointain et de proche à la fois. Ainsi, en faisant appel à des instruments, des rythmes et à un répertoire plus au moins andins, mais en les adaptant à un usage mélodique - c'est le cas des sikus ou du charango - ou en ayant la précaution de les jouer « juste » - c'est-à-dire, bien tempérés pour des oreilles occidentales -, ces musiques ont pu faciliter leur acceptation en France, tout en satisfaisant un certain besoin d'altérité de la part du public concerné. Comme l'a très clairement exprimé, dans le cadre de notre enquête exploratoire, un interviewé que l'écoute de ces musiques a poussé à devenir lui-même musicien amateur : « Grâce à ces musiques, on pouvait être rare ».

¹ Nous traiterons ce point dans la deuxième section de notre étude.

2. L'univers « andin » et son imaginaire en France

2.1 Hommes et territoires du Nouveau Monde : Les Incas où la tristesse des indiens « civilisés.

2.1.1 Introduction

Notre objectif dans cette partie sera de présenter un bref panorama de l'univers symbolique associé historiquement, en France, aux peuples appartenant aux aires culturelles andines. Une toute première précision s'avère indispensable : jusqu'au XIX^{ème} siècle, voire les premières décennies du XX^{ème}, en France et en général en Europe, les origines et les traits culturels des populations indigènes andines étaient essentiellement associés aux Incas et leur empire. Or, nous avons déjà indiqué plus haut que des populations assez composites cohabitaient dans les territoires sous domination Inca au moment de l'arrivée des Espagnols. D'ailleurs, il s'agissait souvent de populations qui étaient depuis peu sous domination Inca, et qui ne se reconnaissaient pas forcément dans la même ethnie ou dans la même culture que leurs dominateurs. En outre, à l'arrivée des Espagnols le Tahuantinsuyo, l'*Empire des quatre quartiers* bâti par le peuple Inca, avait une existence relativement brève - un peu plus d'un siècle - dans une région où différentes civilisations se sont succédées depuis le premier millénaire avant notre ère (Chavin, Chimu, Tiahuanacu). Mais toujours est-il que les informations fragmentaires et souvent contradictoires des chroniqueurs, ainsi que la fascination exercée par l'empire Inca sur Europe, fera pendant longtemps du peuple Inca les représentants presque uniques des populations précolombiennes de la région andine. C'est pourquoi, dans les chapitres que nous consacrerons à ce panorama, nous aborderons surtout les représentations du monde andin qui se sont forgées en France à travers l'univers symbolique associé aux Incas, la seule référence des populations « andines » en Europe pendant des siècles.

Dans un premier temps, nous mettrons en évidence le fait que l'image qui s'est construite en France et en Europe autour des Incas et des peuples sous leur domination s'écarte, au niveau du discours, des représentations associées aux « sauvages » ou « barbares » américains : les traits associés aux Incas vont plutôt les rapprocher des peuples considérés plus « évolués ». *Grosso modo*, nous allons montrer que, jusqu'au XIX^{ème} siècle, les Incas trouvent leur place, dans l'imaginaire français, dans une sorte d'espace intermédiaire qui se situe entre le domaine symbolique traditionnellement réservé aux « sauvages », et celui qui est associé aux peuples « policés ». Ils seront considérés, pour employer un terme propre à la modernité européenne, comme des peuples plus au moins « civilisés ». Ceci se révèle en fait en concordance avec notre hypothèse générale en ce sens que, si les « sauvages » ont incarné une *altérité radicale* par rapport aux us et coutumes de la société française¹, les Incas se sont vus rapidement associés à une altérité moins drastique, que nous appelons une altérité *proche* ou *non radicale*, car elle ne sera jamais perçue comme complètement différente de la société européenne de l'époque (gouvernement, religion, lois, etc.). C'est dans ce contexte que la perception de la tragédie des Incas - le brutal effondrement de leur empire - prendra toute sa dimension en France, dans la mesure où elle restera facilement *intelligible* à la lumière des codes propres au système de sens européen de l'époque. Autrement dit, si le destin de ce peuple a pu captiver en France l'historien, le philosophe, l'écrivain et le grand public d'autrefois, ce sera généralement en fonction de cette sorte de correspondance de base qui fera des Incas et leur univers une altérité, certes, *mais une altérité qui restera malgré tout accessible*.

Grâce à ce détour historique, nous montrerons dans un deuxième temps que la cristallisation de cette altérité proche, vérifiable déjà au XVI^{ème} siècle, aura sa prolongation dans certains des aspects qui vont modeler l'image des Musiques d'Inspiration Andine (MIA) en France pendant le XX^{ème} siècle. Comme nous venons de l'indiquer, notre objectif principal sera de montrer ici que les représentations sociales associées aux MIA vont hériter de ce rapprochement symbolique à une altérité proche, et qu'avant même que ces musiques soient entendues en France,² elles étaient déjà associées à quelques-unes des caractéristiques qui leur seront attribuées pendant la période qui nous intéresse : tristesse, spiritualité, naturalité.

¹ Nous tenons à rappeler que nous reprenons ici les termes utilisés par Marc Guillaume dans le livre *Figures de l'Altérité*, op.cit.

² Ces musiques ne seront entendues en France que dans les premières décennies du XX^{ème} siècle.

Nous devons pourtant signaler d'ores et déjà que, hormis quelques petits commentaires très isolés, le premier document écrit où il est fait explicitement allusion aux musiques « des Andes » – à cette époque on parlait plutôt de musiques « incas » - ne date que de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Et il faudra attendre jusqu'au début du XX^{ème} siècle pour trouver le premier et vaste document entièrement consacré aux « musiques des Incas ». Il est donc évident que face à une telle pénurie de sources écrites, une analyse comparative plus large, qui pourrait nous donner une idée plus précise sur l'évolution des représentations associées aux MIA en France, n'est malheureusement pas envisageable. Néanmoins, l'intérêt de ces documents reste intact, notamment parce qu'ils peuvent être confrontés avec des représentations associées, à l'époque où ils ont été écrits, à des musiques d'autres « ailleurs ».

C'est ainsi que le premier de ces documents, écrit par le critique Oscar Comettant (1819-1898) à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris de 1867¹, nous sera très utile pour illustrer le changement qui s'opère au XIX^{ème} siècle dans les représentations sociales de l'univers andin en France. Ce changement scellera dans plus d'un sens le rôle qu'aura la musique « inca » en tant que marqueur symbolique d'une prétendue idiosyncrasie andine². A ce propos, nous mettrons surtout en évidence que la sociogenèse de ces représentations en France reste complexe et dépasse la dimension « andine » ou « inca » : elle ne saurait se dissocier, par exemple, du discours romantique autour de la musique et plus particulièrement sur le *folklore* comme incarnation de l'âme profonde des peuples et des nations. Pas moins que des processus de connaissance, d'interdépendance et de légitimation associés aux entreprises coloniales du XIX^{ème} siècle³.

Cette mise en perspective nous sera également utile pour l'analyse d'un deuxième document, *La Musique des Incas et ses Survivances*, de Raoul et Marguerite d'Harcourt (1925)⁴. Il s'agit dans ce cas d'un travail d'une toute autre portée et qualité que celui d'Oscar Comettant, et il nous intéresse ici surtout parce qu'on y

¹ Comettant, Oscar : *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde...*, Paris, Michel Lévy frères, 1869. Une version de cette étude a été publiée en 1975 suite à la participation de O. Comettant dans le Congrès des américanistes de 1875 (*Congrès International des américanistes*, compte rendu de la 1^{ère} session (Nancy), tome second, Maisonneuve et cie. Éditeurs, Paris, 1975, pp. 274-301.

² Nous reviendrons souvent, par exemple, sur la « tristesse » si souvent attribuée aux peuples andins et dont les musiques dites incas, sous la plume de différents auteurs, sera la plus fidèle illustration.

³ Éléments sans lesquels l'intérêt pour des musiques non occidentales dans le cadre d'une exposition universelle serait vidé de son sens.

⁴ d'Harcourt, Raoul et Marguerite : *La Musique des Incas...*, op.cit., Paris.

voit la confirmation de certaines des représentations sociales associées jusqu'à nos jours aux MIA. Cette étude permet en fait de comprendre la légitimation et la catégorisation savante dont les MIA ont été l'objet à l'époque de sa publication, légitimation qui se présente sous une forme double. D'une part, ces musiques seront étudiées en tant que traces fragmentaires d'un phénomène musical disparu ou en voie de disparition (d'où l'inclusion du terme *survivances* dans le titre); d'autre part, s'agissant d'un travail inscrit dans les études anthropologiques de l'époque, il traduit la volonté des auteurs de les décrire et de les répertorier d'un point de vue *académique*, voire scientifique. Il faut souligner que le fait de d'incorporer l'altérité de ces musiques dans une telle logique de catégorisation présente des implications épistémologiques plus larges. En légitimant l'étude anthropologique des musiques « des Incas » et de ses « survivances », les cercles savants de l'époque vont valider aussi, pendant des décennies, leur manque d'intérêt vis-à-vis des musiques « andines » autres que celles considérées - à tort ou à raison - comme « authentiques ». Cet intérêt sera ainsi décliné en faveur d'une optique centrée sur une vision « exotique » du phénomène. Ayant déjà abordé partiellement cet aspect dans les chapitres consacrés aux défis théoriques relevés par notre sujet d'étude - dont un des résultats a été précisément de forger la catégorie même de *musique d'inspiration andine* (MIA). Nous présenterons le deuxième aspect mentionné ci-dessus dans cette section et nous essayerons donc de savoir dans quelle mesure cet intérêt pour les musiques dites Incas contribuera, ultérieurement, à fixer les MIA dans des stéréotypes qui serviront à légitimer leur réception en France en tant que musiques « autres ».

Il est important de souligner, enfin, que l'analyse de ces documents est indispensable pour pouvoir comprendre la manière dont les représentations sociales historiquement associées en France à l'univers andin, et à ses musiques, vont alimenter le sommet de popularité vécu par les MIA autour des années 1960. Certes, notre intérêt portera non seulement sur les éléments de ces représentations qui ont pu persister dans le temps, mais également sur les spécificités et transformations qu'elles ont pu subir comme conséquence de leur cristallisation dans des contextes sociohistoriques différents. Nous sommes pourtant persuadé qu'il est impossible d'examiner, par exemple, l'impact de l'apparition des nouveaux moyens de diffusion massive sur ces représentations sans avoir établi au préalable un état des lieux minimum de leur présence en France avant le XX^{ème} siècle.

2.1.2 La transmission humaniste de la conquête du « Nouveau Monde » en Europe et ses stéréotypes fondateurs.

Dire que la « découverte » et la colonisation du Nouveau Monde par l'Espagne ont marqué profondément l'histoire moderne de l'Europe est une évidence qui depuis longtemps n'échappe à personne. Il est évident également que les seuls intérêts géopolitiques et commerciaux, certes irréfutables et capitaux, ne sont pas en mesure d'expliquer toutes les répercussions de cette entreprise dans le devenir de l'Europe. En effet, non seulement le projet de Christophe Colomb et l'intérêt des Rois catholiques de renforcer leurs pouvoirs grâce à l'ouverture d'une nouvelle route commerciale vers les Indes Orientales se verront très tôt associés, entre autres, à des obligations d'ordre religieux, mais toutes les entreprises européennes dans le Nouveau Monde ont été habitées – parfois déclenchées - par des enjeux d'ordre symbolique. L'objectif de ce chapitre sera d'examiner cet aspect afin d'y repérer la trace des représentations sociales plus larges associées à un univers « andin » ayant précédé la diffusion des MIA en France.

D'un point de vue général, il est important de rappeler que les entreprises européennes de découverte et de colonisation du continent américain¹ auront comme toile de fond une société européenne en pleine mutation, dont un des traits les plus distinctifs sera la coexistence de deux systèmes de sens : l'un ancré à l'ancien ordre socioculturel médiéval, l'autre portant une vision « moderne » du monde. Ce n'est pas étonnant de constater, de ce fait, que les représentations en Europe des territoires et des populations qui venaient d'être découverts seront étroitement associées, dans un premier temps, à des imaginaires provenant de deux univers symboliques. Ainsi, face à la difficulté, voire l'impossibilité de se représenter ce « Nouveau Monde » dans toute son originalité, les premières informations reçues seront souvent décryptées à l'aide de deux mythes de longue date : l'un, celui du *Paradis Terrestre*, largement utilisé durant tout le Moyen Age ; l'autre, celui de l'Age

¹ Sauf indication contraire, à chaque fois que nous parlons de « continent américain », « territoires américains », etc., nous faisons référence à l'ensemble des territoires découverts et colonisés (l'Amérique du Sud et l'Amérique du nord).

d'or, puisé dans la mythologie gréco-latine et intimement associé à l'esprit humaniste de la Renaissance.

Dans la mise en vigueur de ces mythes, l'intervention des élites intellectuelles de l'Europe renaissante sera non seulement nécessaire, mais tout simplement fondamentale. C'est dans l'Espagne conquérante que nous trouverons le premier et sans doute le meilleur exemple de la portée de cette lecture humaniste, lecture destinée à modeler pour longtemps le contenu des représentations que les nouveaux territoires et leurs populations susciteront aux yeux européens.

Il s'agit, et nous ne pouvons l'évoquer que brièvement ici, de la trajectoire et des écrits de Pierre Martyr (1456-1526). Nous aurons alors une idée du traitement dont ces événements bénéficieront au sein des sociétés européennes de l'époque : clerc d'origine italienne et fidèle représentant de la mentalité renaissante qui régnait dans la l'Italie du Quattrocento¹, P. Martyr sera chargé par la Reine Isabelle d'introduire la culture humaniste parmi ses courtisans, bénéficiant ainsi d'un poste d'observation privilégié lors de la victoire définitive des Espagnols face aux Maures, à Grenade, et notamment lors de la découverte des terres que lui-même dénommera plus tard *Orbis Novus*, le Nouveau Monde. Dans sa double condition d'homme d'église et d'humaniste, et en véritable premier propagateur de la nouvelle de la découverte en Europe grâce à ses *Décades du Nouveau Monde*², P. Martyr ne se contentera pas d'aborder les nouvelles de ces entreprises sous un angle purement descriptif, mais ces événements détiendront également, sous sa plume, une portée symbolique bien précise. D'une part, P. Martyr examinera sans hésiter les découvertes de Christophe Colomb à la lumière d'écrits anciens³, parsemant son discours de références à la

¹ Pierre Martyr apprendra le goût de l'Antiquité gréco-romaine au sein de l'Académie romaine fondée par l'humaniste Pomponius Leto, contemporaine de la célèbre Académie florentine inaugurée sous l'égide des Medicis et dirigée par Marsile Ficin. Lors de son séjour à Rome, Martyr a pu bénéficier d'une ville en plein essor économique, artistique et intellectuel, un développement qui éclaire un peu ce qui a pu être le complexe tournant vécu par l'Italie du XV^{ème} siècle : « Rome se restaure, s'offre des fêtes somptueuses et populaires, célèbre des carnavals où défilent des divinités du paganisme antique. Elle s'achemine vers les investissements grandioses et tapageurs que Luther, quarante ans plus tard, dénoncera avec fracas » (Bernand, Carmen; Gruzinski, Serge: *Histoire du Nouveau Monde: de la Découverte à la Conquête*, Tome 1, Paris, Fayard, 1996, p. 170). En s'approchant à la quarantaine, et malgré ce climat d'effervescence intellectuelle et artistique, Pierre Martyr décidera de quitter cette Rome renaissante pour la Castille des « guerres de Grenade », où s'installera vers 1487 sous la protection du puissant compte de Tendilla, Don Iñigo Lopez de Mendoza.

² Il s'agit d'une série de 80 lettres classées en huit «décades» où P. Martyr commente les nouvelles qu'il recevait des entreprises de découverte et de conquête américaines. Elles ont été écrites entre 1492 et 1526, et adressées, pour la plupart, aux différents papes de la période.

³ « ...bien que l'opinion de Colon sur la circumnavigation et la taille du globe s'oppose à celle des Anciens, les perroquets qu'on a ramenés de là, et bien d'autres choses encore, font voir que ces îles,

mythologie gréco-latine et associant spontanément, par exemple, les rumeurs parlant d'une île habitée exclusivement par de femmes à l'île des « Amazones de Lesbos » ou bien comparant les Cannibales, « ces êtres redoutables », aux Lestrygons rencontrés par le héros de l'Odyssée¹. D'autre part, dans sa description des paysages et des populations rencontrés dans les nouvelles terres - toujours inspirée par les récits des premiers voyageurs² -, P. Martyr parlera non seulement d'une terre de fécondité et d'exubérance³, mais il y verra aussi un lieu enchanté, paradisiaque, la *nature* s'y révélant à ses yeux en parfaite symbiose avec ses habitants.

Il est important de souligner, dans ce sens, que malgré la distinction qu'il fera entre « bons » et « mauvais » sauvages⁴, toutes ces populations auront à ses yeux le mérite de vivre *selon la nature*. Une telle attribution révèle avant tout la nécessité évidente de comparer cette altérité avec le *modus vivendi* européen. Ainsi, comme toutes les premières lectures de ces découvertes, celle de P. Martyr mettra en avant le fait que les peuples récemment rencontrés n'avaient pas de religion, ne portaient pas de vêtements, ne connaissaient ni la propriété privée, ni l'argent, qu'ils ne se régissaient point par des lois et ignoraient, entre autres, ce qu'est un livre⁵. Toutes des caractéristiques qui seront appréciées en grande partie en tant que vertus perdues par les occidentaux et propres à un passé mythique de l'humanité⁶.

naturellement ou pour des raisons de proximité, ont la « saveur » de la terre indienne, d'autant surtout qu'Aristote, vers la fin de De Caelo et Mundo, et Sénèque, et d'autres experts en cosmographie, attestent que l'Espagne, par l'occident, n'est pas très éloignée des rivages de l'Inde » (Martir d'Anghiera, Pierre: *De orbe novo decades, I, Oceana decas* (édition, traduction et commentaires de Brigitte Gauvin), Les belles lettres, Paris, 2003, p. 299).

¹ « *Le bruit qui courait sur cette île était parvenu aux oreilles des nôtres lors du premier voyage : on croit que les Cannibales ne viennent auprès des femmes qui l'habitent qu'à certaines époques de l'année, tout comme, d'après les anciens, les Thraces traversaient la mer pour se rendre auprès des Amazones de Lesbos, et que, de la même manière, elles envoient leurs fils, une fois sevrés, à leurs pères, tandis qu'elles gardent les filles auprès d'elles* ». (Ibid., p. 42).

² Dans ces premiers écrits il s'agit fondamentalement des îles découvertes par Colon.

³ « *On dit que les arbres sont énormes et touffus ; que dans les prairies l'herbe pousse si épaisse et haute qu'on ne peut pas les traverser ni à pied ni à cheval, et que notre bétail naît là-bas plus corpulent et devient plus gros à cause des pâturages plus nutritifs. Les légumes et les grains qu'on y a apportés se développent à une vitesse admirable ; les potirons, les melons [...] au bout de trente-six jours sont déjà comestibles; les laitues, les radis, [...] et d'autres légumes de cette espèce le sont au bout de quinze jours. On dit même qu'à deux ans d'avoir planté des vignes on a pu manger des raisins doux* » (Martir de Angleria, Pedro : *Cartas sobre el Nuevo Mundo*, op. cit., p. 48)

⁴ Chez Martyr, *Taïnos* et *Caraïbes* vont illustrer ces deux pôles, les premiers étant dépeint comme des « *hommes doux* » (cf. Gauvin, op. cit. p. 24), et vivant fondamentalement de racines, fruits, de maïs, de la pêche, etc. ; les seconds étant des « *êtres redoutables* », se nourrissant de chair humaine et harcelant continuellement les villages des premiers.

⁵ Cf. Todorov, Tzvetan : « Préface », in Boriaud, Jean-Yves (traducteur) : *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera et Amerigo Vespucci*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. XXIII.

⁶ « *Il est établi chez eux que la terre est la propriété de tous, comme le soleil et l'eau, et ils ne connaissent ni le mien ni le tien, germes de tous les maux [...] Ils possèdent l'âge d'or et n'entourent*

Même si ce portrait idéal se verra terni au fur et à mesure que la connaissance des « sauvages » se précisera¹, l'image idyllique des populations indigènes et en général du Nouveau Monde se fixera rapidement et profondément dans l'imaginaire européen de l'époque². D'ailleurs, la diffusion d'ouvrages comme celle de P. Martyr - et bien sûr les événements mêmes qui l'ont inspiré - auront une influence directe sur l'apparition, dans les fictions littéraires « utopistes » du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, de ces hommes et de ces sociétés « miroirs » plus ou moins inspirés par les populations nouvellement découvertes. Nous faisons allusion à l'invention de peuples et de sociétés *voulus* lointains et inconnus des yeux occidentaux, qui deviendront, sous la plume d'intellectuels de toute sorte, les modèles en fonction desquels on va établir des comparaisons avec le mode de vie européen. Tel est le cas de l'incontournable *Utopia* (1516) de Thomas More, qui commence, rappelons-le, avec la rencontre fictive entre l'auteur et Raphaël Hythlodée, le soi-disant compagnon de A. Vespucci qui revient précisément de l'île d'Utopia située quelque part au-dessous de l'équateur, là où « *la terre se pare d'une riante verdure* ».

Cela dit, si d'une manière générale, les habitudes des premiers américains rencontrés par les Espagnols divergeront, dans les faits, de celles des peuples « utopiques », l'irruption du Nouveau Monde dans la scène et dans l'histoire

pas leurs jardins ouverts et vénèrent naturellement le bien, sans lois, livres ou juges, et ils considèrent comme mauvais et criminel celui qui se plaît à commettre l'injustice » (Gauvin, op.cit., p. 92.) L'opinion de P. Martyr vis-à-vis des premières populations rencontrées ne restera pas pourtant immuable, et le paradis dépeint au début ne tardera pas à perdre un brin de son charme : « *Ils sont pourtant tourmentés par l'ambition et le désir de pouvoir, et se massacrent à la guerre, fléau dont fut peu exempt l'Age d'or lui-même, puisque la maxime « donne ! je ne donnerai pas ! » devait déjà errer parmi les hommes* » [Martyr, Pierre (décade I), dans Boriaud, Jean-Yves (traducteur) : *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera et Amerigo Vespucci*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. XXIII]. Cependant, même dans ce cas la comparaison avec l'Age d'or était de mise (« *dont fut peu exempt l'Age d'or lui-même* »).

¹ Nous pouvons ainsi saisir dans toute son ampleur la portée de l'évolution qui s'opérait dans la représentation des indigènes dans une lettre écrite à plus de vingt ans d'avoir entamé les premières décades, où l'on peut apprécier plus nettement comment le chemin des imaginaires commençait à croiser également celui de la légitimation officielle de la conquête : « *On a beaucoup parlé à propos de la liberté des indiens, car il y en a maints avis sans qu'on puisse en trouver pour autant une solution pratique. Le droit naturel et le droit canonique prescrivent que tout lignage humain soit libre ; mais le droit romain admet une exception, et l'usage contraire a été établi. En effet, une longue expérience a démontré le besoin de faire des esclaves, et non pas des hommes libres, à tous ceux qui par nature sont voués à des abominables vices et qui en l'absence de guides et tuteurs reviennent sur ses erreurs impudiques. Nous [le Conseil des Indes] avons appelé à des [...] Dominicains et des [...] Franciscains, tous ayant séjourné longtemps dans ces contrées, et nous leur en avons demandé son avis. Tous ont été d'accord pour signaler qu'il n'y avait pire erreur que de les laisser en liberté* » (Martir de Angleria, Pedro, op.cit., ibid., p.144. Lettre du 22 février 1525, adressée à l'archevêque de Cosenza)

² Dont une des conséquences, en plus d'un sens, sera la cristallisation au XVIII^{ème} siècle du mythe du « bon sauvage ».

européennes favorisera la mise en place d'un lien tout particulier entre ces fictions et l'expérience concrète du contact avec ces populations jusqu'alors inconnues. Bien que, par définition, ces dernières se trouvent « nulle part », les explorations en question fourniront *un lieu possible et véridique* aux récits utopiques, en favorisant de cette façon la consolidation d'un regard fixé dans la périphérie du centre incarné par l'Europe de l'époque – un regard *ex-centrique*, au sens étymologique du terme, mais produit pourtant *par* et *pour* ce centre. *En projetant sur ces populations fictives les qualités voulues pour les sociétés occidentales elles-mêmes - c'est souvent le but de ces ouvrages - une « périphérie imaginaire » américaine verra ainsi le jour et s'enracinera dans les mentalités européennes.* L'évocation de cette altérité servira donc de toile de fond, au cours des siècles suivants, à une sorte de projection inversée et souvent idéale de la société occidentale.

Il faut toutefois remarquer qu'il existe une différence capitale entre les récits de P. Martyr, C. Colomb ou A. Vespucci - ainsi que ceux des chroniqueurs qui les suivent, bien évidemment - et les littératures utopiques à portée ouvertement philosophique ou romanesque. Pour les premiers, et malgré les préconçus évoqués plus haut, les indigènes demeureront les acteurs tangibles d'une rencontre bien réelle. Pour les seconds, en revanche, les « sauvages » tout autant que les indigènes plus « évolués »¹, deviendront sciemment des *personnages* et des prototypes au sens littéraire du terme. Cette différence traduit en fait l'écart qui existait entre les peuples du Nouveau Monde considérés en tant qu'entité « réelle », et ces mêmes peuples considérés en tant qu'objet représenté, c'est-à-dire, tel qu'ils resteront effectivement fixés dans l'imaginaire de l'époque. C'est d'ailleurs cette différenciation, et l'excédent de sens qui en découle, qui rend possible l'utilisation de ces informations dans le cadre de notre étude : si nous attirons ici l'attention sur ces premiers écrits sur le Nouveau Monde c'est parce que, soit sous la forme du Paradis terrestre ou bien sous celle de l'Age d'or, l'altérité de ces peuples sera lue sous le prisme d'une hiérarchisation historique, en les situant dans une « étape » de l'humanité que les peuples européens auraient déjà, pour le meilleur ou pour le pire, inexorablement dépassée.

Or, à la lumière des témoignages des contacts noués jusqu'alors entre l'Europe et les populations non européennes, il est donc envisageable d'esquisser l'espace des possibles en fonction duquel la société européenne articulera les premières

¹ Soient-ils réels, mais à peu près romancés, ou bien ouvertement imaginaires.

représentations du Nouveau Monde. Dans ce contexte, force est de constater que ni les Arabes, ni les Chinois ou Japonais, ni même pas les Africains, ne rempliront si nettement aux yeux européens les conditions nécessaires pour faire évoquer les mythes du Paradis terrestre et de l'Age d'or. Certes, s'il est vrai que Brunetto Latino (1210-1294) - le maître du Dante - avait déjà remarqué la nudité et l'innocence toutes édéniques des Esséniens, ou si Marco Polo (1254-1324) avait auparavant parlé de gens n'ayant aucun roi et allant « *nudz tant les hommes que les femmes, sans couvrir aucune partie de leurs corps* »¹, il n'est pas moins vrai que ces cas isolés ne reflètent guère l'usage courant de leur temps, sans compter sur le fait que, dans ces représentations édéniques, les populations décrites n'étaient pas fixées sur un groupe ethnique en particulier. En revanche, si à partir du XVI^{ème} siècle dans la littérature européenne, la référence à ces hommes « bons par nature » se verra multipliée, ce sera en bonne partie parce que ces personnages utopiques sont avant tout une invention de la Renaissance européenne, inspirée directement des populations rencontrées dans ce monde qualifié par les européens de « nouveau ». En effet, les circonstances à la fois complexes et inédites qui ont entouré la découverte américaine - résumées peut-être dans le fait de voir enfin révélée l'exacte géographie terrestre et la dimension véritable de l'humanité - contribueront vraisemblablement à attirer le regard européen vers les populations américaines. Et ce sont eux, en définitive, qui seront appelés à incarner la figure classique du « sauvage », et non, par exemple, les peuples africains rencontrés précédemment par les portugais ou les habitants des îles Canaries exterminés par les espagnols peu avant les voyages de Colomb².

¹ *Le Dévissement du monde* de Marco Polo, chap. XXI. « De l'Isle d'Anganiam ».

² Pour un panorama plus approfondi sur les thèmes suggérés ici, cf. notamment Bernand, C., Gruzinski, S., *Histoire du Nouveau Monde* op.cit, chap. V (première partie). Dans l'annexe A, à la fin de notre étude, le lecteur trouvera également une version plus développée de ce chapitre.

2.1.3 Une catégorie intermédiaire dans l'imaginaire européen: Les Incas, indiens « civilisés ».

Il existe une tendance à voir dans les entreprises coloniales européennes du XIX^{ème} siècle le point d'inflexion où le mythe du « bon sauvage » évolue vers une vision articulée autour des différences qui opposaient ces sociétés colonisées à l'essor «civilisateur» d'occident. Toutefois, l'opposition entre des représentations concernant les peuples « sauvages » ou « barbares » et celles associées à une humanité non européenne, mais considérée malgré tout comme *civilisée*, est bien présente en Europe dès le XVI^{ème} siècle.

Nous pourrions illustrer le poids de cette opposition en évoquant, par exemple, les propos évangélistes du jésuite et missionnaire français Jean de Brébeuf (1593-1649), quand il dit clairement qu'il « *ne prétends pas mettre icy nos sauvages [les Hurons] en parallèle avec les Chinois, Japonnois, et autres nations parfaitement civilisées ; mais seulement les tirer de la condition de bestes, où l'opinion de quelques-uns les a réduits et leur donner rang parmy les hommes*»¹. Mais à vrai dire il n'est pas nécessaire d'aller chercher chez ces *autres nations parfaitement civilisées* les allusions à des sociétés lointaines qui ont pu résister à la comparaison avec la *civilitas* occidentale. Cette sorte de solution intermédiaire sera incarnée, parmi les populations du Nouveau Monde, par les sociétés rencontrées dans le Golfe du Mexique et surtout par l'impressionnant empire fondé sur le continent sud-américain par les Incas. Ces populations présenteront en effet des qualités qui les éloigneront de l'image que l'on s'était créée des premiers insulaires rencontrés : la représentation d'une humanité sans lois, sans juges et en harmonie parfaite avec la nature, fera place à une altérité beaucoup moins radicale aux yeux européens.

Concernant les peuples du Golfe de Mexique - Olmèques, Mixtèques et bien sûr Mexica, entre autres - le récit de P. Martyr nous en fournira, une fois de plus, un excellent exemple : face aux nouvelles reçues au fur et à mesure que l'entreprise de

¹ De Brébeuf, Jean : Relation de 1636, dans CHINARD, Gilbert, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII et au XVIII siècle*, Slatkine Reprints, Genève, 2000, p. 223, note en bas de page n°2.

conquête avançait en Amérique, P. Martyr livrera des commentaires relevant d'une toute autre portée symbolique, commentaires qui mettront l'accent sur l'abandon de la nudité, l'attachement urbain et la présence d'une organisation religieuse institutionnalisée¹. Autant de traits, par conséquent, bien en accord avec ceux de la société européenne de l'époque. Le sentiment d'avoir trouvé là les preuves d'une certaine idée de *civilité* se verra amplifié par les informations reçues à propos du royaume de Moctezuma et particulièrement de son imposante capitale Mexico-Tenochtitlan. Les nouvelles du « *puissant roi Moctezuma, de la noblesse de sa cour et des insignes temples consacrés à leurs Dieux* »² seront ainsi l'objet d'un discours qui ne sera plus centré exclusivement sur le « sauvage » vivant selon les lois de la « nature », mais ces informations seront associées à une logique sociale et historique plus complexe.

Même si nous sommes encore loin de la conception classique de *civilisation*, force est de constater que dans le discours d'un intellectuel de la renaissance comme P. Martyr la condition de ces populations sera construite comme une solution intermédiaire entre les indigènes « sauvages » et les Européens³. Il est toutefois important d'insister sur le fait que ce changement de discours - qui suggère une certaine analogie par rapport au mode de vie occidental - ne traduit pas forcément les sentiments et les intentions de tous les échelons de la société européenne de l'époque, pas plus que ceux des expéditionnaires et conquistadors directement concernés, mais il sera repérable fondamentalement dans les milieux savants de l'Europe renaissante⁴. Il faut de plus évaluer à sa juste mesure l'émerveillement que ces élites pouvaient éprouver à propos des compétences reconnues à ces peuples. Il suffit pour cela de confronter le destin, au sein de l'Europe renaissante, de l'imagier gréco-latin antique et celui de la statuaire repérée au Mexico. En effet, l'empire Aztèque aura beau être comparé à la Grèce et à la Rome antique⁵, son art ne sera pas

¹ « On nous assure que [nos expéditionnaires] ont rencontré des cités fortifiées et des gens habillées et parées d'ornements, et dont les amples temples et maisons sont magnifiquement construits en chaux et pierre (Martir de Angleria, P.: *Cartas sobre el Nuevo Mundo*, op.cit., p.108 (lettre du 6 mars 1521).

² Ibid., p.126 (lettre du 21 juin 1523, adressée à l'archevêque de Cosenza).

³ « Afin qu'ils pussent les apprécier [des cadeaux envoyés par Hernan Cortez à Charles V], j'ai conduit à l'ambassadeur de Venise ainsi qu'à d'autres nobles à l'endroit où les soldats gardent le coffre [...] Ils en ont admiré la beauté et la valeur : les figures travaillées avec un art merveilleux, les broderies riches en fleurs, herbes, animaux, oiseaux et rubans, tout cela c'est indice évident de qu'il s'agit de peuples instruits possédant une intelligence aiguë et de l'habilité » Ibidem.

⁴ Cela restera du moins la règle jusqu'au début du XVI, époque à laquelle le latin s'imposait encore comme langue de transmission des événements de la découverte.

⁵ Rappelons qu'à cette époque Mexico-Tenochtitlan était sans aucun doute un des plus grands centres urbains au monde.

accueilli de la même façon que l'art des anciens grecs et romains, remis en valeur à l'époque : si l'art de ces derniers présentaient, de même que celui des Aztèques, un caractère païen aux yeux des européens de l'époque, « *les dieux [grecs et latins] qui s'en allèrent orner le musée du Belvédère que fonda le pape Jules II échappèrent au sort réservé aux "idoles démoniaques" du Mexique, qui seront brisées, jetées au bas des temples et brûlées* »¹. L'altérité des peuples américains plus « évolués », même si elle sera moins radicale que celle des « sauvages », ne sera pas homologuée à celle du monde gréco-romain, et les processus sociaux et identitaires en cours en Europe à cette époque feront que la contemporanéité historique mais pourtant « archaïque » des Aztèques et Incas ne vaudra certainement pas le passé païen, mais symboliquement « moderne », de l'antiquité hellénistique ou latine. Quoi qu'il en soit, dans ce genre de discours, un certain degré d'analogie entre ces peuples et l'occident restait possible, et en tout cas les Incas et leur empire dans l'Europe de l'époque pourront être considérés, selon la formule avancée par Voltaire, comme « *la nation la plus policée et la plus industrielle du Nouveau-Monde* »².

Bien évidemment, il serait long de retracer dans notre étude le contenu et le parcours des récits - littéraires ou historiques - qui ont abordé, en France, le thème des Incas³. Nous pouvons commencer par mentionner brièvement ici le cas de certains écrits de Montaigne, L. Fuzelier et Voltaire qui, en dépit des différences de genre, de style et bien évidemment d'époque qui les séparent⁴, présentent une continuité dans la manière de traiter les Incas et leur univers symbolique.

Tout d'abord, il est indéniable que chez ces auteurs se profile une séparation assez nette entre le traitement qu'ils réservent aux Incas, considérés plus « évolués », et celui appliqué à d'autres populations américaines considérés comme foncièrement « sauvages ». Qu'il s'agisse des « Cannibales »⁵ dont Montaigne vantera les qualités pour mieux critiquer la société européenne de son époque, des « Sauvages » divertissants que L. Fuzelier va dépeindre dans les *Indes Galantes* ou de la naïveté extrême de *l'Ingénu* de Voltaire, l'Amérique « tribale », celle de la nudité, de

¹ Bernard, C.; Gruzinski, Serge, op.cit., p. 236.

² Voltaire: « *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII* », dans Voltaire: *Œuvres Complètes, Tome XVIII* (chap. CXLVIII), Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, 1785, p. 332.

³ Le lecteur trouvera dans l'annexe A, à la fin de notre étude, des informations complémentaires à propos des évocations littéraires aux Incas en France entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècles.

⁴ Plus de 150 ans séparent ces textes.

⁵ "Des cannibales", livre premier, chap. XXXI, dans *Montaigne: Essai. Textes choisis*, Paris, Pocket, 1998, p. 124-142.

l'anthropophagie et de la culture orale par excellence, représentera toujours le parfait antipode du *modus vivendi* occidental. En revanche, l'Amérique des grands rassemblements de populations, celle des dynasties monarchiques, des villes monumentales et des religions hautement institutionnalisées, cette Amérique associée aux Aztèques mais surtout aux Incas, représentera une dissemblance qui présentera malgré tout des points communs avec l'univers social et symbolique occidental. Dans ces discours, les Incas et les populations qui leur sont associées reçoivent ainsi un traitement relativement égalitaire par rapport à l'occident. De ce fait, et à la différence des « sauvages », les Incas et leur univers n'incarneront jamais l'inversion intégrale des structures sociales et culturelles européennes, mais plutôt une manifestation imparfaite ou inachevée du processus *civilisateur*.

Une autre caractéristique commune est l'attitude favorable, voire amicale, que Montaigne, L. Fuzelier et Voltaire adoptent quand ils parlent des Incas. Dans le cas de l'auteur des *Essais* - qui en faisant l'éloge du dernier « roi du Pérou » et de son peuple devient le premier à prendre la défense ouverte en France des populations américaines - cette attitude révèle une double intention: d'une part, dénoncer une entreprise de conquête qu'il considérait déshonorante, et d'autre part, critiquer, en filigrane, la société de son époque. Il est intéressant de constater que même dans les pièces de L. Fuzelier et de Voltaire, où les Incas incarnent sur le papier un adversaire qui ignore ou dédaigne ouvertement la « vraie » religion et les prétendus atouts de la civilisation occidentale, ces auteurs se sont pourtant bien gardés de les diaboliser. Or, dans *Les Indes galantes* (1735) et plus manifestement dans *l'Alzire* (1735) de Voltaire, les personnages Incas présentent au moins autant de qualités que les espagnols, et en fait les défauts de ces derniers trouvent généralement leur parfait antipode dans les vertus des premiers.

Il n'est pas facile de dire de manière concluante, par exemple, lequel des deux camps l'emporte au cours de la tragédie de Voltaire, chacune des parties en conflit étant bien représentée au cours de longs débats plus convaincants les uns que les autres¹. On peut constater l'ampleur de cette empathie, qui dépasse les seules intentions de l'auteur, en évoquant l'anecdote suivante : le 27 avril 1778, c'est-à-dire

¹ On peut vérifier dans l'annexe A-3.3 que la figure du héros, par exemple, est mieux incarnée par le cacique Zamore que par l'intransigeant Gusman, gouverneur espagnol du Pérou, car c'est le premier qui réussira à s'imposer aux injustices du second et à sauver l'honneur de son peuple, sa conversion au christianisme ajoutant à ses vertus l'humilité qui lui manquait.

un mois avant sa mort, Voltaire assistait à une représentation d'*Alzire* quand, à la fin de la pièce, un officier lui présenta les vers suivants :

Ainsi chez les Incas, dans leurs jours fortunés,
Les enfants du soleil, dont nous suivons l'exemple,
Aux transports les plus doux étaient abandonnés,
Lorsque de ses rayons il éclairait le temple.

On voit bien par là que l'identification du public avec les Incas, ne serait-ce que circonstancielle, était loin d'être inconcevable. Bien au contraire, elle pouvait se formuler même en des termes élogieux au point que Voltaire a répondu à l'officier en question avec les vers suivants:

Des chevaliers français tel est le caractère.
Leur noblesse, en tout temps, me fut utile et chère.

Le troisième et dernier élément vérifiable dans les textes de Montaigne, L. Fuzelier et Voltaire évoqués ci-dessus est de mettre invariablement l'accent sur les aspects *dramatiques* liés au sort des Incas et de leur empire. Bien évidemment, la conquête du Tawantinsuyu et les rudes conditions de l'assujettissement imposé par les Espagnols aux populations vaincues avaient de quoi justifier la teinte tragique et sombre sous laquelle les Incas ont été présentés par ces auteurs¹. Mais toujours est-il, par exemple, que les aspects néfastes de la rencontre des européens avec les « sauvages » des Caraïbes ou d'Amérique du Nord seront pratiquement ignorés par les auteurs européens, ces populations restant remarquées surtout par ce qu'elles pouvaient évoquer de « naturel » chez le lecteur ou le public de l'époque. Il suffit de constater, à ce propos, que les peuples « sauvages » américains devront attendre le XIX^{ème} siècle et l'apparition en Europe d'une vision romantique du monde pour qu'ils aient droit, pour ainsi dire, à un traitement fataliste ou épique dans la littérature et en général dans les arts². Les Incas, en revanche, seront systématiquement traités en France sous cette optique depuis le XVI^{ème} siècle³. En effet, toutes les réflexions et enseignements étiques, philosophiques ou politiques inspirés par les Incas seront invariablement animés, à divers degrés, par un

¹ Conditions bien connues dans l'Europe de l'époque grâce aux écrits de Bartolomé de Las Casas (1484-1566).

² On peut citer comme exemples *Les Natchez* de Chateaubriand (1768-1848) ou, dans le monde Anglo-saxon, le roman *Le dernier de Mohicans* de l'écrivain américain James F. Cooper (1789-1951).

³ Les seuls exceptions, à notre connaissance, correspondent aux parodies des pièces au sujet Inca, comme c'est le cas de celles consacrés à *Alzire*, à *Les Indes Galantes* et, plus tard dans ce XVIII^{ème} siècle, celles des *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny (voire ci-dessous).

sentiment de *commisération* par rapport à leur sort. Ce sentiment trouverait son origine dans le concours simultané de deux éléments fortement ancrés dans les premières représentations associées en France à l'empire Inca : d'une part, la défaite aussi invraisemblable qu'inéluctable d'un peuple dont on considérait qu'il aurait pu et dû mériter un autre destin, ce qui incarnait ainsi leur *fatalité* ou leur *tragédie* ; d'autre part, le fait que le « royaume du Pérou » incarnait une altérité non radicale, suffisamment intelligible à la lumière du système de sens de la société française de l'époque pour la comparer, par exemple, avec les civilisations de l'antiquité gréco-latine – quand il ne s'agissait pas d'établir tout simplement une comparaison avec la société européenne ⁻¹.

Reste à souligner que, avec le concours des deux derniers éléments mentionnés, l'évocation des Incas jouera souvent le rôle de catalyseur *modéré* des besoins d'« ailleurs » réveillés en France par la nouvelle cartographie géographique et symbolique du monde, ainsi que des besoins d'autocritique et de changement envers le *modus vivendi* européen. On a pu voir en effet que dans les textes de Montaigne, L. Fuzelier et Voltaire il n'est jamais question de situer les Incas aux parfaits antipodes du monde occidental, mais plutôt de les placer dans un espace symbolique intermédiaire entre le monde « civilisé » et celui des « sauvages ». Plus encore, tout se passe comme si l'altérité associée aux Incas aurait permis de penser de manière moins extrême à l'éventualité *d'un autre ordre possible*, sans forcément invoquer l'inversion totale du système de valeurs européen.

Ainsi, même si l'attraction et la défense des populations américaines ne seront pas toujours unanimes, il est indéniable que pour un public avide d'« ailleurs » la différence incarnée par les Incas va constituer une manière particulièrement facile d'y accéder sans pourtant renoncer à l'idée d'un processus civilisateur à portée universelle. Il faut bien souligner que dans les trois textes examinés, et tout particulièrement dans les commentaires de Montaigne et dans l'*Alzire* de Voltaire, si la civilisation occidentale peut faire étalage d'une quelconque suprématie, c'est souvent parce que l'issue du conflit entre Espagnols et Incas s'est soldé par la défaite militaire sans appel de ces derniers : à suivre le discours de ces auteurs, c'est que la raison du plus fort s'est avérée la meilleure, certes, mais pas forcément que c'est la meilleure des raisons qui a triomphé. En contrepartie, on peut constater que dans ces écrits se dégage sans aucun doute un sentiment de bienveillance et d'admiration

¹ Pour une explication plus détaillée sur ces deux points, voir l'annexe A.

envers ces Incas dont la magnificence et la grandeur de leur empire n'y manquent pas d'être louées. Cela dit, il ne faut pas oublier que ces sentiments favorables, cette sorte d'hospitalité symbolique autour des Incas qui étaient en train de se créer en France, et en général dans l'Europe non hispanique, se construisait sur la base d'une distance géographique et politique suffisamment importante pour ne pas encourager la formation de représentations tendant à diaboliser les Incas et à légitimer l'entreprise colonialiste¹.

Les trois caractéristiques communes aux documents examinés sont également présentes, d'une manière ou d'une autre, dans d'autres écrits littéraires du XVIII^{ème} siècle qui feront des Incas le sujet central de leur trame. Nous évoquerons brièvement ici deux ouvrages appartenant à la littérature romanesque du XVIII^{ème} siècle, afin de souligner les variantes qu'ils présentent et qui annoncent le ton qui dominera les représentations de l'univers andin jusqu'au XX^{ème} siècle, y compris, dans certains aspects, celles associées plus tard aux MIA.

Le premier document, les *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny a été publié dans une première version en 1747, et va connaître un franc succès éditorial jusqu'à la fin de ce siècle². Le roman est construit sous une forme épistolaire en proposant les lettres que Zilia, jeune Péruvienne qui se voit amenée en France, adresse à son fiancé Aza, fils de l'Inca. La trame est la suivante : juste avant ces noces, Zilia se fait enlever par des pirates espagnols dont le bateau sera saisi ultérieurement par des Français. Le chef de ces derniers, Déterville, captivé par la beauté de Zilia, décide de l'amener en France et de l'installer chez lui au sein de sa propre famille. En France, et avec le fervent soutien de Déterville et de sa sœur, Zilia se familiarise avec la société et la civilisation françaises, envers laquelle elle se montre tantôt admirative, tantôt critique. Malgré la déception de savoir finalement Aza marié à une espagnole et converti au christianisme, et en ne correspondant l'amour de Déterville qu'avec un sentiment de profonde et reconnaissante amitié, Zilia décide quand même de rester en France mais en se tenant éloignée des frivolités françaises qu'elle déplore tant, dans une sorte de retraite laïque.

Associées pendant longtemps à une littérature pour « cœurs sensibles » - surtout à partir de l'irruption du romantisme au XIX^{ème} siècle - les *Lettres d'une Péruvienne*

¹ Comme pouvait être le cas du discours autour des populations américaines espagnole Incas élaboré au sein de l'empire de Charles V.

² Les *Lettres d'une péruvienne* vont connaître non moins de 40 éditions en 50 ans, sans compter les traductions en anglais, espagnol, italien, russe, allemand, suédois et portugais. La dernière édition, avant de tomber dans un oubli de plus de cent ans, date de 1835.

nous intéressent ici par le lien direct qu'on peut établir entre cet ouvrage et le traitement de l'univers des Incas chez Montaigne, L. Fuzelier et Voltaire. On constate d'abord que, onze ans après la création d'*Alzire*, ce qui restait encore hésitant dans la pièce de Voltaire devient explicite chez Mme de Graffigny : la « civilité » des Incas est ici ouvertement mise en valeur tandis que la supériorité de la société européenne est fermement mise en doute. Vraisemblablement, cette différence s'explique en bonne partie par l'influence de la perspective critique développée par Montesquieu dans ses fameuses *Lettres persanes* (1721), dont la célébrité fera pulluler ce genre de roman « par lettres » jusqu'à la fin du siècle. Tout comme Montesquieu l'avait fait avec ses Persans, Mme de Graffigny va élaborer sa critique en promenant un regard étranger, celui de cette péruvienne que le destin a amené en France, sur la société de son temps¹. Les commentaires que l'auteur prête à son personnage dessinent ainsi une sorte d'opposition entre le progrès des sciences connu en Europe, que Zilia apprendra rapidement à admirer, et la lassitude morale qu'elle va découvrir un peu partout dans cette France où la frivolité semble être le plus grand défaut. « *Ce n'est pas sans un véritable regret [...] que je passe de l'admiration du génie des Français au mépris de l'usage qu'ils en font* »², avoue Zilia, tout en précisant plus loin qu'il ne faut pas croire pour autant que les Français sont nés « méchants », mais plutôt que « *chez la plupart d'entre eux les vices sont artificiels comme les vertus, et la frivolité de leur caractère ne leur permet d'être qu'imparfaitement ce qu'ils sont* »³. A la fin du roman, Zilia réussit à trouver un juste milieu et, tout en décidant de rester en France, elle pourra déclarer sa reconnaissance envers Déterville dans ces termes : « *Vous me donnerez quelque connaissance de vos sciences et de vos arts ; vous goûterez le plaisir de la supériorité ; j'y répondrai en développant dans votre cœur des vertus que vous n'y connaissez pas* »⁴.

Voilà donc pour la première fois exposé de manière explicite, dans un document littéraire, la répartition symbolique qui restait insinuée dans les textes de Montaigne, Fuzelier et Voltaire : les qualités des Français, et plus largement des européens, sont associées avant tout aux bienfaits du progrès et des arts, tandis qu'aux Incas leur est accordée sans ambiguïtés la supériorité morale. La conséquence directe de cette

¹ Comme le souligne pertinemment Raymond Trousson dans son introduction au texte de Mme de Graffigny, elle « *se plaît [...] à inverser la perspective. C'est Zilia qui nomme Déterville un « cacique* », *traite les Français de sauvages et se demande si leur nation n'est pas idolâtre, puisqu'elle n'adore pas le soleil* ». Trousson, Raymond, « Introduction », in *Romans de Femmes du XVIII^e siècle*, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 65.

² Lettre XXIX.

³ Lettre XXXII.

⁴ Lettre XLI.

vision se traduira par le traitement bienveillant que Mme de Graffigny va réserver systématiquement aux « Enfants du soleil » : ils ne seront dépeints que dans leurs vertus, leurs éventuels défauts restant quasiment ignorés dans le texte. Cette omission ne fait que consolider, en définitive, la condition de victime dans laquelle se trouvaient déjà les Incas dans la littérature les concernant, ce qui veut dire également qu'ils seront irrémédiablement *réduits* à cette condition. L'éloge des vertus des Incas est donc plus que jamais associé à une sorte de sublimation et d'une perpétuation de leur défaite, qui se traduisent, comme chez Mme de Graffigny, par la mutation inexorable des Incas en peuple « malheureux » - conséquence de la domination espagnole -, et dont la « fatalité de [leur] époque »¹ finira par s'imposer sur ses descendants.

Le dernier élément à souligner dans le roman de Mme de Graffigny n'est pas le moindre pour nous, car on retrouve dans les *Lettres* la première allusion directe, dans un document français, à la « musique des Incas ». La mention est certes très laconique, mais néanmoins riche en significations, puisqu'elle témoigne de la manière dont les représentations associées à l'univers Inca vont modeler dès cette époque l'opinion que l'on s'est formée en France de ces musiques. Déjà dans l'« Introduction historique » qui précède les *Lettres d'une Péruvienne* on mentionne brièvement que, d'après le récit de l'Inca Garcilaso, les Incas « avaient une sorte de musique » et « même quelque genre de poésie ». Or, dans le texte lui-même, le furtif usage de cet élément que fera Mme de Graffigny porte la marque de la religiosité. Quand notre jeune péruvienne, dans une des lettres adressées à son amoureux inca, remémore la première fois que leur regards se sont croisés, elle le fait de la manière suivante : « *Oh, mon cher Aza, le souvenir de ce premier moment de mon bonheur me sera toujours cher. Le son de ta voix, ainsi que le chant mélodieux de nos hymnes, porta dans mes veines le doux frémissement et le saint respect que nous inspire la présence de la divinité* »².

Bien entendu, ces chants mélodieux n'ont jamais été entendus en France, et les impressions que Mme de Graffigny prête ici à Zilia ont sûrement été inspirées par les commentaires de l'Inca Garcilaso³. Or, il est précisément très intéressant de

¹ Cf. les propos que Mme de Graffigny avance dans l'*Avertissement* et l'*Introduction historique* qui précèdent les lettres de Zilia.

²Lettre II.

³ Il s'agit en fait d'un des tout premiers commentaires à propos des musiques interprétées au Pérou. En effet, comme le signalent les époux d'Harcourt, en 1552 – dix-sept ans après la prise de Cuzco - l'Inca Garcilaso déclare dans ses *Comentarios reales* (livre V, chapitre 2) que "le maître de chapelle attaché à la cathédrale de cette ville écrivit pour la fête du Saint Sacrement une prière musicale imitant d'une manière exacte le chant des Incas" (d'Harcourt, R. et M.: *La musique des Incas et ses survivances*,

constater que, dans sa recherche de vraisemblance, Mme de Graffigny va faire appel à cet élément qui reste accessoire, certes, *mais qui trouvera naturellement sa place en tant que représentation de la « spiritualité » Inca*. On pourra constater dans tous les exemples que nous fournirons ci-après que, avec des variantes ou accompagnée d'autres éléments caractéristiques, cette filiation entre musique « Inca » et spiritualité sera en fait fréquente jusqu'au XX^{ème} siècle : ces musiques seront associées tantôt au cérémonial inca, tantôt aux lamentations des descendants des Incas, mais, en tout cas, elle apparaîtra toujours liée à l'expression d'émotions qui renvoient au domaine de l'immatériel¹.

Nous voudrions terminer cette section en évoquant un dernier document, *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou* (1777) de Jean François Marmontel, qui résume en quelque sorte les thèmes déjà mentionnés, mais qui témoigne en même temps de l'évolution et de la cristallisation définitive des stéréotypes « incas ». Dans ce roman épique, publié trente ans après la première édition des *Lettres d'une Péruvienne*, l'auteur s'impose la non négligeable tâche de narrer la fin de l'empire Inca, depuis les débuts de la guerre de succession qui opposa les frères Atahualpa et Huascar, jusqu'à la mort de Fernando Pizarro, chef des conquistadors du Pérou.

Indépendamment du fait que Marmontel, suivant les conventions propres à la fiction littéraire de l'époque, va agrémenter les événements historiques avec des histoires d'amour diverses ainsi qu'avec des situations « historiques » de sa propre invention², son roman a entre autres le mérite de rendre compte, ne serait-ce qu'approximativement, de la complexité de la conquête du Pérou, notamment en ce qui concerne les luttes internes qui ont facilité la victoire espagnole. Or, s'il est vrai qu'ainsi l'ambition, la trahison et l'orgueil se manifesteront également chez certains indiens –et pas seulement chez les Espagnols-, il n'est pas moins vrai que le plaidoyer particulièrement passionné que fera Marmontel des vertus Incas et de leur grandeur relèguera les défauts de certains personnages indiens à une place

Paris, Gonthier, 1925). En outre, au chapitre 26 du livre II du même ouvrage, l'Inca Garcilaso signale que, à l'époque où il avait quitté le Pérou - vers 1560 - il avait laissé cinq indiens "*qui jouaient admirablement à la flûte n'importe quelle partition pour orgue*" ("*Cuando yo salí del Perú, que fué el año 1560, dejé en el Cozco cinco indios que tañian flautas diestrisimamente por cualquiera libro de canto de órgano que les pusiesen delante.*". C'est nous qui traduisons).

¹ Ce genre de rapprochement non seulement sera assez persistant, mais il concernera une ample gamme de discours: aussi bien les premières études anthropologiques consacrées à la musique « Inca »¹ que les bandes dessinées à succès – notamment *Tintin et le temple du soleil* (1946) - en passant par la présentation qu'on fera des MIA dans les pochettes des vinyles vendus en France à partir des années 1950.

² Parmi tant d'autres, la rencontre entre Aztèques et Incas et notamment la volonté de ces derniers de « venger » les premiers de leur défaite aux mains des Espagnols.

secondaire. Un bon exemple de cela est la place consacrée par l'auteur aux cérémonies Incas (Fêtes du soleil, offrandes, mariages, etc.) où il n'épargne pas les louanges pour exalter la magnificence, la solennité et la vive émotion qui y règnent : « *Le roi, les incas et le peuple, sur le vestibule du temple où son image est adorée, attendent son lever dans un religieux silence. Déjà l'étoile de Vénus, que les Indiens nomment l'astre à la brillante chevelure, et qu'ils révèrent comme le favori du soleil, donne le signal su matin. A peine ses feux argentés étincellent sur l'horizon, un doux frémissement se fait entendre autour du temple. Bientôt l'azur de ciel pâlit vers l'orient ; des flots de pourpre et d'or peu à peu s'y répandent, la pourpre à son tour se dissipe ; l'or seul, comme une mer brillante, inonde les plaines du ciel. On dirait que la naissance du jour est un prodige nouveau pour eux, et leur attente est aussi timide que si elle était incertaine* »¹.

Ce qui nous intéresse de souligner ici c'est que le lien direct entre musique et cérémonial religieux, présent déjà chez Mme de Graffigny, gagnera en épaisseur dans le roman de Marmontel : il n'y aura point de rituel qui ne soit couronné par l'apparition des hymnes incas. L'auteur tient à souligner par ce moyen le caractère collectif, à connotation presque eucharistique, des événements décrits : « *Soudain la lumière à grands flots s'élançe de l'horizon vers les voûtes du firmament; l'astre qui la répand s'élève, et la cime du Cayambur est couronnée de ses rayons. C'est alors que le temple s'ouvre, et que l'image du soleil, en lames d'or, placée au fond du sanctuaire, devient elle-même resplendissante à l'aspect du dieu qui la frappe de son immortelle clarté. Tous se prosternent, tout l'adorent; et le pontife, au milieu des incas et du chœur des vierges sacrées, entonne l'hymne solennelle, l'hymne auguste, qu'au même instant des millions de voix répètent, et qui, de montagne en montagne, retentit des sommets de Pambamarca jusques par delà le Potose* »².

De par la stabilisation des représentations qui associent l'univers Inca à leur tragédie, à ces vertus morales et à leur spiritualité, ce roman de la fin du XVIII^{ème} siècle marque le point culminant des constructions symboliques qui se formaient en France, depuis le XVI^{ème} siècle, autour de ce peuple du Nouveau Monde. Certes, toutes ces représentations circuleront dans un milieu bien spécifique et restreint de la société française et souvent elles ne seront pas unanimement acclamées ni soutenues, obligeant les auteurs examinés à fournir des justifications à leur défense

¹ Marmontel, J.-F. : *Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou*, Librairie de la bibliothèque nationale, 1895 (1777), p. 22, in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64554g>. Pour avoir une idée de la place pas du tout négligeable que Marmontel donne à ce genre de descriptions, il suffit de souligner que le roman s'ouvre avec quatre chapitres consacrés exclusivement à ces cérémonies.

² Ibid., pp. 22-23.

passionnée des Incas; mais il est incontestable que ce discours avait acquis une légitimité et une visibilité suffisantes pour que les œuvres qui le véhiculaient aient pu connaître le succès. Il est vrai aussi que la sollicitude littéraire pour les Incas et la destruction de leur empire va diminuer durant le XIX^{ème} siècle. L'intérêt des Français pour l'«ailleurs» va en effet se tourner davantage vers les territoires colonisés et, étroitement lié à cette nouvelle situation, le discours «officiel» visant à justifier l'action colonisatrice va marginaliser les discours mettant en valeur les vertus des sociétés «autres». Mais cet intérêt ne va pas pour autant disparaître. Il va se déplacer vers d'autres domaines, comme l'anthropologie, la littérature de voyage - qui se consacra désormais au «pittoresque» - ou, ce qui nous intéresse le plus, dans des discours qui auront pour objet les arts et les musiques venus d'ailleurs. Nous verrons ainsi dans les chapitres suivants que, même en arrière plan, ces représentations vont persister et configureront souvent le noyau central des représentations plus modernes de des univers Inca et andin.

2.2. Musique « des Incas » et stéréotypes andins

2.2.1. Introduction

Nous avons vu dans les chapitres précédents qu'entre les différents documents mentionnés, qui s'étalent sur une période d'à peu près deux siècles, il existait une continuité de forme et de contenu dans la construction de représentations associées à l'univers Inca. Nous avons signalé que cette persistance s'édifiait fondamentalement sur trois éléments : premièrement, les Incas et leur univers n'y incarnent jamais la parfaite inversion du *modus vivendi* occidental, mais plutôt une manifestation inachevée du processus *civilisateur*, occupant un espace symbolique intermédiaire entre les « sauvages » et les gens « civilisés ». Deuxièmement, les Incas et leur mode de vie y sont jugés plutôt favorablement, voire avec ouverte sympathie et admiration. Troisièmement, ces représentations mettaient très souvent l'accent sur les aspects dramatiques liés au sort des Incas et de leur empire, et les écrits qui leur seront consacrés sont invariablement habités par un sentiment de commisération en ce qui concerne leur sort. Nous avons avancé aussi que ce dernier élément était intimement lié à l'action des deux premiers : ce sentiment trouverait sa base dans le fait que l'univers inca incarne, pour les auteurs étudiés, une altérité relativement proche, susceptible d'être comparée, par exemple, avec les civilisations de l'antiquité gréco-latine. De ce fait, et en dépit de la différence dont il est porteur, cet univers se présentait aux yeux européens dans une position de relative *intelligibilité*. Nous avons pu voir également qu'en général les brèves mentions concernant la musique des Incas restent associées à la description du cérémonial Inca, et en cette qualité, elles y ont fréquemment une connotation religieuse, contribuant à illustrer le caractère spirituel et collectif des cérémonies.

L'objectif de la présente section sera d'examiner l'évolution du discours autour des musiques dites « incas » afin de repérer, d'une part, l'action des représentations

évoquées ci-dessus et d'identifier, d'autre part, la présence de nouveaux éléments pouvant participer à la configuration d'un espace symbolique spécifique associé à ces musiques en France. Il faut rappeler, également, que cette analyse est absolument indispensable pour étudier la production et la réception des MIA au cours du XX^{ème} siècle, car il s'agit, en fin de compte, de comprendre la manière dont des représentations associées plus largement à l'univers Inca se sont transférées vers un objet aux caractéristiques beaucoup plus spécifiques comme la musique.

Il ne faut pas pour autant penser que cela va s'opérer sans changements d'importance, comme s'il s'agissait de la simple reproduction des préconçus qui dominaient jusqu'alors les représentations construites autour du monde Inca. Nous sommes persuadé, à ce propos, que la spécificité de l'objet musical lui-même, et en tant qu'objet de discours, facilite l'observation de particularités qui autrement resteraient inaperçues, quand il ne s'agit pas de jeter de nouvelles lumières sur la compréhension de phénomènes sociaux plus vastes. Une de nos tâches principales sera donc de déceler l'excédent de sens qui émane des mutations repérées, afin de trouver la place qui leur est réservée dans une logique sociologique plus large.

Nous avons signalé, dans l'introduction de la section précédente, que nous ne disposons pas de beaucoup de documents publiés en France, au XIX^{ème} siècle, consacrés à la musique des Incas. Mise à part les mentions résiduelles que l'on peut trouver insérées dans la presse de voyage ou du « pittoresque », le premier et seul document où une description de la musique « inca » occupe une place importante date de 1869. Il s'agit d'un livre du critique et compositeur Oscar Comettant (1819-1898) où ce dernier retrace *in extenso* l'activité musicale au sein de l'Exposition Universelle de Paris de 1867, la « musique des Incas » y étant représentée par l'exposition de divers instruments. En ce qui concerne le XX^{ème} siècle, il faudra attendre jusqu'en 1925 pour trouver un document consacré intégralement à la musique « Inca ». Nous parlons de l'étude anthropologique écrite par Raoul et Marguerite d'Harcourt « *La Musique des Incas et ses Survivances* »¹, dont le seul titre

¹ Nous tenons à souligner qu'il ne faut pas voir dans ces remarques une sorte de jugement critique par rapport à cette carence, mais tout simplement un *constat* de cette situation : nous sommes absolument conscients de l'importance spécifique et circonscrite de ces musiques en France, notamment si on les compare avec d'autres manifestations musicales venues d'ailleurs -comme par exemple le Jazz. Il serait d'autant plus injustifié de déplorer cette anémie que, à la même époque, mais pour d'autres raisons, dans les pays directement concernés -le Pérou, la Bolivie et le Chili- des études de cet ampleur étaient pratiquement inexistantes.

s'avère pour nous riche en significations¹. Ce n'est qu'à partir des années 1950 que la mention aux musiques appelées désormais « des Andes » ou « andines » sera de plus en plus fréquente dans la presse et dans des publications consacrées à la musique en général, présence qui continuera dans les années 1980 quand elles seront intégrées dans le discours construit autour des musiques dites « du monde ».

Dans cette section, nous aborderons donc ces deux documents, celui d'Oscar Comettant et celui de Raoul et Marguerite d'Harcourt, afin d'analyser la manière dont les premières représentations sociales autour de ce que l'on appelait musique « inca » se sont cristallisées. Cela, bien évidemment, avec l'idée de jeter également une lumière sur le sens social qui anime cette cristallisation.

Nous devons insister sur le fait que, étant donné la relative pénurie de sources écrites, notre objectif ne sera pas d'entamer une analyse comparative des représentations associées aux musiques « incas » en France à cette époque, mais d'étudier ces documents en tant qu'objets dont l'apparition n'est ni casuelle ni étrangère à leur contexte social. D'une certaine manière, nous acceptons l'idée que ces documents, en dépit du fait que leur représentativité reste difficile à vérifier, supposent de par leur seule existence l'action d'un ordre symbolique propre à la société qui les a vus surgir. Bien évidemment, notre objectif n'est pas de rendre évident cet ordre, ce qui dépasserait largement les compétences de notre thèse. Mais si nous faisons allusion à cette dimension c'est parce qu'elle justifie l'utilisation de ces documents dans l'étude des représentations sociales associées aux musiques « Inca » en France. D'autant plus que, s'il est vrai qu'il nous est impossible d'estimer le poids exact de ces représentations dans un contexte social plus large, il est pourtant évident que cela nous permet d'analyser le contenu de ces représentations dans des domaines bien précis - celui de la critique musicale et de l'anthropologie -, soumis à des processus de légitimation académique plus au moins repérables. Cela sans compter que cette perspective reste, nous semble-t-il, la seule à laquelle nous avons accès pour jeter une lumière sur la genèse des représentations associées, plus tard, aux musiques que nous avons nommées « d'inspiration andine ».

L'analyse de ces deux documents, ainsi que celles des textes littéraires et philosophiques faisant plus largement allusion au monde Inca exposées dans la section précédente, nous permettront d'établir des bases solides pour déterminer les éléments de ces représentations qui ont pu persister dans un contexte sociopolitique

¹ Il s'agit d'ailleurs du seul écrit consacré exclusivement en France à ces musiques.

et technologique nouveau, comme celui de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Bien évidemment, c'est aussi grâce à ce repérage préliminaire qu'il nous sera possible de singulariser, en filigrane, les éléments spécifiques qui vont alimenter les représentations sociales associées aux MIA pendant le sommet de popularité qu'elles ont vécu au tournant des années 1960 et 1970.

2.2.2. Oscar Commettant et les chants de l'Ancien Pérou: la « tristesse » andine et ses versants musicaux.

Nous avons évoqué, à la fin de l'analyse entamée dans la section précédente, les premières traces du discours concernant les musiques « Incas » en France. Dans ces brèves allusions, la musique allait à l'appui de représentations plus larges associées à l'univers inca, et elle demeurerait fondamentalement associée au cérémonial Inca, renforçant la connotation religieuse et collective des cérémonies. Or, il faut bien remarquer que ces représentations mettent en scène un monde Inca bouleversé par la brutale rencontre avec l'occident, en exploitant souvent, à des fins littéraires - mais aussi politiques - l'émergence du nouvel ordre et des nouveaux rapports de domination qui vont sceller la soumission de ces peuples face à l'envahisseur européen. Mais, fidèle en cela aux évidences historiques, l'univers Inca est encore présenté dans ces documents comme une entité socioculturelle dont la continuité par rapport au passé précolombien ne présente point d'interstices : malgré le renversement de situation, il y est encore question de l'empire des Incas et de leur civilisation – même si ces textes mettent en avant le moment de son effondrement - et non pas d'une configuration démographique et sociale postérieure à la conquête. Autrement dit, dans ces textes littéraires, la trame se situe à une époque antérieure à la période coloniale proprement dite, et certainement avant l'émergence du Pérou en tant que nation, au sens moderne du terme¹. Par conséquent, en dehors du fait que les brèves commentaires consacrés dans ces documents à la « musique des Incas »

¹ L'indépendance du Pérou a été proclamée le 28 juillet 1821.

n'étaient pas fondés sur une expérience réelle d'écoute de ces musiques, ces auteurs n'ont vraisemblablement pas eu l'intention de décrire fidèlement une musique exotique contemporaine à leurs écrits.

Dans le document qui nous occupe ensuite, cette situation va présenter des modifications non négligeables. Tout d'abord, il est question cette fois-ci d'un document de critique musicale aux dimensions titanesques, où la musique « de l'ancien Pérou » sera abordée de manière expresse dans un de ses chapitres. Comme nous l'avons indiqué plus haut, il s'agit d'un livre qui passe en revue la présence de la musique dans l'Exposition Universelle de Paris de 1867, écrit par le critique et compositeur Oscar Comettant (1819-1898)¹. Le titre complet donne une idée assez claire de la tâche qui s'est proposée l'auteur dans son ouvrage, ainsi que de l'empreinte d'« universalité » qu'il a voulu lui imprimer en accord avec le caractère international de l'exposition: « *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde (ouvrage enrichi de textes musicaux, orné de 150 dessins d'instruments rares et curieux) ; archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition Internationale de 1867 –organisation, exécution, concours, enseignement, organographie, etc.* ».

Pour aborder ce vaste sujet, Comettant divisera le livre en quatre parties qu'il va résumer dans son *Préambule*. La première sera consacré à l'organisation générale de l'exposition, pour faire état ensuite, avec de nombreux documents officiels à l'appui, de l'organisation de tout ce qui était du domaine du musical (rapports de comités, arrêts ministériels, règlements des concours, etc.). Dans la seconde partie, Comettant s'appliquera à la description et à la critique des activités musicales présentées dans l'exposition (concours divers, concerts à grand orchestre et chœurs, les concerts de Strauss, etc., y compris la musique du « jardin chinois » et du « café tunisien »). La troisième partie sera consacrée à l'analyse de diverses méthodes d'enseignement de musique (occidentale) ainsi qu'à la présentation du monde de l'édition musicale. La quatrième partie, finalement, aura pour objet principal l'examen des différents instruments de musique présentés à l'exposition, parmi lesquels se trouvera la *quena*, exposée dans la galerie de l'histoire du travail, à laquelle l'auteur consacra neuf pages sous le titre de « *La Quena et les chants de l'ancien Pérou* »¹.

¹ Il était essentiellement connu en tant que critique musicale dans *Le Siècle*.

¹ Comettant, Oscar : *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, pp. 577-584. Il faut bien souligner qu'à différence d'auteurs comme Montaigne et Mme de Graffigny - qui mentionnaient, ne serait-ce que

Avant d'examiner les commentaires que O. Comettant avance à propos de la quena, il est important de préciser que son livre couronne, pour ainsi dire, un événement d'un certain ampleur pour le cercle musical français de l'époque. En effet, pour la première fois dans l'histoire des expositions internationales¹ la musique était représentée au même titre que les activités associées aux Beaux Arts, ce qui sera interprété par l'auteur comme un signe de légitimation et de réparation face à une exclusion vécue comme une « *injustice choquante, contre laquelle protestaient à la fois le goût du public, le génie des maîtres, le talent des virtuoses* »². La conjoncture s'est prêtée aussi tout particulièrement à renforcer le retentissement de cette présence tant attendue, car non seulement cette exposition allait surclasser les précédentes en termes de recettes, d'exposants et de visiteurs³, mais elle était destinée à mettre en avant la splendeur du Second Empire, dans un Paris complètement transformé par l'architecture et l'urbanisme haussmanniens. Il était donc évident pour O. Comettant, qu'« *un livre était à faire sur la musique, les musiciens et les instruments de musiques à l'Exposition de 1867* »⁴, livre que de par les circonstances et de par l'excellence de l'objet même dont il s'occupait se voulait un « *monument véritable à la mémoire de l'art musical de tous les peuples représentés, c'est-à-dire de tous les peuples du monde, y compris les peuplades sauvages de l'Afrique et de l'Amérique* »¹.

sommairement, les écrits de Las Casas et de I4ica Garcilaso de la Vega - O. Comettant ne fera aucune allusion aux écrits de chroniqueurs espagnols qui avaient mentionné les musiques « Incas » dans ses écrits. Son jugement sera en fait fondé sur la seule observation des instruments exposés dans l'Exposition Universelle.

¹ Rappelons que l'Exposition Internationale de 1867 a été précédée de trois expositions similaires (Londres, 1851 ; Paris, 1855 ; et Londres, 1862).

² Ibid., p. I.

³ Voici quelques éléments de comparaison entre les expositions internationales de 1862 et de 1867 :

	Exposition de Londres (1862)	Exposition de Paris (1867)
Durée:	1 juin -1 novembre 1862 (184 jours)	1er avril - 3 novembre 1867 (217 jours)
Surface d'exposition	12,5 hectares	68,7 hectares
Participants	37 pays	41 pays
Exposants	environ 29 000, dont 9 000 de Grande Bretagne et 2 600 des colonies britanniques	52 000, dont 15 969 pour la France
Visiteurs	6,1 millions	entre 11 et 15 millions
Prix	7 000 médailles et 5 300 mentions honorable	19 776 prix. Beaux-arts: 139 décorations, dont 17 Grands Prix et 33 Premiers Prix.

⁴ Ibidem.

¹ Ibid., p. III.

Les musiques qui nous occupent apparaissent donc, dans ce livre, dans la section destinée aux *peuplades sauvages* d'Amérique. Mais ici encore, tout comme dans les documents analysés dans la section précédente, la « sauvagerie » de ces populations et de ces musiques restera toute relative, surtout quand il s'agira de souligner leur héritage Inca. En fait, le lien entre le passé précolombien et les musiques des « peuplades » indiennes présents dans le Pérou contemporain et moderne¹ restera consubstantiel : les musiques jouées par ces « *quelques parias échappés aux abominables boucheries espagnoles* » ne seront considérées qu'en tant que *vestiges* du monde Inca, jamais en tant que manifestation possédant un certain degré de discontinuité et d'autonomie symbolique de par l'intervention d'éventuels processus de métissage.

Dans le discours de O. Comettant, la présence de ces musiques s'insère au cœur d'un univers indien, certes, mais marquée fortement par les caractéristiques fondamentales attribuées aux différentes *civilisations* « autres », que ce soit du passé (grecque, égyptienne, etc.) ou géographiquement éloignées (l'univers chinois, arabe, etc.). Encore une fois, l'univers Inca divergera ainsi de l'image d'un monde « sauvage », entendu comme un monde écarté d'une certaine idée de progrès accumulatif (technologique ou culturel) facilitant la prolifération de collectivités rassemblées autour de pôles démographiques, culturels et sociopolitiques d'envergure. « *Il existait, nous dit O. Comettant, avant la découverte du Nouveau Monde [...] un peuple nombreux et puissant, quoique d'une grande douceur [...] Les aventuriers qui virent ce peuple d'honnêtes gens admirèrent leur civilisation avancée, rendirent justice à leurs habitudes d'ordre autant qu'à leurs mœurs tranquilles, et les trahirent pour en faire leurs esclaves* »². Dans l'ensemble, Comettant reprendra ainsi, sur ce point, la perspective qui guidait les auteurs analysés dans la section précédente. Or, ses commentaires étant les premiers, d'après nos recherches, à parler directement en France des musiques « incas », il nous reste à préciser la manière dont cette perspective, et les représentations qui lui sont associées, vont s'articuler avec la description de la quena et les « chants de l'ancien Pérou » que l'auteur proposera dans son texte.

En fait O. Comettant résumera dès le début ce que sera pour lui la place et la fonction principales de cet instrument dans le Pérou contemporain : « *De ce peuple*

¹ C'est-à-dire le Pérou en tant que état-nation.

² Ibid., p 577.

[...] dont les sages institutions politiques et sociales auraient pu servir de modèle à plus d'une nation européenne, que reste-il à cette heure ? Rien que quelques parias échappés aux abominables boucheries espagnoles, et un instrument de musique, la triste, la timide, la fatidique *quena* »¹. Nous retrouvons dans ce paragraphe les deux éléments qui agiront comme fils conducteur de son discours. D'une part la *quena*, et plus largement la musique « inca », présentées en tant que vestige musical d'une sorte d'âge d'or de l'ancien Pérou; et d'autre part le lien établi entre les sons de la *quena* et les sentiments d'affliction et de nostalgie éprouvés par les indiens à propos du passé glorieux de l'empire Inca. C'est ainsi que la *quena*, d'après O. Comettant, restera pour l'indien « *cette voix consolatrice qui l'émeut, le charme, l'attriste, l'égaie, l'abaisse à la réalité de sa position, et l'élève jusqu'à la gloire de ses aïeux par la magie du souvenir et la chaîne mystérieuse de la tradition* »².

L'apparition de ce dernier élément est particulièrement significative pour nous, car en dépassant les marges assignées exclusivement au matériel musical (sons, mélodies, etc.), elle signale, dans ce genre de discours, le passage explicite et définitif vers la dimension symbolique de ces musiques. « *Les Péruviens - continue Comettant - effrayés par les sanglantes orgies de leurs cruels conquérants, abandonnèrent aux cupides mains de ces derniers les montagnes d'or et d'argent qu'ils avaient arrachées aux entrailles de la terre ; mais, en fuyant, ils emportèrent la quena, dont les accents lamentables disent mieux que n'auraient pu le faire les mots d'aucune langue, les regrets éternels dont leur âme était abreuvée* »³. Pour O. Comettant la *quena* et la musique qu'elle produit représentent donc en elles-mêmes la *tristesse* qu'éprouveraient les indiens face à la tragédie de leurs ancêtres, devenant à la fois le symbole de ce passé et le catalyseur des sentiments nostalgiques que la disparition de ce passé génère en eux.

Ces musiques puisent donc leur sens dans cet univers ancien tout en le rendant signifiant aux yeux d'un influent critique musical comme O. Comettant, doté à l'époque d'un pouvoir de légitimation non négligeable dans son milieu⁴. Les termes employés par O. Comettant ne laissent aucun doute sur cette nouvelle filiation, inondant son discours d'un nouveau champ sémantique : la « triste » et « fatidique »

¹ Ibidem. C'est nous qui soulignons.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Remarquons d'ailleurs que les commentaires autour du livre au moment de sa publication ont été assez favorables, à l'instar de celui avancé par Théodore de Lajarte, dans *la France Musicale*, qui souligne que : « *Le grand mérite de l'ouvrage, c'est de pouvoir rester une œuvre et de n'avoir pas pour excuse l'actualité qui l'a fait naître. L'exposition n'existe plus qu'à l'état de souvenir, la musique, les musiciens et les instruments de musique nous restent. Tout est donc pour le mieux* ». (01/03/1869).

quena, produira ainsi des chants une « tristesse sans espoir »¹, des « plaintes mélodieuses »² aux accents à tel point « lamentables »³ que « [les indiens] ne peuvent pas supporter l'audition de ces aires sans fondre en larmes, sans éclater en sanglots »⁴. Mais sans aucun doute la description d'un chant joué par deux quenenas, véritable summum du thème développé par O. Comettant dans son texte, donnera une idée assez concluante de l'importance et de la dimension dont cette représentation va bénéficier dans le discours de l'auteur :

« L'harmonie plaintive des deux quenenas attendrit le cœur des auditeurs, exalte leur imagination et les transporte au temps fortuné et à jamais passé, hélas ! où ils vivaient libres et considérés sous l'égide de l'astre radieux qui brille pour tout le monde, excepté pour eux aujourd'hui. Des larmes abondantes coulent de leurs yeux, et c'est à la douleur même qu'ils demandent un soulagement aux douleurs enivrantes qui les enveloppent comme dans une atmosphère de deuil harmonieuse. Il faut un nouvel accent plaintif à tous ces accents de plaintes, et il faut que le timbre même de la quena soit assombri pour vibrer à l'unisson des cœurs abîmés dans le néant de la désespérance. Les musiciens interrompus par leurs propres sanglots n'ont pu finir leur chant. Ils ont ôté de leurs lèvres tremblantes l'instrument, et sans se parler, d'un regard magnétique, ils se sont compris. On les voit alors cheminer lentement, gravir les hauteurs les plus escarpées de la Sierra, comme s'ils voulaient, pour exhaler le souffle suprême de leur âme attendrie, monter plus près des cieux. Là, sur ces escarpements arides et glacés, ils attendent l'heure des ténèbres pour s'abreuver de la dernière partie de ce concert désolé. Un vase rempli d'eau est apporté, et les instruments y sont plongés. La voix de la quena dans cette sourdine liquide devient la voix même des sépulcres et comme le Super flumina Babylonis des maîtres tombés en esclavage »⁵.

De ces commentaires fourmillants d'adjectifs gémissants nous retiendrons certains éléments clés qui nous aideront, dès que nous les aurons mis en rapport avec d'autres aspects du discours, à bien préciser la puissance et la portée des représentations qui y sont véhiculées. Le premier point à consigner est le fait que, dans son discours, l'auteur fera usage des représentations associées à la quena *en laissant complètement à côté ses propres jugements musicaux*. Plus exactement, O. Comettant subordonnera ses appréciations musicales à des représentations qui puiseront leur contenu bien au-delà de la dimension strictement sonore de la quena et de ces chants. En réalité, il est particulièrement instructif de constater que l'auteur va reconnaître en toute honnêteté que « *pour nous autres Européens, la quena est un instrument barbare, et les airs péruviens appropriés à cet instrument [...] des airs plus*

¹ Comettant, Oscar, op.cit., p. 583.

² Ibid., p. 582.

³ Ibid. p. 577.

⁴ Ibid., p. 584.

⁵ Ibid., p. 582.

barbares encore peut-être, et d'une insignifiance complète »¹, mais que paradoxalement son jugement global à propos de ces musiques en restera fort favorable.

De quelle manière l'auteur arrive-t-il à concilier ces deux impressions en apparence contradictoires ? La solution, il la trouvera en entamant une réflexion sur l'art en général et surtout à propos du *beau* en musique; réflexion inattendue, du moins en apparence, car elle s'édifiera autour d'une relativisation du regard esthétique à une époque où la tendance générale restait largement liée à une vision ethnocentrique de la culture.

O. Comettant met en avant tout d'abord le fait que, « *si incomplet et si défectueux que nous paraisse ce monotone roseau [la quena], il n'en a pas moins rempli de charme et d'émotions diverses une suite de générations d'hommes* »², d'où la question plus générale de savoir comment « *certains airs, informes pour nous autres européens, ou tout au moins monotones, sont-ils considérés par certains autres peuples comme l'expression la plus complète et la plus ravissante de l'idéal de beauté* »³. Il faudrait chercher la réponse, toujours d'après O. Comettant, dans l'*expressivité* de la quena, expressivité qui trouverait sa force non dans les qualités musicales de chants qui en émanent, mais dans la capacité de ces derniers à transmettre l'*Idée* profonde qui l'anime. Car « *si nos instruments d'une grande étendue, de timbres si variés, permettent une manifestation plus complète de l'idée, celle-ci, quand elle existe réellement, quel que soit l'agent qui serve à la manifester, quelle que soit la forme dans laquelle elle nous apparaît, nous frappe et nous émeut* »⁴.

Sans définir avec précision ce qu'il veut dire par *idée*, l'auteur est explicite pourtant au moment d'indiquer que celle-ci ne peut se réduire, en aucun cas, à l'expression du « beau absolu », fondamentalement parce que tout système de sons étant « *nécessairement partiel et incomplet [...] aucun ne saurait présenter cette rigueur implacable qui correspond à la vérité absolue* »⁵, vérité incarnée de manière exclusive par la Création. De ce fait, la musique est susceptible de s'approcher de l'idéal de beauté seulement dans la mesure où elle ne cherche pas à *reproduire* « *l'œuvre incomparable de l'incomparable artiste, le divin Créateur* »¹ - tâche que l'auteur considère tout de même inaccessible - mais à susciter en nous, par l'intermédiaire des *sentiments*, le profond

¹ Ibid., p. 584.

² Ibid., p. 578.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibid. p. 579.

¹ Ibidem.

émoi associé à la contemplation de son œuvre céleste¹. Dans cette perspective, le rôle de la musique n'est donc pas des moindres, car elle serait chargée d'éveiller « *la sensation des idées dont la subtilité échappe à toute signification précise, à tout mot ou à tout assemblage de mots* »².

Dans ce discours, la quena et les musiques qui lui sont associées possèdent ainsi la qualité d'exprimer et de rendre sensible une certaine essence dont l'importance est si primordiale qu'il est possible de passer outre les « défauts » techniques mentionnés par O. Comettant. Et cette essence, ce « *reflet sublime* »³ incarné par ces musiques de l'ancien Pérou, qui est capable d'éveiller la sensation d'une Idée fondamentale, d'une vérité voilée à la raison, *ne saurait qu'être la sublimation du malheur associé à l'anéantissement irréversible de ce monde où les indiens auraient vécu dans le bonheur.*

Il est intéressant de constater que s'il n'y a aucun doute pour cet auteur que « *la situation misérable à laquelle les légitimes possesseurs du Pérou ont été condamnés, les souvenirs poignants que la quena évoque chez eux, et la nature même des lieux majestueusement tristes où ils exhalent leurs plaintes mélodieuses, doivent ajouter à l'effet propre de l'instrument* »⁴. Autrement dit, la preuve définitive du pouvoir expressif de ces musiques se trouverait dans l'effet qu'elles sont capables de susciter, même chez des auditeurs européens. Ainsi, « *la quena et ses chants étendent leur action sur les hommes de race blanche étrangers aux malheurs des anciens fils du Soleil, et qui, presque autant que ces derniers, en sont émus et charmés* »¹. Ces musiques possèderaient donc la

¹ En dépit des commentaires de l'auteur qui feraient penser à une filiation avec l'idéal roussélien d'une Création sublimée dans la Nature -et en dépit du fait même de la renvoyer à une Création divine- nous sommes persuadés que la source la plus directe des commentaires esthétiques de O. Comettant se trouve plutôt dans la pensée de Schopenhauer. Rappelons que pour le philosophe allemand, la musique reste une « *une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes [...]. Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées* » (*Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, Paris, p. 329).

² Ibidem. Ici encore est possible d'établir une similitude avec les pensées formulées par Schopenhauer. Dans l'ouvrage cité ci-dessus nous pouvons lire aussi, cette fois à propos des qualités spécifiques à la mélodie, que « *toutes les aspirations de la volonté, tout ce qui la stimule, toutes ses manifestations possibles, tout ce qui agite notre cœur, tout ce que la raison range sous le concept vague et négatif de "sentiment", peut être exprimé par les innombrables mélodies possibles* » (Ibid., p.335). Ce qui fait de la musique un véritable langage du « sentiment » capable d'atteindre l'Être par des voies autres que celles de la « raison ». Il est important aussi de souligner que cette perspective, certes, traitée plutôt superficiellement ici par O. Comettant, ne sont pas sans rappeler ce que certaines réflexions de Claude Lévi-Strauss affirmeront dans une dimension ethnologique : « *...par rapport au langage articulé, la musique est un peu la même chose que le masque par rapport à l'individu biologique ; la musique, c'est la parole masquée, la parole qui adopte un masque, qui se transforme* » (Lévi-Strauss, Claude : « *Musique et identité culturelle* », in *InHarmoniques*, n° 2, mai 1987 [8-14], p. 13).

³ Comettant, Oscar, op. cit., p. 584.

⁴ Ibid., p.581.

¹ Ibidem.

capacité intrinsèque de transmettre à l'auditeur des sentiments de tristesse, de servir à la fois de témoin de ce passé tant regretté et de moyen pour y accéder de manière sensible.

Cela dit, O. Comettant considère tout de même que le fait de tenir compte de tous ces facteurs co-adjuvants ne peut que contribuer à la pleine compréhension de l'Idée véhiculée par ces chants, compréhension destinée à consolider, en définitive, cette sorte de *transfert* que l'auditeur pratiquerait au niveau symbolique sur la quena et ses sons. Cette recommandation de la part de O. Comettant nous est particulièrement utile pour observer la manière dont il met en fonctionnement, pour ainsi dire, les différents éléments constitutifs de ces représentations en vue d'en obtenir un résultat optimal d'un point de vue esthétique et sensible. A la fin du texte, par exemple, et dans le but d'illustrer les qualités de ces musiques, l'auteur propose une prétendue mélodie indienne harmonisée par le compositeur Ambroise Thomas (1811-1896)¹, qui sera précédée du paragraphe suivant : « *Pour en comprendre tout le charme poignant, toute la poésie originale et la pénétrante expression, que l'auditeur ne perde pas de vue les circonstances dans lesquelles ces chants se produisent, la nuit, sur les cimes arides de la Sierra, au milieu des plus majestueuses beautés de la nature, avec le souvenir navrant des malheurs irréparables d'un peuple supprimé du globe, et dont seuls quelques rares survivants attestent l'ancienne existence, comme les épaves vivantes du plus désolant des naufrages humains* »². Nous pouvons constater que, indépendamment des représentations associées directement à la musique de l'«ancien Pérou», il est possible d'établir ici une continuité avec la manière dont ces peuples ont été considérés par les auteurs français du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle, dans la mesure où l'identité des populations indigènes restera plus au moins réduite

¹ Ce compositeur était connu à l'époque surtout par la réputation qu'il s'était fait grâce à ses opéras, notamment son *Mignon* (1866) et son *Hamlet* (1868).

² *Ibid.*, p. 584. Nous ne pouvons pas nous empêcher de faire tout de suite ici un parallèle entre ces commentaires et les recommandations que nous avons trouvés dans la pochette d'un disque 33 tours édité par EMI-Pathé au début des années 1980. Si le contenu présente des nouveaux éléments par rapport au discours de O. Comettant –que nous examineront en profondeur, bien entendu- l'idée de créer une « ambientation » *ad hoc* à l'écoute de ces musiques reste intacte. Dans la pochette on invite en fait à l'auditeur à « *recevoir vos amis comme à Cuzco, Pérou* », et à ces fins on trouve dans cet album un disque « *d'ambiance musicale authentique de chants et de danses péruviennes* », ainsi qu'une brochure « *contenant les recettes pour le repas, les boissons à servir, des conseils pour une décoration simple et les styles vestimentaires* ». Ainsi l'auditeur sera assuré car rien n'y manquera à cette « soirée péruvienne » et « *musique, chants et danses du Pérou se joignent à des mets délicieux et originaux. La décoration les dépayse [aux invités] et les force à s'évader de leurs problèmes quotidiens* » et « *bien longtemps après, vos amis se souviendront du voyage que vous leur aurez offert* ». (*Rendez-vous à Cuzco, soirée péruvienne*, 2c062-11563, Exotissimo vol.3, EMI-Pathé, 1980 ?).

à sa filiation avec le passé Inca. Elles continuent ainsi, aux yeux de cet auteur, de puiser leur sens *présent* exclusivement dans l'éternel retour à ce passé précolombien. A cela près, tout de même, que dans les textes de Voltaire, de Marmontel et dans une moindre mesure dans celui de Mme de Graffigny, cette réduction se construit en focalisant l'intérêt sur la chute même de l'empire Inca – en ignorant par conséquent ce qui est arrivé aux « survivants » - tandis que chez O. Comettant l'allusion aux populations indiennes contemporaines, réduites certes à des « épaves vivantes », est pourtant explicite.

Nous voudrions revenir brièvement sur le relativisme esthétique duquel cet auteur fait preuve en accordant des qualités expressives à des musiques qui ne seraient pas forcément du goût des oreilles européennes. Il est surtout important de souligner que, dans le discours de O. Comettant, ce point est expressément mis en avant. Il n'hésite pas à affirmer, par exemple, que « *le beau ne dépend d'aucune règle, d'aucun moyen matériel ; il n'est le partage exclusif d'aucune école, d'aucune race d'hommes, d'aucune civilisation ; on le retrouve partout où une aspiration élevée, une intuition ardente de l'œuvre du suprême Artiste se manifeste par les agents, quels qu'ils soient, des émotions de notre âme ou des sentiments de notre cœur* »¹. L'auteur ira jusqu'à déclarer sans ambiguïté que « *les sauvages ont leurs chefs-d'œuvre comme nous avons les nôtres, et chez eux comme chez nous, le beau n'est que le mieux* »², n'hésitant pas à citer une anecdote de Voltaire où ce dernier fait comprendre à un philosophe que « *le beau est souvent très relatif, comme ce qui est décent au Japon est indécent à Rome, et ce qui est de mode à Paris ne l'est pas à Pékin* »³. C'est donc après avoir eu recours à cet acte de légitimation que O. Comettant se lance dans cette expérience, assez inédite dans la France de l'époque, d'entamer une critique des musiques de divers peuples du monde « *sans parti pris de dénigrement, en nous rappelant que partout et toujours l'homme a été semblable à l'homme, et que tout, en définitive, est bien qui pénètre le cœur et le ravit* »⁴. Mais il

¹ Ibidem.

² Ibid., p. 524.

³ Ibidem.

⁴ Ibid., p. 525. Nous tenons à indiquer que, sur ce point, notre analyse n'a pas pour but ultime celui de « dénoncer » ou « démasquer » le faux relativisme de O. Comettant, mais plutôt celui de repérer et comprendre le sens profond des représentations dont il fait appel dans son examen des musiques de « l'ancien Pérou ». Ce qui nous oblige à bien préciser la « grille d'analyse » qu'il utilisera pour assigner telle ou telle qualité à tel ou tel peuple. Or, nous sommes amenés à penser que cette perspective relativiste -même si elle restera, comme nous le verrons, évolutionniste- devait contredire quelque part l'opinion de l'époque. Nous ne voyons d'autre explication, d'ailleurs, à la peine que se donne O. Comettant à nous *convaincre* sur la légitimation des chants péruviens en tant qu'objet esthétique, ni aux franches interpellations qu'il avance pour ne pas heurter la sensibilité musicale des lecteurs en parlant d'autres musiques « sauvages » (« *Ne nous moquons donc pas trop des peuples*

s'avère que, dans la pratique, l'*aspiration élevée* à laquelle il fait allusion serait moins universelle qu'il ne le laisse croire dans ces commentaires préliminaires, et très vite une hiérarchisation s'insinue dans son discours entre les différents peuples du monde.

Prenons l'exemple d'autres instruments à vent susceptibles d'être comparés à la quena, comme c'est le cas des flûtes des « Indiens du Sénégal », et notons comment les commentaires de l'auteur se feront ici plus ironiques et beaucoup moins attentionnés que ceux qu'il a proférés à propos des musiques péruviennes : « *Ces flûtes grossières [...] sont faites d'un morceau de jonc percé d'un trou, quelques fois de plusieurs, qui leur sert d'embouchure, et dans lequel l'Indien [du Sénégal] souffle de toute la vigueur de ses poumons. Cette musique, monotone et d'un rythme peu saisissable, est accompagnée par intervalles d'un coup de tambour [...] Ajoutons des chants, ou plutôt des cris par les musiciens et ceux qui les écoutent, et nous aurons l'ensemble instrumental et vocal de ces peuples, qui n'en seront pas de longtemps encore, je le crains, à la symphonie avec chœurs de Beethoven* »¹. O. Comettant ne se contentera pas de la seule description de la musique de ces populations, mais il attirera également l'attention sur le fait que ces dernières ne pourraient pas se passer d'une danse appelée *chaoïn*, « *qui est bien plutôt une épilepsie que de la danse : imaginez les mouvements les plus baroques, les contorsions les plus endiablées, les gestes les plus furieux, et vous avez le chaoïn* »². Aucune mention à l'éventuel plaisir que ces « indiens du Sénégal » pourraient trouver à l'écoute de ses musiques ou l'exécution de ses danses, comme il l'a fait dans le cas des Incas. Aucun appel au lecteur non plus pour l'exhorter à oublier ses propres codes musicaux et à rentrer dans la logique d'écoute de ces musiciens africains.

Cette différence dans le traitement de l'altérité des uns et des autres apparaît encore plus évidente lorsque O. Comettant nous parle de la musique des peuples pratiquant le cannibalisme, le ton de son discours tournant visiblement dans la franche dérision : « *A quelle famille de l'espèce humaine appartient au juste cette nation naïve qui mange volontiers du rôti d'homme et se régale l'ouïe du son d'une crécelle ? J'ai demandé des explications sur ce peuple fin gourmet et médiocre mélomane ; on m'a répondu : "leurs instruments de musique sont bornés, mais ils chantent quand ils sont tristes ou gais"*

asiatiques, dont les orchestres nous paraissent ridicules », demandera-t-il, par exemple, avant de parler de leur musiques).

¹ Ibid. p. 528.

² Ibid. p. 529.

(*quand le rôti manque ou qu'il est cuit à point...*)¹. Il citera l'académicien Charles Nodier (1780-1844), qui fait les louanges de l'appareil phonatoire humain, mais qui nous met en garde sur le fait que tout cela ne serait qu'un luxe inutile sans une pensée capable de donner un sens plus transcendant. « *L'homme parla parce qu'il pensait. Son langage fut d'abord simplement vocal* » dit Ch. Nodier cité par O. Comettant, ce dernier rajoutant ensuite « *Voilà pourquoi, sans doute, les gastronomes dont il est question se contentent d'une crécelle* »².

Il semble donc évident que le relativisme esthétique célébré par O. Comettant n'en est pas un à proprement parler, et que dans son discours nous retrouvons bel et bien une hiérarchisation qui, si elle n'est pas notoirement évolutionniste, du moins fait-elle penser à la distinction entre peuples « sauvages » et peuples « policés » d'Amérique établie dans les écrits XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. D'ailleurs, même si les musiques de « l'ancien Pérou » sont abordées dans le chapitre consacré aux « Instruments des sauvages africains, américains et asiatiques », les populations andines alors évoquées ne seront jamais traitées en « vrais » sauvages, comme c'est le cas des Caraïbes ou des « indiens du Sénégal » mentionné plus haut.

La continuité avec les écrits des siècles précédents se renforcera avec un autre élément : tout semble indiquer que les Incas se rapprochent, en définitive, de peuples tels que les Japonais et les Siamois, dont l'auteur abordera dans son livre en « *ne [les] considérant pas comme des peuples sauvages – bien loin de là -* »³. L'idée que les Incas formaient un vaste empire dont « *leur civilisation avancée, [...] leurs habitudes d'ordre autant que [...] leurs mœurs tranquilles* » étaient sans aucun doute dignes d'admiration n'y était certainement pas pour rien, d'autant plus que toutes ces caractéristiques restent homologables, sur les points essentiels, aux caractéristiques attribuées aux sociétés occidentales de l'époque. Nous retrouvons de ce fait dans ce discours, tout comme chez Montaigne, Voltaire, Graffigny et Marmontel, les indices d'une conception de l'univers inca en tant qu'altérité proche, non radicale, qui diffère clairement de la dissemblance constatée par O. Comettant chez les peuples manifestement « sauvages » à ses yeux, dissemblance érigée en définitive comme une différence radicale.

¹ Ibid., p. 531.

² Ibidem. Rappelons que les mélodies péruviennes seront décrites par l'auteur comme « insignifiants » et « informes » pour les oreilles européennes, mériteront pourtant un traitement nettement plus favorable.

³ Ibid. p.529.

Il est intéressant d'examiner, dans ce sens, les commentaires que l'auteur avance à propos des musiques des esclaves noirs de l'Empire du Brésil. On y trouve certains des éléments constitutifs des représentations associées aux musiques de l'ancien Pérou, à la différence près que, l'altérité incarnée par cette population s'avère pour lui certainement moins proche que celle construite autour des Incas, et peu propice à inspirer le même type de réflexions que celles suscitées par les « enfants du Soleil ». Pour O. Comettant « *les nègres sont extrêmement sensibles à la musique, et la marimba, particulièrement, a pour eux des accents qui leur font oublier leurs misères et les transportent de plaisir* »¹, et il ajoute que « *les sons de la [sic] marimba ne sont point désagréables, et les malheureux noirs de ce pays, où règne encore l'esclavage, y trouvent le peu de joie et de consolation qu'on leur permette de goûter* »². Mais malgré ces commentaires plutôt élogieux, son discours sur les populations noires et leurs musiques ne susciteront guère de réflexion esthétique autour du Beau en musique, et leur culture et leurs traditions ne seront jamais louées comme le peuple et les musiques incas le seront quelques pages plus loin. Et d'ajouter que les qualités musicales des noirs du Brésil ne suffiront pas non plus, à elles seules, et malgré toutes les bonnes intentions affichées par O. Comettant, à aspirer à une légitimation « d'égal à égal » face à l'univers occidental. Loin de cela, l'auteur mentionne l'anecdote suivante : un noir se serait approché d'un piano pour y essayer quelques notes, ensuite de quoi il aurait déclaré : « Ah ! si j'étais blanc, je serais libre et je jouerais de cette belle marimba jour et nuit ». Le commentaire de O. Comettant est le suivant : « *Si tous les nègres pensent comme pensait celui-là, on pourrait considérer comme un très grand bonheur qu'ils soient maintenus en servitude dans cette partie de l'Amérique. Sans se montrer l'ennemi du piano, il est permis de croire qu'il se trouve chez les blancs assez d'estimables amateurs pour entretenir sa culture sans y ajouter tous les Ethiopiens. C'est assurément un bel emploi de la liberté que de jouer du piano, mais il en est d'autres que les nègres sauront bien trouver quand leur chaîne, rouillée par les progrès de la civilisation, tombera brisée pour toujours* »³.

Il est particulièrement significatif de constater que, à l'intérieur même de ce discours, le rôle libérateur de la *civilisation* apparaît, dans toute sa dimension, paradoxale : le progrès est certes là pour délivrer la population noire de l'esclavage, mais en définitive, cela ne servirait qu'à la maintenir éloignée des bastions

¹ Ibid., p. 536.

² Ibidem.

³ Ibid. p. 538.

dominants de légitimation symbolique détenus par les blancs, et pour la reléguer ainsi au bas de l'échelle sociale sans qu'on puisse opposer l'illégitimité de l'esclavage comme argument contre cette situation de marginalité.

Or, les propos de O. Comettant nous sont très utiles aussi pour préciser la place réservée aux Incas et à leurs musiques dans cette hiérarchisation : tout semble indiquer que, pour cet auteur, les Incas et leurs descendants se trouvent moins démunis que les africains et les Caraïbes, entre autres, au moment d'être « classés » dans cette échelle, car ils appartiennent malgré tout à une « civilisation » dont les caractéristiques qui lui seront associées restent relativement intelligibles à la lumière du système de sens de la société française de l'époque.

Le dernier élément que nous voulons examiner ici est, d'une certaine manière, la confirmation de la façon dont les représentations autour de l'univers Inca ont été construites et intégrées à l'intérieur de ce discours. Jusqu'ici nous nous sommes contenté d'évoquer les commentaires avancés par O. Comettant à propos des diverses musiques de l'« ancien Pérou ». Dans son ouvrage, cet auteur mentionne en effet les sons de la quena mais aussi les « airs » et les « chants » qui l'accompagnent. Mieux encore, il propose des descriptions et des réflexions esthétiques qui, au-delà d'un jugement exclusivement musical, aboutiront à une évaluation extrêmement positive de ces musiques. Ainsi, d'une part, il est question dans ce discours de musiques qui incarnent à la fois la tristesse des « survivants » pour la perte d'un passé inca fortement idéalisé et pour les qualités mêmes de cet univers à jamais perdu. Et d'autre part, il s'agit de musiques qui renvoient à un univers « autre » mais qui reste proche du système de sens européen. Bref, ce sont des musiques créées par un peuple dont l'organisation sociale et politique, la culture et les traces visibles de sa grandeur (monuments, artisanat, urbanisme, etc.), l'auraient plutôt destiné à grossir les files des peuples « civilisés » et non pas celle des peuples « sauvages ». Mais nous avons laissé pour la fin une question aussi embarrassante que révélatrice : il s'avère que tous ces commentaires à propos de la musique de l'« ancien Pérou » ont été émis *sans que l'auteur n'ait jamais écouté ces musiques*, mais uniquement en s'appuyant pour cela sur deux transcriptions de mélodies qui lui auraient été transmises par un dénommé Bernier de Valois¹, « *qui a longtemps voyagé dans*

¹ Nous n'avons pas trouvé de références sur cet auteur.

l'intérieur du Pérou, et qui maintes fois a entendu les chants des Indiens joués par eux sur la quena »¹.

Il semblerait même que l'observation que O. Comettant a faite de la quena exposée dans la galerie consacrée à l'histoire du travail de l'Exposition Internationale est moins exacte qu'on ne le souhaiterait, à moins que le modèle observé n'ait tout simplement pas été une quena. En effet, dans sa brève description – un seul paragraphe –, O. Comettant indique que cette flûte posséderait une embouchure « *analogue à celle de nos clarinettes* »², c'est-à-dire qu'il s'agirait d'une flûte possédant une anche, ce qui n'est pas du tout le cas de la quena, dont l'embouchure est « terminale » à encoche³. A la limite, nous aurions pu penser à une simple confusion avec un autre type de flûte andine, par exemple la tarka, qui possède une embouchure « à bec » - mais pas de anche - cependant un deuxième commentaire nous oblige à chercher une autre hypothèse : O. Comettant indique que la quena, à cause de ses « *cinq trous sur la ligne d'embouchure, plus une petite ouverture sur le côté* » permettrait aux musiciens « *une variété très limitée de sons échelonnés chromatiquement* »⁴, caractéristique qui ne correspond à aucune flûte andine connue. Certes, il est possible, seulement dans les cas où les trous auraient été percés de manière à respecter des proportions pythagoriciennes – à l'origine de l'organisation en tons et demi-tons occidentale - d'obtenir une échelle de demi-tons en obstruant partiellement les trous. Mais cela reste assez rare et même aujourd'hui dans le cas des musiques « andines » créées dans les grands centres urbains des pays sud-américains concernés – soumises à des multiples influences - elles ne sont que très rarement conçues de sorte à produire des successions chromatiques de sons. Il n'y a pas de musique *chromatique* ni dans les régions urbaines de ses pays, ni dans les zones proprement andines, ou, si l'on préfère, il n'existe pas de musique « andine » construite sur la base d'une échelle de demi-tons⁵.

Le caractère prétendument « chromatique » de cet instrument et des musiques indiennes du Pérou sera validé par O. Comettant sur la base de deux transcriptions de mélodies péruviennes transmises à l'auteur par un tiers et harmonisées, pour

¹ Ibid. p. 583.

² Ibid. p. 578.

³ Dans le cas de la quena, c'est le rebord supérieur du tuyau qui présente une petite découpe vers laquelle est dirigé le souffle du musicien.

⁴ Ibidem. C'est nous qui soulignons.

⁵ Ce point est beaucoup plus complexe que ne le paraît ici. Nous avons décidé de l'aborder un peu plus en détail dans le chapitre suivant, consacré à l'étude anthropologique des époux d'Harcourt.

l'occasion, par le compositeur Ambroise Thomas (1811-1896). Or, curieusement, O. Comettant, sans avoir eu l'occasion d'écouter les musiques originelles, non seulement va juger pertinent d'affirmer que celles-ci sont le meilleur exemple de la « tristesse » indienne, mais il va considérer que cette caractéristique se manifeste *surtout* dans les chromatismes suggérés dans la version harmonisée par A. Thomas: « [ces chants] sont empreints d'une tristesse sans espoir, et l'expression s'y manifeste par des intervalles chromatiques, qui ajoute au vague de la forme le vague de la tonalité, comme dans certains airs de Lulli et certaines élucubrations des compositeurs les plus avancés de la nouvelle Allemagne »¹. Nous reproduisons ci-dessous ces deux mélodies telles qu'elles sont présentées par O. Comettant, dont la communication est due donc « à l'obligeance de M. Bernier de Valois, qui a longtemps voyagé dans l'intérieur du Pérou, et qui maintes fois a entendu les chants des Indiens joués par eux sur la quena »².

Figure 4: *Deux Chants de l'ancien Pérou* (publiés dans Comettant, O, op.cit. p. 584)

DEUX CHANTS DE L'ANCIEN PÉROU
 JOUÉS PAR LES INDIENS SUR LA QUENA, LEUR INSTRUMENT NATIONAL
 HARMONISÉS POUR TROIS SAXOPHONES
 Par AMBROISE THOMAS, Membre de l'Institut.

1^{er} CHANT.
Andantino.

2^e CHANT.
Même mouvement.

Procédé TANINOT.

¹ Ibid. p. 584.

² Ibid. p. 583.

Indépendamment du fait que cette association entre « tristesse » et chromatisme renvoie directement aux références musicales du propre O. Comettant¹ et que cette association s'édifie, chez lui, sur un exemple dont la pertinence est plus que douteuse, l'essentiel pour nous est de constater que les représentations insistant sur la prétendue « tristesse » andine *seront projetées ici explicitement sur les éléments « musicaux » censés caractériser ces musiques*. Un double phénomène assurera cette projection dans le discours de O. Comettant. D'une part, une espèce d'étanchéité se cristallisera autour de cette idée de « tristesse », alignant derrière elle toute appréciation portée sur les différents composants du matériau musical, indépendamment de la pertinence ou de la fiabilité de ces derniers. D'autre part, les éléments musicaux qui incarnent, selon O. Comettant, cette « tristesse », agiront aussi en tant qu'*intermédiaires* entre l'univers musical européen de cet auteur et la différence qui incarne, à ses yeux, l'univers andin. C'est le cas du chromatisme et l'interprétation qu'élabore O. Comettant à ce sujet, mais c'est aussi le cas de l'harmonisation et de l'instrumentation de ces mélodies que réalise A. Thomas.

D'après O. Comettant, qui lui aurait soumis ces mélodies, A. Thomas les aurait fortement appréciées et trouvera qu'elles se révèlent « *d'une élévation de sentiment extrêmement remarquable* »², acceptant de bon gré la tâche de les harmoniser. Or, il est important de souligner que dans le discours de O. Comettant les représentations exaltant la « tristesse » de ces chants deviendront clairement une *condition préalable* : en fait, si la tâche d'harmoniser ces mélodies s'est avérée une entreprise difficile, c'est surtout parce qu'*« il fallait donner aux parties accessoires le caractère d'étonnante tristesse, de pittoresque grandiose, de sombre fatalité qui caractérise à un si haut degré la partie principale »*³. Dans cette perspective, O. Comettant signale que A. Thomas se montre à la hauteur de la tâche, en appliquant intelligemment l'art de l'harmonie et du contrepoint de sorte à ne pas les faire passer comme s'ils étaient « *un habit d'emprunt décroché au hasard* »⁴. Cela ne fait que légitimer, en définitive, l'utilisation des procédés spécifiques à la musique savante européenne dans l'objectif, paradoxal de ce point de vue, d'illustrer dans sa "véritable dimension" la musique de l'ancien Pérou. Cette tendance trouvera sa confirmation dans le choix des instruments, car, ici encore, le fait d'avoir préféré les saxophones dans la version harmonisée de ces

¹ La référence au romantisme wagnérien y est à peine voilé.

² Ibidem.

³ Ibidem. C'est nous qui soulignons.

⁴ Ibidem.

mélodies « péruviennes » sera justifié par rapport aux représentations parlant de la « tristesse » des indiens et de leur musique : O. Comettant se félicite, en effet, de constater que A. Thomas, « *en écrivant pour trois saxophones [ait] justement pensé que cet instrument, dont la voix est si suave, si sympathique, si émue, pouvait mieux qu'aucun autre rendre la pensée pathétique de ces étranges mélodies* »¹.

Nous pourrions dire en définitive que dans la description que fait O. Comettant de la quena et des chants « péruviens », la différence qui incarnera à ses yeux l'univers Inca sera *construite* comme une mise en avant d'une altérité musicale *altérée* - c'est-à-dire *rendue autre*, dans le sens étymologique du terme - par des moyens propres aux codes de la musique savante européenne. Tout cela en veillant à garantir, du moins au niveau du discours, *l'apparence d'un caractère « autre »*.

Nous atteignons ainsi un aspect du phénomène qui s'avère fondamental pour comprendre la manière dont le prototype des musiques que nous avons appelées d'« inspiration andine » (MIA) va se cristalliser et se stabiliser en France au cours des années 1960. En fait, nous verrons dans la section suivante que la coexistence, dans une dimension musicale, d'éléments « charnières » permettant d'articuler au niveau symbolique les deux univers, européen et « andin » - instruments, choix harmoniques, rythmes, etc. - sera déterminant dans la production et la réception des MIA en tant qu'objet incarnant une altérité proche, en facilitant de ce fait leur diffusion en France. Il n'est pas inutile de rappeler ici que ce phénomène est loin d'être circonscrit au cas qui nous occupe. Il est présent d'une manière ou d'une autre dans la plupart des processus de récupération, officiels ou non, de différents types d'altérité musicale. L'exploitation de musiques « folkloriques » ou traditionnelles à des fins politiques ou nationalistes en est un bon exemple, et en fait dans des pays comme le Pérou ou la Bolivie, les musiques des populations andines ont également subi des « épurations » et des rapprochements avec les codes musicaux occidentaux – notamment à partir du XIX^{ème} siècle - que ce soit au moment de les consacrer comme musiques folkloriques « officielles » ou quand elles ont servi d'inspiration à des courants nationalistes au sein des milieux musicaux savants. Certes, nous aurons l'occasion d'examiner plus en détail, dans le chapitre consacré à la matérialisation en France des MIA, ce phénomène complexe ainsi que toutes les particularités qui échappent absolument à l'interprétation avancée par O. Comettant. Mais il était indispensable de souligner dès maintenant que la coexistence dans les

¹ Ibidem.

représentations de ces musiques en France de forces d'«altérisation» - plus évidentes - et d'«occidentalisation» - souvent dissimulées - est déjà clairement vérifiable à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

2.2.3 Pour une lecture académique des musiques « inca »: les cinq notes de la « tristesse » andine.

Dans ce chapitre nous allons nous concentrer sur les études à propos de la musique « des Incas » que Raoul et Marguerite d'Harcourt vont publier à partir des années 1920, notamment sur *La Musique des Incas et ses Survivances*, qui deviendra rapidement la référence obligée des études anthropologiques et musicologiques consacrées aux musiques des populations des hauts plateaux andin¹.

D'après les renseignements fournis par Raoul d'Harcourt (1879-1971) lui-même, l'intérêt de ce Docteur en droit pour l'ethnographie américaniste a pris forme à l'occasion d'un premier séjour professionnel au Pérou, où il lui sera confié un poste dans la filiale que la banque Société Générale avait dans le port du Callao². Il arrive donc au Pérou en 1912 accompagné de sa femme, Marguerite Béclard d'Harcourt (1884-1964), musicienne et compositrice formée à la *Schola Cantorum* et disciple de Maurice Emmanuel et de Vincent d'Indy. Ainsi, étant en contact lui et sa femme avec le directeur de la Revue Musicale Française de l'époque, Jules Ecorchevilles (1872-1915) - qui les savaient l'un et l'autre musiciens - ils ont été encouragés par

¹ d'Harcourt, Raoul et Marguerite : *La Musique des Incas et ses survivances*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925. L'importance de cette étude sera vérifiable dans le milieu des américanistes en France mais aussi en Amérique du Sud. Il faudrait ajouter également aussi l'article que ces auteurs ont publié en 1920 et qui a servi de base à leur étude de 1925 (« La musique dans la Sierra andine de La Paz à Quito », dans *Journal de la Société des Américanistes*, Année 1920, Volume 12, numéro 1, pp 21-48), ainsi que l'étude qu'ils ont consacré aux musiques *aymaras* publié en 1959 (*La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens* in: *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, 1959), p. 21 - 53.

² Cf. d'Harcourt, Raoul: « Nécrologie », dans *Journal de la Société des Américanistes*, tome 58, pp. 259-263. C'est le propre R. d'Harcourt qui, peu avant sa disparition, a écrit sa note nécrologique. En 1912 la « Société Générale » possédait un monopole pour le déchargement et transit de marchandises par le principal port du Pérou.

celui-ci à s'informer « *de ce que pouvait être encore la musique indigène chez l'un des peuples jadis les plus civilisés de l'Amérique* »¹.

Tout indique que pendant ce premier séjour au Pérou, dû probablement à cause de l'engagement de Raoul d'Harcourt auprès de la Société Générale dans ses activités ethnographiques, le couple s'est plutôt consacré à recueillir des informations à Lima. Dans cette ville, capitale du Pérou, ils ont pu constater qu'à cette époque « *la musique indienne [...] était totalement inconnue du public* ». Malgré cette déception ils purent accéder à cette connaissance grâce à Daniel Alomia Robles, « *le seul homme qui eût, à cette époque, noté des chants populaires vraiment indiens* »². Daniel A. Robles (1871-1942) était un musicien péruvien de formation essentiellement autodidacte qui, à l'époque de sa rencontre avec les époux d'Harcourt, était surtout connu par son intérêt par les musiques « indiennes » du Pérou, qu'il va noter et décrire à l'occasion de longs voyages dans la Sierra andine³. Malgré l'importance de cette rencontre, les époux d'Harcourt ne pourront pas profiter de la riche compilation de mélodies « indigènes » et « métisses » de Daniel A. Robles - plus de 600⁴ - pour en faire une analyse détaillée, mais ils y trouveront la confirmation de que ces musiques constituaient un objet d'étude aussi séduisant qu'inexploré⁵.

¹ d'Harcourt, Raoul et Marguerite: « La musique dans la Sierra... », op.cit., p. 21.

² Ibid., p. 22.

³ Ce musicien était connu, en tous cas, dans un cercle académique plutôt restreint. Il aurait été un des premiers à suggérer le caractère pentatonique des mélodies indigènes péruviennes (notamment dans une conférence réalisée en 1910 à l'Université de San Marcos, à Lima). S'inspirant en partie, dans ses compositions, des mélodies « indigènes » et « métisses » recueillies dans ses voyages, D. A. Robles va développer une activité relativement discrète en tant que compositeur jusqu'en 1913, année dans laquelle il va créer la zarzuela *El Condor pasa*, (avec un scénario écrit par Julio de la Paz) qui connaîtra un franc succès au Pérou. Parmi les morceaux qui constituent cette zarzuela se trouve une *Plegaria (Prière)* qui deviendra, sous le nom de *El Condor pasa*, la mélodie péruvienne -voire sud-américaine- la plus connue au monde. Sa célébrité internationale étant intimement associée à sa diffusion en France dans les années 1960, nous allons largement revenir sur le cette mélodie et sur son parcours dans la troisième section de notre étude.

⁴ Cf. Iturriaga, Enrique, Estenssoro, Juan Carlos: « Emancipacion y Republica: siglo XIX », dans: *La musica en el Peru*, Patronato Popular y Porvenir Pro-Musica Clasica, Lima, 1988, p.139.

⁵ « *Robles, grâce à sa bonne mémoire musicale, nota des chants indiens, en harmonisa quelques uns et en incorpora d'autres, plus au moins respectueusement, dans des compositions personnelles de valeur relative. Il voulut bien nous faire entendre au piano quelques-uns des airs qu'il avait transcrits; leur réelle beauté jointe à leur caractère très spécial nous attirèrent vivement. Mais quand nous demandâmes à Robles de lire et d'étudier son recueil de chants, il nous fut opposé, non un refus -on ne sait pas refuser au Pérou-, mais des réponses dilatoires [...] qui aboutirent pratiquement à la porte fermée. La coopération de Robles était impossible, soit; nous nous passerions de lui, nous en savions assez: la musique indienne existait, elle était bien vivante pleine d'intérêt, nous n'avions qu'à travailler par nous-mêmes* » (d'Harcourt, Raoul et Marguerite: « La musique dans la Sierra... », op.cit., p. 22).

En congé en France lors de la déclaration de la guerre de 1914-1918, le couple ne pourra retourner au Pérou qu'en 1919 pour un séjour d'un an, consacré cette fois-ci essentiellement à ses recherches sur le « folklore indien » d'une partie de la Sierra andine. Après leur retour à Paris, Raoul et Marguerite d'Harcourt vont publier une première version de leur étude intitulée : *La musique dans la Sierra andine de La Paz à Quito* (1920) dans le Journal de la Société des Américanistes. Cet article va susciter un vif intérêt au sein de cette société, notamment auprès de son futur secrétaire général, Paul Rivet, intérêt qui aboutit à étroite collaboration avec Raoul d'Harcourt et qui inaugure la pleine implication de ce dernier dans ladite institution et dans la publication de son célèbre *Journal*.

C'est en 1925 que la version définitive de cette étude verra le jour. Le retentissement de cette publication dans le milieu des américanistes français - mais aussi dans d'autres pays d'Europe et postérieurement en Amérique du Sud - sera considérable. Ainsi, par exemple, dans un compte rendu publié dans le Journal de la Société des Américanistes, Paul Rivet reconnaît dans cette étude un ouvrage qui « marque une date dans l'histoire de l'américanisme » en offrant « la première synthèse de nos connaissances sur un art indigène qui jusqu'ici n'avait pas suffisamment retenu l'attention des ethnologues »¹, n'hésitant pas à déclarer sa reconnaissance à des auteurs « dont l'amitié a tenu à inscrire [son] nom sur la première page d'une des plus belles œuvres américanistes des temps modernes »².

Cette longue et minutieuse étude, qui sera publiée sous le titre : *La musique des incas et ses survivances*, est organisée en quatre parties. La première est consacrée à la description des instruments musicaux américains (précolombiens et d'usage actuel) et leur répartition non seulement dans des régions appartenant à l'ancien empire Inca, mais aussi dans d'autres régions d'Amérique latine. Dans la deuxième partie de leur étude, les auteurs se consacrent fondamentalement à la description des fêtes et des danses du Pérou précolombien (mais aussi du Mexique), à l'appui notamment d'une soigneuse révision des sources écrites laissées par les chroniqueurs espagnols. La troisième partie, dont les principaux concepts ont été suggérés dans l'article publié en 1920, est consacrée à l'analyse des principales caractéristiques et des logiques sous-jacentes aux musiques « incas » et à ses « survivances ». En s'appuyant sur un échantillon de 204 mélodies, ces auteurs vont pour l'essentiel légitimer la

¹ Rivet, Paul: « La musique des Incas », dans Journal de la Société des Américanistes, année 1926, vol. 18, numéro 1, pp. 349.

² Ibid., p. 350.

thèse de la pentatonie originelle de la musique « andine »¹, établir pour la première fois de manière explicite et argumentée une distinction entre musiques « indiennes pures » et « métisses », et ils vont proposer, enfin, une classification de ces musiques par genres. Dans la quatrième et dernière partie, les époux d'Harcourt vont finalement présenter les transcriptions des 204 chants et mélodies (organisés par genre) ayant servi de base à leur étude.

Compte tenu de la dimension de ce travail et de la multiplicité d'aspects abordés par ses auteurs², il nous est difficile d'en proposer ici une analyse globale et détaillée. Nous allons surtout aborder les éléments directement associés aux représentations sous-jacentes au discours construit par les époux d'Harcourt autour des musiques qui nous intéressent, sans fixer notre attention sur des aspects qui relèvent exclusivement du domaine musicologique ou ethnologique.

Il est important de souligner que l'ouvrage de R. et M. d'Harcourt s'inscrit dans une optique dont la pertinence et la portée s'avèrent bien différentes de celles associées au livre d'Oscar Comettant examiné dans le chapitre précédent. Le travail des époux d'Harcourt restera en fait lié à la légitimation et la catégorisation des musiques « indigènes » ou « métisses » des populations des hauts plateaux andins *au sein des cercles académiques et scientifiques de l'époque*. Cette différence est d'ailleurs clairement affichée par R. d'Harcourt qui ne manque pas l'occasion d'en fournir des exemples assez précis. Ainsi, en parlant de la quena et des rares auteurs qui avaient jusqu'alors proposé des descriptions de cet instrument, R. d'Harcourt indique « *qu'ils brodaient sur une matière qu'ils ignoraient totalement et que, d'ailleurs, leur insuffisante culture ne leur aurait pas permis d'apprécier, s'ils l'avaient vraiment connue* [la quena]. *Tout serait à citer dans un sottisier musical*»³. Compte tenu la longueur et la fréquence avec lesquelles R. D'Harcourt cite de façon critique les commentaires d'O. Comettant, celui-ci semble incarner l'anti-modèle même d'une attitude bien peu sérieuse. En évoquant, par exemple, une technique précise de jouer de la quena sur un chant en particulier - le « yaravi » *Manchay-puyu* - R. d'Harcourt n'hésite pas à signaler que « *à la première session du Congrès des Américanistes, tenu à Nancy, en 1875, Oscar Comettant, le critique musical français trop bien connu, paraphasant ce qu'avait écrit*

¹ Il faut tout de même attirer l'attention sur le fait que les époux d'Harcourt vont incorporer, dans leur livre, une série de planches représentant des instruments précolombiens où l'on peut voir des quenans ayant une quantité variable de perforations, ce qui aurait pu même générer des incertitudes quant à l'utilisation de gammes pentatoniques avant la conquête espagnole.

² Dont une lecture critique sérieuse exigerait une connaissance approfondie dans plusieurs domaines (notamment musical, historique et ethnographique).

³ d'Harcourt, R. et M., *La musiques des Incas...*, op.cit., p. 150.

avant lui Paz Soldan, met un comble à l'exagération et à la sottise lorsqu'il parle du Manchay-puyu »¹. Tout de suite après, R. d'Harcourt cite un long paragraphe où O. Comettant raconte pompeusement comment deux joueurs de quena indiens « interrompus par leur propres sanglots, n'ont pas pu finir leurs chants », et qui réussissent à faire sortir dans les sommets des montagnes « la voix de la quena [qui] devient la voix même des sépulcres et comme le super flumina Babylonis des maîtres tombés en esclavage »².

Nous devons souligner également que la distinction entre musiques « indiennes pures » et musiques « métissées » ne se limite pas à une catégorisation d'ordre musicologique, et qu'elle est loin d'être « neutre » d'un point de vue sociologique : elle atteste aussi d'une quête d'authenticité dont l'axe principal est fondé sur la distance qui sépare les mélodies étudiées des sources indigènes prétendument originelles. Dans ce sens, comme le fait remarquer Gabriel Castillo dans son étude consacrée aux musiques latino-américaines et leur rôle dans des processus identitaires latino-américains, il faut bien souligner que les époux d'Harcourt ont nommé leur étude *La Musique des Incas et ses survivances* en inventant, pour cela, « une identité à laquelle on ne pouvait plus accéder, ne serait-ce que par le biais de formes inéluctablement métissées »³. En effet, même si les époux d'Harcourt ne portent pas systématiquement un jugement négatif concernant les musiques « métissées », il est clair que l'élément autour duquel ils définissent les catégories d'« indigène pur » et de « métissé » est le degré de filiation au passé précolombien qu'ils ont attribué aux mélodies recueillies.

Cela dit, s'il est vrai que le fait d'introduire la formule « musique inca » dans le titre est assez significatif, dans leur étude, les époux d'Harcourt n'insisteront que marginalement sur le rattachement des musiques à un univers « inca », en tout cas considérablement moins que dans les documents d'autres auteurs que nous avons analysés dans les chapitres précédents. Ils vont rapidement préférer, d'ailleurs, les formules dérivées des catégories qu'ils ont mises en place, notamment celles de musiques « indiennes » et « métissées »⁴. L'influence d'une perspective

¹ Ibid., p. 61.

² Ibidem. Nous avons cité intégralement ce paragraphe dans le chapitre consacré à O. Comettant. Après la citation, R. d'Harcourt livre pour seul commentaire la phrase suivante: « Avis aux flûtistes en quête de sensations neuves! ».

³ Castillo, Gabriel: Castillo, Gabriel: *Musiques au XX siècle au sud du Rio Bravo: Images d'identité et d'altérité*, op. cit., p. 223.

⁴ Bien évidemment, quand ils parlent, par exemple, des instruments, des musiques ou des cérémonies « au temps des Incas » - appuyés sur des données archéologiques ou historiques - ils vont

« généalogique » dans la légitimation de l'altérité « andine » de ces musiques ne sera pas non plus liée aux jugements esthétiques qu'ils porteront sur ces deux catégories de musiques. R. d'Harcourt peut ainsi affirmer à propos de la musique « métissée », par exemple, que « *nous avons distingué d'autres chants clairement issus des premiers [les « indigènes purs »] en pleine vie, originaux et intéressants [...] et l'on peut dire d'eux qui constitueront de plus en plus, dans l'avenir, le folklore proprement national des régions que nous avons étudiées* ». Et d'ajouter ensuite que « *si parfois on y rencontre des duretés, des formules bâtardes et quelque mauvais goût, beaucoup parmi elles sont expressives et même fort belles* »¹.

En fait, les critères qui vont mettre en évidence un classement fondé sur la proximité des musiques recueillies au passé précolombien, seront pour l'essentiel d'ordre strictement musicologique. Une partie importante du classement des époux d'Harcourt sera ainsi construite sur la légitimation définitive de la pentaphonie comme caractéristique essentielle des mélodies « indiennes pures ». Comme ils le signalent tout au début du chapitre consacré à ces mélodies, R. et M. d'Harcourt ne prétendent pas « *être les premiers à signaler l'usage de l'échelle pentatonique chez les Kechua* »², mais c'est sans doute son ouvrage qui a donné à cette thèse le support « scientifique » qui l'a consolidée dans le milieu académique. Ainsi, ces auteurs vont se consacrer à prouver que « *si l'Indien reste toujours fidèle à la gamme des ancêtres dans ces mélodies dans ses mélodies traditionnelles, il s'en sert encore aujourd'hui couramment dans la composition de nouveaux chants* », et ils se proposent de démontrer, grâce à la « *vitalité qui conserve la gamme pentatonique* »³ la « survivance » d'un système musical supposé commun aux populations soumises à la domination Inca.

Or, la légitimation académique de cette thèse a contribué directement et définitivement à la consolidation de l'idée selon laquelle la musique « andine » est *forcément* pentatonique, négligeant ainsi l'étude de matériaux musicaux obéissant à d'autres logiques compositionnelles. Gabriel Castillo souligne, dans ce sens, que dans les études des époux d'Harcourt « *la détermination d'intervalles dissonants est*

les traiter souvent en tant qu'expressions propres à un univers « inca ». Mais c'est au moment de parler des manifestations postérieures - des « survivances » - que l'on constate la préférence qu'ils font pour des termes tels que « indigène » ou « métis ».

¹ d'Harcourt, R. et M.: op.cit., p. 142. A noter, en tout cas, que les musiques « indiennes pures » ne se verront jamais associées à un quelconque « mauvais goût ». Quoi que ce soit, la vision que ces auteurs ont du « métissage » et des « métissages de métissages » n'est pas plus « puriste » et « essentialiste » que celle qui anime le discours des auteurs qui vont désapprouver, à partir des années 1980, le travail des groupes de MIA en France.

² Ibid., p. 132.

³ Ibidem.

rendue presque impossible par la tendance des chercheurs à les considérer systématiquement comme erronés et à les éliminer en conséquence»¹. G. Castillo attire l'attention sur des études relativement récentes où l'on démontre que les « dissonances » ou « anomalies » présentes dans certaines musiques traditionnelles du haut plateau andin sont, dans certains cas, l'expression d'une esthétique musicale qui privilégie précisément l'utilisation d'intervalles irréguliers ou la configuration de « clusters » de sons ou d'harmoniques produits avec des aérophones à perforations variées². D'autres chercheurs attirent aussi l'attention sur le fait que les époux d'Harcourt, qui proposent une classification de la pentaphonie « andine » en fonction de cinq modes, reste, à la lumière des démarches ethnomusicologiques actuelles, plus une construction théorique qu'une classification fondée sur l'échantillon utilisé : en fait, R. et M. d'Harcourt précisent eux-mêmes qu'ils n'ont trouvé des exemples que pour les deux premiers « modes » sur les cinq présentés dans leur étude (A, B, C, D, E)³.

Mais, sans doute, le plus intéressant pour notre étude est de constater, dans le discours de ces deux chercheurs, la légitimation d'une deuxième caractéristique attribuée à la musique « andine » qui se trouvait déjà présente dans les documents analysés précédemment. Pour ces chercheurs, la musique de la Sierra andine n'est pas seulement pentatonique, mais elle est également « triste ». En effet, ils affirment sans ambiguïté dans les premières pages de leur étude de 1925 que : « *on sait, depuis ces dernières années à peine, qu'il existe un folklore andin riche, que sa caractéristique principale est la tristesse, et, sur ce thème facile, les écrivains sud-américains, dont personne ne contestera l'imagination et l'aisance de plume, brodent à l'envie* »⁴. Or comme ils le laissent déjà entrevoir dans ce commentaire, la légitimation qu'ils vont faire de ce trait ne passe pas par l'examen « scientifique » des mélodies recueillies - comme c'est le cas de la pentaphonie, - mais par l'*atténuation* des interprétations déjà existantes et allant dans ce sens. Dans la première version de leur étude publiée en 1920, par exemple, ils signalent à propos du mode B que « *on peut trouver dans l'impression que laissent les chutes fléchissant vers le grave, terminées par l'intervalle descendant de tierce mineure* » et dans le fait que beaucoup de lamentations amoureuses se chantent sur ce mode, des raisons expliquant le « *caractère de tristesse proverbiale que les voyageurs ont toujours discerné à la musique populaire péruvienne, caractère qui certainement*

¹ Castillo, G., op.cit. p. 228.

² Cf. ibid., pp.225-228.

³ Cf. Cf. Romero, Raul: « La musica tradicional y popular », dans *La musica en el Peru* (divers auteurs), op.cit., pp. 228-229.

⁴ d'Harcourt, Raoul et Marguerite: *La Musique des Incas...*, op.cit., p. II (Avant-propos).

domine mais qu'il convient de ne pas exagérer, *beaucoup de "bailes", d'allure rythmique mouvementée et joyeuse, étant également sur ce mode* »¹.

Cette légitimation « par pondération » persiste dans la version définitive de 1925, où elle est surtout manifeste dans les commentaires que le couple avance à propos de la quena: « *Le caractère mélancolique, qui ne peut pas être nié, du timbre de la kena, n'a pas échappé aux auteurs, mais il a été tellement exagéré et traduit en des termes d'un romantisme si échevelé que nous ne pouvons résister à l'amusement de quelques citations* »². Pourtant, s'ils n'exagèrent certainement pas la « tristesse » de ces chants, d'ailleurs, R. et M. d'Harcourt n'en font pas moins, comme on l'a déjà vu, une de ses caractéristiques principales. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est qu'ils ne vont pas du tout proposer, dans ces études, des analyses ou des explications de ce trait par l'intermédiaire d'une argumentation anthropologique ou musicologique : la *tristesse* des mélodies « andines » ne suscitera pas chez ces auteurs un développement conséquent, et elle restera comme un trait justifié avant tout par des appréciations d'ordre esthétique.

Or, comment interpréter cette disproportion entre la visibilité et la netteté de l'attribution du caractère « triste » de ces musiques³ et l'absence d'une explication anthropologique et musicologique à ce sujet?

Vu l'application avec laquelle les auteurs entament la discussion autour d'autres aspects de ces musiques et l'appareil argumentaire qu'ils déploient dans ce but, il paraît peu probable que R. et M. d'Harcourt aient énoncé si manifestement cet aspect pour le négliger ensuite et laisser, ainsi, une énorme lacune dans un travail ambitieux qui se veut global, méthodique et positif. En revanche, il est possible que si ces auteurs n'ont pas cherché à expliquer la « tristesse » qu'ils attribuent à ces musiques, c'est tout simplement parce que la nature même du trait à justifier ne se prêtait pas à cela : tandis que le caractère pentaphonique de la musique « andine » ainsi que les liens qui la rapprocherait au passé Inca sont des éléments susceptibles d'être justifiés - à tort ou à raison - d'un point de vue musicologique, ethnologique ou archéologique -, la « tristesse » qu'on leur attribue ne l'est point, du moins dans la logique qui anime le travail de ces auteurs. Plus précisément, ce « caractère

¹ d'Harcourt, Raoul et Marguerite: « La musique dans la Sierra andine... », op.cit., p. 18. C'est nous qui soulignons.

² d'Harcourt, R. et M. : *La Musique des Incas...*, op.cit., p. 60. Parmi les auteurs cités se trouve en premier place Oscar Comettant. C'est nous qui soulignons.

³ Rappelons que s'il est vrai qu'ils insistent très peu sur ce point dans leur étude, il n'est certainement pas anodin de constater, comme nous l'avons vu plus haut, que les auteurs affirment ouvertement dans son Avant Propos, que la *tristesse* est la caractéristique principale du « folklore andin ».

mélancolique qui ne peut pas être nié » n'appelle pas, dans la perspective des époux d'Harcourt, l'élaboration d'une explication « scientifique », mais son acceptation en tant que caractéristique qui, *tout en étant considérée par ces chercheurs comme évidente*, échappe à leur domaine d'explication.

Dans leur étude de 1920, en parlant toujours de la « tristesse proverbiale » associée aux chants andins et qu'ils attribuent à l'utilisation du mode B (gamme pentatonique mineure), ces auteurs sont assez clairs pour affirmer que « *cette seule tierce mineure et un lointain rapport avec notre mode mineur moderne eussent suffi à évoquer la tristesse à des oreilles d'Européens nourris du "mineur" des classiques et des romantiques, qui traduisaient inmanquablement: "amour trahi" ou "marche funèbre" (la liberté de notre musique contemporaine tend à effacer cette impression, arbitraire d'ailleurs)* »¹. A noter qu'en disant cela, R. et M. d'Harcourt semblent ne pas se soustraire à l'emprise de cette *impression*, ou du moins ils ne se montrent pas intéressés à ce faire. Ils acceptent l'évidence de ce trait au point de le souligner sporadiquement - mais significativement - dans leur étude, tout en se gardant de ne pas l'exagérer et tomber ainsi dans le domaine des *impressions* qui ne pouvaient pas être expliquées scientifiquement avec les outils méthodologiques qui étaient les leurs. Il est fort probable, d'ailleurs, que lorsqu'ils montrent leur désapprobation vis-à-vis des commentaires avancés par des auteurs sud-américains et européens à propos de la « tristesse » des chants « andins » - quand ils dénoncent l'« exagération » avec laquelle ces derniers abordent le sujet - les époux d'Harcourt le font moins à cause des dérives pléthoriques qu'ils y décèlent, qu'en raison du fait qu'on les fasse passer par des observations « sérieuses »².

¹ d'Harcourt, Raoul et Marguerite: « La musique dans la Sierra andine... », op.cit., p. 18.

² Ceci est particulièrement patent quand ils font allusion à la communication que O. Comettant, ce « critique musical français trop bien connu », a proposé dans le cadre de la première session du Congrès des Américanistes (Nancy, 1875). Cf. d'Harcourt, R. et M., *La musiques des Incas...*, op.cit., p. 61-62.

Nous avons vu, dans cette deuxième section, que l'univers symbolique construit en France autour des peuples appartenant à l'air culturelle andine a été profondément marqué par deux éléments : d'une part, les populations indigènes andines précolombiennes ou actuelles restent pour l'essentiel associées, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle - voire les premières décennies du siècle suivant - aux représentations construites autour des Incas et de leur empire; d'autre part, ces derniers vont trouver leur place dans l'imaginaire français dans une sorte d'espace intermédiaire situé entre le domaine symbolique traditionnellement réservé aux « sauvages », et celui associé aux peuples « civilisés ».

Dans ce sens, nous avons signalé que ces représentations s'avéraient en concordance avec notre hypothèse générale : les Incas incarnaient souvent, dans ce contexte, une altérité moins drastique, une altérité *proche* ou *non radicale* qui ne s'avérait pas forcément antinomique à la lumière de sociétés européennes de l'époque. Le monde associé aux Incas était facilement *intelligible* à la sensibilité intellectuelle de l'époque, et par-là, aux codes propres au système de sens européen. L'attraction que cet univers a exercé auprès d'intellectuels français de différentes époques a été généralement édifiée en fonction d'un type d'altérité qui, en dépit de la différence qu'elle incarne, restera compréhensible et abordable. Cette accessibilité se traduit non seulement par le fait que dans les documents que nous avons pu examiner les Incas et leur mode de vie y seront jugés de manière favorable, mais aussi par la commisération et la solidarité qu'ils ont suscité, chez les auteurs étudiés, à cause du destin tragique de leur empire.

Grâce à ce détour historique, nous avons pu montrer que, sous différents aspects, il y a eu une certaine *continuité* entre la matérialisation de cette altérité proche incarnée par les Incas - repérable depuis la fin du XVI^{ème} siècle - et la construction des premiers discours ayant pour objet les musiques « Inca » vers la fin du XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle. Ainsi, dans le document examiné écrit en 1969 par le critique musical Oscar Comettant nous avons pu vérifier que, avant même que ces musiques soient entendues en France, elles étaient déjà associées à quelques-unes des caractéristiques qui leur étaient attribuées par le passé : tristesse, spiritualité, naturalité, etc. Dans le second document abordé, *La Musique des Incas et ses Survivances*, étude ethnologique et musicologique écrite par Raoul et Marguerite d'Harcourt en 1925, nous avons vu que même dans un tel cas, qui suppose l'incorporation de ces musiques dans un discours

académique, certaines de ces représentations ont persisté en dépit de ce changement de registre.

Avec tous ces antécédents nous pouvons aborder, à présent, l'étude des MIA proprement dites et de leur présence en France à partir des années 1950. Il est important de souligner que c'est grâce aux pistes surgies lors de cette première analyse que nous pourrions comprendre, dans les chapitres suivants, la place et la véritable dimension des représentations qui seront associées aux MIA - et en général à un univers « andin » - à l'occasion de leur diffusion en France dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Dans ce sens, nous serons particulièrement intéressés non seulement aux éléments qui ont pu persister dans le temps, mais également aux transformations que ces représentations ont pu subir comme conséquence de leur cristallisation dans un contexte sociohistorique complètement nouveau ainsi qu'à l'apparition d'éléments inédits. Ce repérage préliminaire permet donc de singulariser, en filigrane, les éléments spécifiques qui vont alimenter les représentations sociales associées aux MIA pendant le sommet de popularité qu'elles ont vécu au tournant des années 1960-1970.

3. Musiques d'inspiration andine en France (1950-1973)

3.1 Introduction

Lorsque nous avons défini le cadre théorique général qui allait guider notre travail, dans la première partie de notre étude, nous avons abordé les concepts de *fonction* et *utilisation* sociales de la musique tels qu'ils ont été définis par Ivo Supicic, en les confrontant avec les définitions sociologiques de l'école fonctionnaliste. Nous avons surtout mis l'accent sur le fait que, à la différence d'une approche fonctionnaliste stricte, la fonction sociale d'une musique implique d'une part la manière dont elle *fonctionne* d'un point de vue pratique mais aussi les significations sociales plus profondes associées à un tel fonctionnement et qui s'étalent en amont du phénomène musical étudié. Une compréhension sociologique plus large de ces phénomènes ne peut, par exemple, ignorer la genèse historique de la configuration sociale qui les a rendus possible. Nous avons dit également qu'il est pertinent de retenir certains aspects de la définition avancée par le sociologue Ivo Supicic parce qu'elle s'avère en consonance avec une conception de la musique comme celle qui a été mise en avant par Jean Molino en la considérant comme un *fait musical total*. Autrement dit, il s'agit de l'aborder en tant que phénomène comportant trois dimensions : – comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu - constitué de telle sorte que sa compréhension intégrale n'est possible « *qu'en se fondant sur les trois dimensions qu'il présente nécessairement* »¹. En effet, l'optique suggérée par I. Supicic suppose expressément que l'étude sociologique du phénomène musical ne doit jamais négliger le fait que ce dernier reste indéniablement inséré à une totalité sociale plus vaste.

Or, s'il est vrai que cette directive peut paraître trop évidente, elle nous confronte à l'une des principales difficultés de l'étude du phénomène musical, à savoir, comment l'aborder en rendant compte précisément des trois dimensions qui le composent et qui s'articulent en une relation d'inséparabilité et d'interdépendance. Nous avons dit, à ce propos, que les choix méthodologiques que nous adopterions dans le cadre de notre travail allaient obéir à une directive

¹ Molino, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, n°17, Seuil, Paris, 1975, p.47.

méthodologique plus générale : face à la complexité irréductible des faits sociaux et devant l'impossibilité, pour la démarche sociologique, de parvenir à une compréhension *intégrale*¹, nous allons aborder seulement certains des aspects qui participent à chaque niveau de la tripartition proposée par J. Molino. Nous sommes persuadé que, de cette manière, nous pourrions proposer une sorte de maquette permettant de donner, au moins, une certaine idée de la manière dont ces trois dimensions interagissent pour animer le phénomène musical qui nous intéresse. Nous abandonnons donc la prétention d'en fournir une explication intégrale et définitive en faveur d'une compréhension construite sur la base du *témoignage* de l'incontestable multi-dimensionnalité de l'objet musical. Nous avons ajouté dans ce sens qu'on peut reconnaître dans notre démarche une inspiration structuraliste, mais strictement dans le sens méthodologique donné à ce terme par Claude Lévi-Strauss quand il affirme, par exemple, que « *la notion de structure sociale ne se rapporte pas à la réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci* »².

Il est pourtant nécessaire d'ajouter ici qu'au moment de définir notre démarche nous nous sommes appuyé également sur les réflexions épistémologiques de Jean-Claude Passeron, surtout celles concernant la scientificité propre aux sciences humaines. Dans *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*³ J.-C. Passeron revient sur l'éternel différend concernant le statut épistémologique des sciences humaines par rapport aux sciences « dures », en proposant de voir, dans tout concept sociologique, une sorte de « semi-nom propre ». Comme l'expose si familièrement l'historien Paul Veyne, dans la vie quotidienne, la signification intégrale du nom propre de chaque personne « *n'est comprise que si je connais cette personne* »⁴, et à défaut de cette connaissance directe, la description la plus pointilleuse ne vaut probablement pas une photo d'identité si l'on veut individualiser cette personne aux yeux de quelqu'un qui ne l'a jamais vue. Il en va de même pour certains noms communs utilisés en sociologie ou en histoire (religion, formation de l'unité nationale, féodalité, etc.) : « *ce sont en réalité des espèces de noms propres, car les plus longues paraphrases seraient incapables de faire comprendre*

¹ Nous avons cité dans cette première partie les propos de Weber qui, dans le *Savant et le politique*, déclare que « même avec les meilleurs méthodes, le monde sensible est infini et [...] aucune science ne pourra l'épuiser ».

² Lévi-Strauss, Claude : *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974 (1958), p. 331.

³ Passeron, J.-C. : *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel 2006 (1991).

⁴ Veyne, Paul : *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 119.

exactement ce qu'est une religion à un être qui n'en aurait jamais rencontrée ; il faudrait, pour qu'il comprenne, lui en faire "voir" une »¹.

Les concepts sociologiques sauraient donc trouver leur scientificité en intégrant le statut référentiel des noms propres ainsi que le statut abstrait des noms communs, en s'érigeant par-là en « *désignateurs semi-rigides* »² capables de fournir à la fois une description individualisante (à l'image du nom propre) et une classification généralisante (à l'image du nom commun) »³. D'où, selon P. Veyne, l'intérêt du sociologue ou de l'historien à expliquer et comprendre les phénomènes sociaux plutôt « *en "densifiant" la description du semi-nom propre⁴ à la façon d'un romancier ou d'un reporter, en multipliant les détails probants, les traits pertinents qui précisent le portrait du référent, et permettent de le distinguer d'événements offrant avec lui une ressemblance trompeuse* »⁵.

Afin de tenter une présentation qui rende compte de la multi-dimensionnalité du phénomène - et pour familiariser aussi le lecteur avec un objet qui demeure très peu étudié - notre analyse sera intimement associée à l'exposé du parcours des MIA en France depuis les années 1950. Or, ce parcours est avant tout celui des groupes et des musiciens divers qui ont fait de ces musiques une partie importante, voire essentielle de leurs vies. C'est pourquoi, dans cet exposé, nous proposerons quelques portraits détaillés de groupes ou de musiciens ayant participé dès la première heure à l'émergence et à la popularisation de ces musiques en France - c'est le cas de Los Incas et du quéniste Guillermo de la Roca - ainsi que d'autres groupes comme *Los Calchakis*, caractéristiques surtout d'une période plus tardive où les MIA sont devenues un succès commercial à grand échelle⁶. Ces portraits sont destinés pour l'essentiel à servir à notre analyse sur la *production* des MIA en France - le niveau *poiétique* précisé par la conceptualisation de J. Molino -. Cela signifie que pour la présentation de ces parcours, nous avons retenu fondamentalement les éléments susceptibles d'expliquer les spécificités associées à la naissance sociale des

¹ Ibid., p. 120.

² J-C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, op. cit, p. 60.

³ J.-P. Olivier de Sardan, « L'espace weberien du Raisonnement. sociologique » in Genèses, n° 10, janvier 1993, p. 15. Cité par Souloumiac, Julien et Fossier, Arnaud : « Passeron : entre Weber et Wittgenstein », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 4, *L'interprétation*, décembre 2003 [en ligne], mis en ligne le 28 janvier 2009. URL : <http://traces.revues.org/index3883.html>.

⁴ Et non pas en proliférant jusqu'à l'épuisement ses traits descriptifs.

⁵ Veyne, Paul, op. cit., p.121.

⁶ L'activité ininterrompue en France de Los Calchakis jusqu'au jour d'aujourd'hui nous a permis, d'ailleurs, d'envisager l'enquête de terrain que nous présenterons dans la troisième partie de notre étude.

MIA en France. Dans cette perspective, nous avons particulièrement mis en avant des éléments en rapport avec les échanges culturels suscités par le contact, dans un cadre social précis, entre un type bien spécifique de musiciens¹ et une ambiance particulièrement réceptive à l'altérité associée à l'univers latino-américain. Nous verrons, à fin de cette section, que cette orientation obéit aussi au besoin d'examiner la production des MIA à la lumière de notions comme celle de transculturation ou dans une perspective rendant compte des stratégies identitaires en jeu. Dans ce cas, l'objectif cherché est de fournir des outils conceptuels pour expliquer, précisément, les phénomènes sociaux liés aux contacts et échanges culturels entre populations d'origines diverses.

Une dernière précision s'impose à propos de l'ordre dans lequel nous allons examiner notre objet. Si nous n'insistons pas trop sur la description de la matérialité sonore des MIA - c'est-à-dire leur niveau neutre - mais plutôt sur l'examen de leur niveau poétique, ce n'est pas pour suggérer la subordination de l'un de ces aspects vis-à-vis de l'autre. Notre intérêt y est plutôt de faciliter la présentation des liens étroits qui les relie *dans la perspective d'analyse générale qui est la nôtre*. Bien évidemment, le fait de concevoir le phénomène musical comme une intégralité où coexistent plusieurs dimensions dans une relation d'interdépendance plutôt horizontale, suppose, pour celui qui en entreprend l'analyse, d'étaler l'exposition analytique de ces différents aspects de manière à éviter de suggérer des relations causales là où il n'y en a pas forcément. Cela dit, nous sommes persuadé que l'impossibilité de tenir dans l'écrit une énonciation analytique « synchronique » - mettant en avant au même temps et au même niveau toutes les dimensions concernées - oblige malgré tout à faire un choix dans l'ordre et dans la profondeur avec lesquels ces différents aspects seront traités. Ce choix pourrait difficilement être considéré comme neutre, mais son adoption ne cherche pas, pour autant, à invalider la pertinence d'autres choix possibles. Le fait d'insister davantage sur l'analyse de la dimension poétique a tout simplement pour objectif, dans notre cas, de faciliter la compréhension *sociologique* du phénomène ; autrement dit, une compréhension fondée sur le fait que l'existence matérielle de ces musiques en France n'a de sens

¹ Ces musiciens étaient pour la plupart des amateurs qui sont devenus professionnels seulement après avoir connu un certain succès dans des circuits commerciaux parisiens (boîtes de nuit, maison de disques, etc.) Quant à leurs nationalités, nous verrons que la plupart correspondront effectivement à des latino-américains, mais la participation de quelques musiciens français, si elle reste minoritaire, ne sera pas moins fondamentale dans la naissance et cristallisation du « style andin » des groupes folkloriques nés en France.

sociologique qu'en tant que phénomène ayant une sociogenèse particulière et insérée dans un contexte historique national et international bien précis¹. Donc, sans attribuer à ce constat une valeur de prééminence par rapport à d'autres approches possibles, nous insisterons en premier lieu sur la *naissance sociale* des MIA, et c'est en fonction de cette dimension que nous avancerons des considérations sur leur existence en tant que matérialité sonore spécifique.

Auparavant, nous tenons à proposer une description condensée du phénomène en écartant tout contenu non strictement essentiel à la caractérisation sociologique de ces musiques. Dans cette perspective, étudier les MIA en France c'est d'abord observer un objet musical à connotation andine dont les caractéristiques et particularités seront indissociables à son émergence et popularisation au sein d'un grand centre urbain occidental, Paris, confronté non seulement à une croissante internationalisation culturelle d'un point de vue médiatique et commercial, mais encore exposé à des dynamiques de contact interculturel de nature et selon de modalités diverses. L'apparition à Paris, au début des années 1950, d'un type de musique associée à un univers « andin », sera donc le résultat:

a) de l'interaction entre immigrants venus de différents pays du continent latino-américain - à l'origine pas toujours musiciens - qui vont ainsi se familiariser, souvent pour la première fois, avec des musiques latino-américaines autres que celles de leurs pays respectifs.

b) des contacts et des échanges qui se sont établis entre ces musiciens latino-américains et des publics et des musiciens français ou européens. Nous pouvons ajouter que ces contacts et l'émergence même de ces musiques auront fondamentalement lieu dans un circuit de locaux situés pour la plupart dans le Quartier latin –boîtes de nuit, cafés, restaurants, etc.

Nous organiserons le panorama de la naissance et évolution des MIA en France en fonction d'une périodicité qui non seulement nous sera utile pour donner une vision chronologique globale du phénomène, mais qui nous servira aussi pour fournir les éléments nécessaires à la compréhension sociologique des aspects relevés dans le paragraphe ci-dessus. Nous présentons ci-dessous un bref résumé de chaque

¹ Ce n'est pas forcément le cas, par exemple, dans une démarche fondée sur une perspective musicologique traditionnelle, où l'analyse de l'élément *neutre* peut éventuellement être envisagé sans pour autant contredire les principes fondamentaux de cette discipline.

période afin de familiariser le lecteur avec une vision d'ensemble du phénomène qui nous intéresse.

1951-1963: Cette première période débute en 1951 avec la présentation à Paris des Ballets de l'Amérique du Sud de Joaquin Pérez Fernandez, dont les musiciens, paraguayens, se fixeront en France en 1952 et formeront le groupe *Les Quatre Guaranis*. Elle sera marquée par le caractère latino-américain du répertoire proposé – où les musiques « andines » auront une place importante mais pas forcément prédominante -, par la constitution des premiers foyers de diffusion de ces musiques autour du Quartier latin et par les premiers enregistrements à caractère commercial. Les groupes les plus représentatifs de cette époque seront, d'une part, *Les Quatre Guaranis* et *Los Machucambos*, dont le répertoire latino-américain incluait des MIA; et d'autre part, l'ensemble **Achalay** et surtout *Los Incas*, consacrés fondamentalement aux MIA. Fondé en 1956, *Los Incas* deviendra plus tard un des groupes emblématiques des MIA en France et à l'étranger¹.

1963-1970: Pendant ces années, on remarque une accentuation et une spécification du composant « andin » dans le répertoire, dans l'instrumentation et dans l'image (vêtements, textes explicatifs dans les pochettes de disques, etc.) proposées par certains ensembles sud-américains qui finiront par évoluer plus spécifiquement comme ensembles « andins » (c'est le cas de *Los Incas* et *Los Calchakis*). C'est une période où les foyers de MIA se multiplient dans le Quartier latin favorisant ainsi la professionnalisation du milieu. Ces années ont été marquées

¹ Il faut tout de même signaler que le public français avait déjà écouté des musiques à consonance andine par l'intermédiaire du poète, chanteur et guitariste argentin Atahualpa Yupanqui, du vrai nom Héctor Roberto Chavero (1908-1992). Vers 1950, étant à l'époque militant communiste, Atahualpa Yupanqui arrive en France suite à son auto-exile pendant le premier gouvernement de Juan Domingo Peron (1946-1955). A son arrivée à Paris, il sera accueilli par des artistes liés au parti communiste (comme Aragon e Picasso), et Edith Piaf va l'inviter à assurer la première partie du spectacle qu'elle donne au théâtre de l'Athénée (1950). Il va développer, par la suite, une carrière internationale prolifique. Connue déjà en Argentine pour son travail inspiré des musiques « criollas » (notamment les zambas) et d'autres proches des traditions « andines » (Vidalitas, Bagualas, etc.), il continuera à exercer une grande influence sur les chanteurs et poètes sud-américains consacrés aux musiques « folkloriques » -notamment, à partir des années 1960, ceux concernés par des mouvements « engagés ». Or, si nous n'avons pas commencé cette section avec la carrière de Atahualpa Yupanqui, c'est fondamentalement parce que l'influence qu'il a eu sur les musiciens sud-américains concernés par les MIA n'a pas été directe, et en tout cas plutôt tardive. Ainsi, bien que respecté et admiré par la plupart de ces musiciens, Atahualpa Yupanqui n'a pas été, du moins à l'époque de la création des premiers groupes de MIA, le modèle à suivre: se produisait toujours en solitaire accompagné de sa guitare, le chanteur et poète ne va pas du tout inspirer, par exemple, la formation des *ensembles* de MIA, sans compter avec le fait qu'il y avait entre lui et ces jeunes musiciens des café-cabaret du Quartier Latin, une différence générationnelle non négligeable. Cela dit, il serait de toute évidence envisageable d'intégrer, dans un travail d'une dimension plus large que le nôtre, la carrière de Atahualpa Yupanqui en France.

également par le succès discographique remporté vers la fin de la décennie par *Los Incas*¹ et *Los Calchakis*², qui confirment ainsi l'apogée des MIA en France. Les groupes de MIA auront plus que jamais accès aux lieux de concerts les plus connus du public français (L'Olympia, Théâtre des Champs Élysées, L'église de la Madeleine, etc.) ce qui entraînera la multiplication d'ensembles de musiques « des Andes » et latino-américaines.

1970-1973 : Pendant cette période le phénomène associé aux MIA en France sera marqué par la généralisation et la stabilisation de leur succès commercial. Ceci se traduira, entre autres, par la multiplication des groupes et des disques « andins » mettant généralement en avant les sonorités des flûtes andines et qui exploiteront souvent la popularité de la mélodie *El Condor pasa*. Ainsi, tandis que des groupes comme *Los Incas* et *Los Calchakis* mènent leurs carrières en France mais aussi à l'étranger. Des groupes de MIA qui restaient jusqu'alors quasiment dans l'anonymat - constitués uniquement par des musiciens français comme c'est le cas des *Los Chacos* ou de *Los Condores*, - atteignent en France une notoriété inattendue. D'un autre côté, des nombreux groupes évoluant dans des circuits de diffusion moins massifs (café-bars du Quartier latin, fêtes diverses, marchés publics, trottoirs des grandes villes ou des sites touristiques) se forment, et la participation des musiciens latino-américains, dominée jusqu'alors par la présence de musiciens argentins, sera plus diversifiée que dans les années précédentes. C'est d'ailleurs à cette époque qu'apparaissent en France les premiers groupes de MIA formés fondamentalement par des musiciens boliviens ou péruviens, en principe plus concernés culturellement et géographiquement par le répertoire de MIA. Ces groupes choisiront souvent la France comme destination définitive ou transitoire, attirés, précisément, par le véritable engouement dont ces musiques faisaient l'objet³.

¹ Los Incas se produisaient sur scène de manière ininterrompue depuis l'année 1956, mais ils obtiendront une consécration définitive en 1970 suite à la reprise par Paul Simon et Arthur Garfunkel du thème *El Condor pasa* -publiée dans leur célèbre album *Bridge over troubled water* (1970)- sur fond de la version enregistrée en 1963 par Los Incas.

² Il s'agit surtout du succès commercial remporté vers 1969 par ses disques *La Flûte Indienne n° 1* et de *La Flûte Indienne n°2*, réalisées avec la collaboration du queniste Guillermo de la Roca, publiés en 1966 et 1968 respectivement.

³ Le cas de Los Jairas est sans aucun doute un des exemples les plus intéressants : fondé en Bolivie en 1966, le groupe va enregistrer un premier LP en France (*La flûte des Andes*, Musidisc-Europe CO 1125) en 1970, ce qui lui servira de trampoline pour réaliser de tournées en Europe avec un certain succès et va encourager d'autres groupes boliviens à tenter leur chance en France. Nous reviendrons brièvement sur ce groupe car un de ces fondateurs, Gilbert Favre, musicien suisse, s'est directement inspiré de Los Incas pour populariser en Bolivie la configuration quena-charango-guitare-bombo, caractéristique des groupes de MIA en France (cf. Rios, Fernando : « La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción », in *Latin*

Or, comme nous l'avons indiqué dans la première partie de notre étude, nous avons fixé à 1973 la limite chronologique du phénomène qui nous intéresse car, à partir de cette année, la diffusion et la réception des MIA et de l'ensemble des musiques latino-américaines seront fortement influencées par les diasporas générées par l'instauration des dictatures militaires dans les pays du cône sud¹. Dans ce sens, la présence des groupes tels que *Quilapayun* et en général des musiques influencées par ce qu'on a appelé la *Nouvelle Chanson Chilienne*, va profondément transformer la diffusion et la réception des musiques latini-américaines en France. Bien évidemment, les MIA et la plupart des musiciens qui les ont rendues célèbres en France pendant les décennies précédentes resteront actifs en France ou à l'étranger, mais la composante politique, bien que présente déjà depuis les années 1960, va alors devenir essentielle, au point de modifier sensiblement les caractéristiques du phénomène. Elles mériterait, par conséquent, une étude lui étant consacré intégralement.

American music review, University of Texas press, Volume 29, Number 2, Fall/Winter 2008, pp. 145-189.

¹ Notamment celle qui entraîna, en septembre 1973, la chute du gouvernement chilien de l'Unité Populaire dirigé par Salvador Allende.

3.2 Du spectacle exotique au royaume des musiques « des Andes » (1951-1963).

3.2.1 La musique de « Los Incas » et ses précédents.

Comme nous l'avons signalé plus haut, cette première période débute avec l'arrivée à Paris des Ballets d'Amérique du Sud de Joaquín Pérez Fernández. Cette compagnie a été fondée à Buenos Aires en 1940, et dès sa création son répertoire s'est orienté vers les danses et musiques « indo-américaines » et hispaniques. Avant de se produire en France, elle jouissait déjà d'un prestige assez solide en Amérique latine ainsi que d'une expérience enrichie par de longues tournées en Amérique du nord¹. La compagnie s'est présentée à Paris à deux occasions, au Théâtre Marigny en 1951 et au Théâtre de Paris en 1952, avec un programme composite qui incluait des tableaux et des musiques du Venezuela, du Pérou, de Bolivie, du Chili, d'Argentine, du Paraguay, de Panama, du Mexique et du Guatemala. Le programme était complété par des musiques et danses espagnoles².

Les musiques étaient interprétées par un groupe qui dans le programme de 1952 apparaît sous le nom de *Los Trovadores Guaranis* (*Les Troubadours Guaranis*), constitué de quatre paraguayens³ : Cristóbal Cáceres, Francisco Marin, Ángel Sanabria et Gerardo Servin. Les instruments qu'ils utilisaient étaient fondamentalement la guitare, le harpe « indienne »⁴ et des percussions - surtout le « bombo legüero »⁵ - configuration souple et efficace qui leur permettait d'assurer un support

¹ Nous reviendrons sur l'expérience latino-américaine de cette compagnie dans le chapitre consacré aux modèles latino-américains des MIA, notamment ceux popularisés ou cristallisés dans l'Argentine des années 1940.

² Une sélection de chants asturiens, une *Danza* de Manuel de Falla et...le *Capriccio Español* de Rimsky-Korsakov.

³ D'où l'appellation « guaranis » (population amérindienne majoritaire au Paraguay). En revanche, les musiques espagnoles, minoritaires dans le programme, étaient accompagnées au piano par deux musiciens de formation classique.

⁴ Harpe diatonique.

⁵ Grande caisse utilisée dans les régions andines de l'Argentine.

harmonique, rythmique et mélodique standard adapté aux longues tournées de la compagnie ainsi qu'à la diversité du répertoire¹. Or, en contrepartie de sa pertinence en termes d'adaptabilité, cette économie d'instruments ne laissait pas assez de place aux particularismes organologiques des différentes musiques représentées. Ainsi, dans le cas des musiques qui accompagnaient les tableaux boliviens ou péruviens, des aérophones andins (quenans, antaras) ou d'autres instruments utilisés dans certaines régions andines (comme le charango ou le violon) n'étaient pas représentés. D'ailleurs, les premiers disques que ces musiciens paraguayens vont enregistrer en France en 1953, seront présentés de la manière suivante : « *Chants et danses d'Amérique latine: Les Quatre Guaranis (chant, guitares, harpe indienne et tambour)* »².

A cause de désaccords économiques survenus au moment de la deuxième tournée en France³, ces musiciens paraguayens vont quitter la compagnie de Pérez Fernandez et décideront de rester à Paris. Auréolés du succès remporté par les présentations des Ballets de l'Amérique latine, ils réussissent à se faire recruter dans l'emblématique La Rose Rouge, cabaret-café du quartier Saint-Germain des Près, où ils vont partager le spectacle avec des artistes tels qu'Yves Robert ou *Les Frères Jacques*⁴. C'est à cette époque que ces musiciens vont publier leurs deux premiers disques en France, sortis seulement à six mois d'intervalle: *Musique folklorique d'Amérique latine*⁵ et *Les Quatre Guaranis: 2^{ème} récital*⁶, constitués pour l'essentiel par des musiques de l'Argentine et du Paraguay. On peut lire également, sur la pochette

¹ Il faut noter que si la guitare reste quasiment omniprésente dans le répertoire folklorique métis et populaire latino-américain, l'utilisation du harpe « indienne » et du « bombo leguero » était limitée à l'époque à une aire géographique plus restreinte, mais constituaient des instruments facilement adaptables aux différents musiques exploitées par la compagnie de Pérez Fernandez.

² *Les Quatre Guaranis: Musique folklorique de l'Amérique latine*, Paris, BAM (éditions de la Boîte à Musique), LD 302, 9 mars 1953; *Les Quatre Guaranis: 2^{ème} récital*, Paris, BAM (éditions de la Boîte à Musique), LD 304, 21 septembre 1953. Nous reviendrons plus loin en détail sur l'origine même de ces répertoires et sur le fait que dans les musiques connues généralement sous le nom de musiques « andines » on y trouve un énorme variété de styles, de régionalismes, de métissages et d'usages qui compliquent souvent toute tentative de classification définitive. Ainsi, par exemple, la présence de la quena ou du charango dans les musiques traditionnelles du Pérou ou de la Bolivie est loin d'être généralisée, et même dans ces deux pays, les plus concernés par ces musiques, on fait souvent la différence entre, d'une part, les répertoires associés aux communautés andines les plus reculées, et d'autre part, des répertoires associées à la construction d'un patrimoine folklorique au sein des grands centres urbains.

³ Cf. Miranda, Héctor : *Los Calchakis : la mémoire en chantant*, Paris, François-Xavier de Guibert ed., 2004, p.256. Guillermo de la Roca nous a confirmé, à l'occasion d'un entretien, les motifs économiques de cette rupture.

⁴ Cf. *ibid.*, p. 257.

⁵ BAM LD. 302, 9 mars 1953.

⁶ BAM LD. 304, 21 septembre 1953.

de son second disque, une introduction qui nous donne quelques précisions sur l'accueil du groupe dans cette première année d'activité parisienne:

« Les Quatre Guaranis ont connu avec leur premier disque microsillon (BAM LD 302) un très grand succès confirmé tout récemment par l'obtention du Prix Folklorique de l'Académie du Disque Français. Ce prix leur a été décerné le 6 novembre 1953 au cours d'une manifestation que présidaient M. le Président de la République et Mme Auriol.

En dehors de la Rose Rouge où leur « bailecitos » et « carnavalitos » reçoivent chaque soir l'accueil enthousiaste d'un des publics les plus éclairés de Paris, les Quatre Guaranis se sont fait entendre et ont dansé à l'occasion des plusieurs galas et fêtes, notamment à Biarritz pour l'ouverture de la Saison d'Eté, à la Fête des Fleurs de Deauville et à la Fête des Diamants de Bruxelles. Ils sont également passés à plusieurs reprises à la Télévision Française où ils ont présenté leur spectacle de danses folkloriques. Ils se disposent maintenant, après un voyage à Londres pour la Télévision Britannique, à partir pour l'Italie où les attend un engagement important »¹.



Figure 5 : Pochette du disque 2^{ème} Récital de Les Quatre Guaranis (1953).

Outre la reconnaissance obtenue avec le prix de l'Académie Charles Cros, nous voulons attirer l'attention sur le fait que les « *bailecitos* »² et les « *carnavalitos* »³, mis en avant dans le commentaire ci-dessus à cause de « *l'accueil enthousiaste d'un des publics les plus éclairés de Paris* » correspondent aux morceaux « andins » du répertoire de *Les Quatre Guaranis*, ce qui nous donne un premier indice de l'ascendant dont ces musiques bénéficieront plus tard en France par rapport aux autres musiques latino-américaines. Or, une bonne partie de ces *bailecitos* et *carnavalitos* provient d'un répertoire argentin - et non pas bolivien ou péruvien - et il s'agit en fait de compositions que, tout en évoquant les musiques de tradition andine, *ne correspondent pas forcément à des musiques traditionnelles transmises anonymement au sein*

¹ *Ibidem.*

² Bailecito: « Petite danse ».

³ Carnavalito: «Petit carnaval ».

de communautés des hautes terres andines éloignées des grands centres urbains : il s'agit, pour la plupart, de compositions qui correspondaient soit à des « arrangements » de mélodies ou des chants traditionnels réalisés par des folkloristes de l'époque, soit tout simplement à des morceaux faits « à la manière » des musiques des régions andines de l'Argentine par des musiciens professionnels¹.

Un des exemples les plus emblématiques de ce phénomène est un *carnavalito* joué en France par *Les Quatre Guaranis*, le *Humahuaqueño*, qui constituera le premier « tube » des musiques à connotation andine en France². Le *Humahuaqueño*, qui faisait partie des musiques qui accompagnaient les tableaux des Ballets de l'Amérique latine de Joaquín Pérez Fernández, évoque les musiques exécutées dans les régions andines du nord de l'Argentine à l'occasion de la fête du Carnaval. Les nombreuses versions de l'*Humahuaqueño* que publieront postérieurement en France plusieurs groupes de MIA et de musique latino-américaine - *Los Incas*, *Los Machucambos*, *Los Calchakis*, *Los Chacos*, etc. - attestent largement du succès de cette chanson. C'est à ce titre aussi que le *Humahuaqueño* a été récemment inclus dans une importante compilation consacrée aux musiques des cabarets-café du quartier de Saint-Germain-des-Près, où il est d'ailleurs le seul titre de musiques dites « du monde » inclus et le seul chanté dans une langue autre que le français³. Or, loin de constituer une musique issue du répertoire traditionnel et anonyme des communautés paysannes du département d'Humahuaca, dans la province de Jujuy au nord-ouest de l'Argentine⁴, ce célèbre « *carnavalito* » a été écrit en 1943 par le guitariste argentin Edmundo Zaldivar (1917-1978), dont la carrière restera pourtant consacrée, pour l'essentiel, au tango⁵. Les autres titres à connotation andine inclus dans les deux premiers disques de *Les Quatre Guaranis* confirment cette tendance. Ainsi, *Viva Jujuy (bailecito)* a été composé par Rafael Rossi (1896-1982), un autre

¹ Nous en reviendrons plus largement dans le chapitre suivant.

² Afin d'éviter la confusion avec les groupes sud-américains qui les sont inspirés - qui créaient et diffusaient commercialement des musiques populaires andines dans les grands centres urbains de l'Argentine, nous garderont la dénomination « musiques d'inspiration andine » exclusivement pour parler des musiques qui, s'inspirant des modèles musicaux « andins » exploités en Amérique du Sud, seront créés ou récréés par des groupes formés et diffusés en France.

³ *Paris St-Germain-des-Près: l'histoire des cabarets en chansons* (4cd), Universal Music, 5/11/2007.

⁴ Cette région est frontalière avec la Bolivie, et la Quebrada (canyon) de Humahuaca constitue depuis l'époque précolombienne une voie d'accès naturelle qui relie les plaines basses, situées en actuellement en territoire argentin, avec les haut-plateaux boliviens.

⁵ Edmundo Zaldivar va participer, en tant que guitariste, à l'époque d'or de la célèbre Orquesta Típica de Anibal Troilo. Comme nous l'avons suggéré plus haut, nous reviendrons sur ces musiques « andines », et en particulier sur le *Humahuaqueño*, pour expliquer le contexte historique et social dans lequel elles diffusées en Argentine et en général en Amérique latine et pour montrer à quel point elles ont été fondamentales dans la configuration des musiques et des groupes de MIA en France.

musicien argentin, plutôt spécialiste du tango, et *Mazamorreando* (cueca bolivienne) et *Vidala del Culampaja* ont été composés par le compositeur Manuel Acosta Villafaña (1902-1956), *Ay para Navidad* par Sergio Villar (1914-1955), et *Hasta otro dia* (A un autre jour) par à Antonio Tormo (1913-2003)¹.

Quoi qu'il en soit, la naissance d'une activité organisée fondamentalement autour des MIA est intimement liée à l'ambiance « sud-américaine » générée dans certains cabarets-cafés du Quartier Latin parisien. L'histoire de l'Escale (15, rue Monsieur le Prince, 75006), sans aucun doute le plus représentatif de ces cabarets-cafés qui ont accueilli les musiciens et les musiques sud-américaines à cette époque-là, permet d'illustrer ce phénomène dans toute sa richesse et dynamisme. Au tout début des années 1950, les propriétaires de l'Escale - un couple français qui aurait acheté cet ancien hôtel vers la fin des années 1940² - commencent à engager comme musiciens des jeunes latino-américains qui finançaient, grâce à leurs prestations, leur séjour en France. Parmi ces jeunes, on comptait surtout des étudiants d'arts plastiques, et divers témoignages coïncident pour désigner l'argentin Carlos Caceres-Sobrea, le vénézuélien Narciso Debourg et surtout son compatriote Jésus Soto, comme les pionniers de cette aventure sud-américaine en plein cœur du Quartier Latin³. Ce dernier résume ainsi les débuts de sa providentielle carrière musicale: « *Le Venezuela m'avait donné une bourse de six mois. Après, il fallait que je*

¹ Ces trois derniers musiciens se sont fait connaître en Argentine en tant que interprètes ou compositeurs de musique « folklorique » -et non pas comme musiciens de tango-, mais ils ne se sont pas consacrés exclusivement aux musiques dites andines mais plus largement aux musiques des différentes provinces argentines. Tout les trois, en tout cas, ont gagné une notoriété entre 1935 et 1955, période pendant laquelle la radiodiffusion et l'industrie discographique se sont vertigineusement développées au niveau national et international. Nous reviendrons plus loin sur cette période pour expliquer comment la production de la plupart des compositeurs et des groupes de musique folklorique argentine de cette époque, dont les groupes de MIA en France vont largement s'inspirer à partir du milieu des années 1950, va s'insérer dans des processus sociaux plus larges et souvent associés à la volonté politique d'une construction identitaire nationale.

² Il n'existe pas, à notre connaissance, des publications consacrées exclusivement à l'histoire de l'Escale ou plus largement à la l'essor des musiques latino-américaines à Paris dans les années 1950. On peut pourtant trouver des documents très précieux dans le site internet de Nazem Ghemraoui (« Maison Orange » <http://maisonorange.fr/index.html>), où l'auteur retrace une histoire succincte de l'Escale tout en abordant « l'émergence du folklore sud-américain » à Paris (il s'agit pour l'essentiel d'une chronique élaborée sur la base d'entretiens réalisés à des musiciens ayant joué, à différentes époques, à l'Escale).

³ Tout les trois sont devenus par la suite des artistes plastiques professionnels. Narciso Debourg (1925-) deviendra sculpteur, et Carlos Caceres-Sobrea (1923-) développera une carrière comme peintre abstrait et à partir de 1965 résidera définitivement en France. Mais sans aucun doute le plus célèbre au niveau international de ces trois anciens habitués de l'Escale de la première époque reste Jésus Soto (1922-2005), reconnu surtout pour ses travaux d'art cinétique. Parmi ses nombreux prix et expositions, on peut citer la tournée européenne (1968-1969) d'une rétrospective qui lui était consacrée et qui finira au Palais de Tokio à Paris, une rétrospective de son œuvre présenté en 1974 au Solomon R. Guggenheim Museum de New York et le Grand Prix National de la Sculpture en France qui lui a été décerné en 1995.

gagne ma vie. Mais comment ? Un soir, des amis m'ont emmené voir des guitaristes. J'ai trouvé qu'ils étaient tout petits à côté de moi. J'ai décidé de jouer, de manger grâce à ma guitare. J'ai fait la quête dans les cafés. J'ai trouvé des places dans les boîtes. Je jouais de 23 h. à 5 h. Je dormais jusqu'à 14 h. Puis je peignais jusqu'à 20 h. Ça m'a fait vivre dix ans »¹.

L'Escale devient par la suite un lieu de rencontre entre latino-américains et surtout entre sud-américains, la plupart étant des étudiants. En même temps, le local commence à attirer de plus en plus une clientèle française captivée par l'ambiance festive et par la convivialité qui y régnait. D'après le témoignage de Carlos Caceres-Sobrea, la diffusion d'une de ces soirées à la radio a été décisive pour catapulter la renommée du petit cabaret et pour la consolidation des musiques latino-américaines comme sa principale attraction : « *Un jour, quelqu'un de la radio française est venu [...] et il nous a demandé si on pouvait enregistrer [leur spectacle], et nous avons dit " pourquoi pas ". Quelques jours après, ils ont passé ça à la radio, moi je l'avais écouté aussi. La nuit suivante les gens faisaient la queue pour rentrer à l'Escale. Vous voyez que l'Escale ce n'est pas très grand. Il y avait toujours 20, 30 personnes. Ce soir il y en avait 40, c'était complet et les gens dans la rue faisaient la queue »².*

Parmi les nombreuses rencontres qui auront lieu autour de l'Escale, celle de Carlos Caceres-Sobrea avec son compatriote Carlos Benn-Pott (1924-) sera déterminante pour l'apparition des premiers groupes de MIA en France. En 1952 Carlos Benn-Pot, un jeune étudiant argentin en arts plastiques, représentait son pays (voile) aux Jeux Olympiques de Helsinki³. A la fin des jeux, il décide de rester en Europe et surtout d'aller en France avec l'idée de continuer ses études à Paris et de retrouver sa petite amie française qu'il avait connue auparavant en Argentine. Au bout d'un voyage de quelques mois⁴, C. Benn-Pott arrive à Paris et commence, non sans pénuries, une vie de jeune étudiant consacrée pour l'essentiel à ses études à l'École des Beaux Arts.

Près d'un an après son arrivée, une situation absolument fortuite va le mettre en contact avec la nébuleuse latino-américaine de l'Escale : les fonctionnaires de la Poste ayant entamé une grève prolongée¹, C. Ben-Pott confie à ses compatriotes de

¹ Cité par Duparc, Christiane: " Les Sud-Américains ont pris Paris ", dans *Le Nouvel Adam*, Paris, n° 19, février 1968, p. 49.

² « Entretien avec Carlos Caceres-Sobrea », entretien réalisé par Nazem Ghemraoui et disponible sur le site : <http://maisonorange.fr/entretien-carcac.html>.

³ Ces jeux se sont déroulés entre le 19 juillet et le 3 août 1951.

⁴ Conte tenu de son budget plutôt limité et afin de profiter de connaître d'autres pays d'Europe, il décide de faire ce voyage en vélo.

¹ Il s'agit très probablement de la grève des services publics qui a débuté le 5 août 1953, qui allait

l'École de Beaux Arts qu'il est en situation d'envoyer des lettres en Argentine par valise diplomatique, grâce à l'intervention d'un proche de passage à Paris¹. Parmi les étudiants qui vont le contacter se trouve Carlos Caceres-Sobrea, avec qui il se découvre un passé commun: « *nous nous sommes rendu compte - raconte Carlos Benn-Pott - que nous avons fait le même collège [à Buenos Aires], que nous avons fait le service militaire dans le même régiment, etc.* »². L'amitié entre les deux étudiants prendra donc le relais de cette rencontre fortuite et l'invitation à fréquenter l'Escale ne s'est pas fait attendre. « *Carlos [Caceres-Sobrea] m'a dit ce même jour "Che, pourquoi tu viens pas cette nuit à l'Escale", parce que là il jouait de la guitare avec [Jesus] Soto, le vénézuélien, [...] Et bon, là je les ai trouvés tous, Caceres, Soto, etc.* »³.

C. Benn-Pott, clarinettiste amateur de jazz à l'époque, s'intègre facilement à l'ambiance conviviale des musiciens de l'Escale, non sans se rendre compte rapidement que, en tant que clarinettiste, les possibilités de partager la scène avec ses amis étaient proches de l'impossible : « *Je n'y travaillais pas encore de manière stable, car en fait je ne jouais rien du tout! C'est-à-dire... la clarinette ne collait pas trop au milieu de tout ça, vous comprenez?* »⁴. Profitant de l'envoi du courrier en Argentine, C. Benn-Pott demande donc à sa famille de lui envoyer des flûtes et d'autres instruments sud-américains, et au bout de quelques semaines il recevait un paquet qui contenait notamment une paire de quenas et un *pinkillo*⁵.

L'arrivée de ces instruments va coïncider avec la rencontre d'un autre argentin, Ricardo Galeazzi, qui s'est rendu à l'Escale après en avoir appris l'existence par le bouche à oreille. « *Il avait entendu parler du cabaret - se souvient Benn-Pott - et un jour il se présente et nous dit "Che, moi aussi je fais de la musique, je joue la contrebasse", et bon, on l'a accepté sans trop de problèmes, parce que ça se passait comme ça [à l'Escale], et en fin de compte nous étions tous amis* »⁶. R. Galeazzi était venu en France avec sa contrebasse pour tenter sa chance en tant que musicien de jazz, et il s'est fait remarquer rapidement, parmi les sud-américains qui fréquentaient l'Escale, par sa capacité à s'adapter à des instruments et à des styles musicaux divers. Il va par la suite s'intégrer tout naturellement au cœur de ce foyer naissant de musique sud-américaine. Une fois qu'il aura reçu ses instruments, C. Benn-Pott va s'attaquer

durer jusqu'à la fin du mois.

¹ Il s'agissait en fait de la mère de sa petite amie, qui travaillait dans l'ambassade française en Argentine.

² Carlos Ben-Pott dans un entretien que nous avons réalisé le 19/7/2009.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Flûte à bec verticale

⁶ Ibidem.

d'abord au pinkillo - à cause de la similitude de son embouchure avec celle de la clarinette - laissant l'apprentissage de la quena pour une autre occasion: « *Nous ne jouions pas la quena parce que nous savions qu'elle avait une embouchure différente. Nous jouions du pinkillo, mais plus tard je me suis mis enfin à la quena jusqu'à ce que j'aie pu lui faire sortir des sons. Et là, j'ai dit à Galeazzi "tiens, finalement c'est très peu de chose... c'est comme si on soufflait dans une bouteille" et lui aussi a essayé et en a fait sortir des sons assez rapidement. C'est à ce moment-là qu'on a commencé à faire de duos de quenans* »¹.

Au début, l'activité musicale de C. Benn-Pott et R. Galeazzi à l'Escale va se limiter à accompagner occasionnellement les musiciens qui se produisaient déjà dans le local, en contrepartie de quelques francs et du repas offert par les propriétaires de la maison. A l'époque de ces premières incursions, ils ne constituaient donc pas un « groupe » proprement dit, et leur répertoire était par conséquent constitué par des chansons et des danses sud-américaines diverses - celles que jouaient les musiciens stables - et pas spécialement par des musiques de tradition andine du Pérou, Bolivie ou d'Argentine. Ainsi, seuls ou en duo, ils accompagnaient tantôt J. Soto et C. Caceres-Sobrea, tantôt d'autres musiciens qui fréquentaient l'Escale².

L'idée, ou plutôt la nécessité, de créer un groupe est venue en 1956, quand un danseur uruguayen contacte C. Benn-Pott afin de trouver des musiciens pour monter un spectacle de danses sud-américaines: « *Un jour se présente dans ma chambre Paul d'Arnault [le danseur uruguayen] avec son imprésario [...] pour me dire qu'il allait présenter un spectacle de danse à la salle Pleyel et qu'il lui fallait de la musique pour assurer les transitions entre chaque numéro, pendant qu'il changeait ses costumes* »³. L'opportunité se présentait donc particulièrement intéressante pour un musicien qui se produisait jusqu'alors en amateur, et C. Benn-Pott cherchera naturellement parmi ses copains de l'Escale les musiciens qui pouvaient l'accompagner dans cette aventure. « *J'ai parlé avec deux vénézuéliens - continue C. Benn-Pott - Narciso Debourg et Elio Riveros et bien sûr à Galeazzi, car à cet époque nous jouions généralement ensemble à l'Escale. Je leur ai demandé si ça leur dirait de créer un groupe pour l'occasion, que c'était pour jouer à la salle Pleyel et que la paye pouvait s'avérer intéressante, etc. Et bien, tout le monde a été d'accord: "on va donc jouer à la salle Pleyel!"* »¹. La question du nom du

¹ *Ibidem.*

² Comme le Chilien Renato Otero et les vénézuéliens Narciso Debourg et Elio Rivero.

³ *Ibidem.*

¹ *Ibidem.*

groupe n'avait pourtant pas été évoquée ni par Paul d'Arnault ni par C. Benn-Pott et ses amis, et l'appellation choisie, qui dans la décennie suivante allait s'avérer si chargée de signification, ne répondait pas non plus sur le moment à un discours publicitaire bien défini. En fait, ce choix était loin d'être le fruit d'une quelconque réflexion à ce sujet:

« Un jour l'impresario du spectacle débarque chez moi à 9.00 du matin, me réveille et me demande pour le nom du groupe pour pouvoir s'occuper des affiches. Moi, je lui ai dit que je n'avais aucune idée du nom du groupe, que nous n'en avions en fait aucun! Je ne sais pas pourquoi j'avais dans ma tête des musiques mexicaines que nous jouions ce jours-là à l'Escale j'ai pensé à ça et à tort, parce que j'étais quand même à moitié endormi, je les ai associées aux Incas... "ben...Los Incas!". "Parfait" -m'a répondu l'impresario-, et m'a laissé continuer avec mon sommeil. Or, quand j'ai raconté ça aux autres, ils ont sauté sur moi en me disant "mais c'est pas possible, mais quelle prétention! Mais tu te rends compte, comment est-ce que nous allons faire de la musique avec un tel nom?" [...] Et moi, pour les calmer, je leur ai dit que ce n'était pas très grave, que nous allions jouer une ou deux fois et qu'après, personne ne parlera plus de Los Incas, etc. Mais je ne comptais pas avec le fait que, parmi les assistants à ce fameux concert, se trouvait Jacques Canetti, le producteur de Brassens, qui a beaucoup aimé notre présentation et nous a fait venir à la Philips pour enregistrer un disque; et c'est finalement lui qui a tranché la question : "Los Incas, c'est parfait comme nom!"»¹.

Sous l'auspice du succès rapporté par le spectacle de Paul d'Arnault, le disque est finalement sorti cette même année sous le titre *Los Incas: Chants et danses de l'Amérique Latine*².



Figure 6 : Pochette du premier disque de Los Incas, *Chants et danses d'Amérique latine* (1956). De gauche à droite : Carlos Benn-Pott, Ricardo Galeazzi, Narciso Debour et Elio Riveros. On voit aussi Paul d'Arnault accompagné d'une danseuse.

¹ Ibidem.

² Los Incas, *Los Incas: Chants et danses de l'Amérique Latine*, Philips, B 77.306 L, 1956.

Il est important d'insister sur le fait qu'avant la naissance de Los Incas, et avant même l'arrivée de C. Benn-Pott au cercle de l'Escale, les chansons ou les danses « des Andes » étaient loin d'être inconnues dans le circuit des cabarets du Quartier Latin : nous avons vu que *Les Quatre Guaranis* y jouaient des *bailecitos*, des *huaynitos* et des *carnavalitos* dès 1953, et nous avons souligné que le *carnavalito El Humahuaqueño* y était même devenu célèbre¹. D'ailleurs, les musiques « des Andes » resteront présentes dans le répertoire des groupes que les différents membres de *Les Quatre Guaranis* vont créer après la dissolution de cet ensemble vers 1955. On trouve une autre trace de la présence de ces musiques dans le circuit des cabarets du Quartier Latin dans un 45 tours enregistré en 1955 par Paco Sanchez². Ce danseur faisait partie des Ballets de l'Amérique latine de Joaquín Pérez Fernández et avait décidé de rester en France avec *Les Quatre Guaranis* après la deuxième tournée européenne de la compagnie³. Dans ce disque, à côté d'une chanson d'amour équatorienne, d'un *joropo* vénézuélien, d'une *cueca* chilienne et d'une *marinera*, danse populaire spécifique aux régions côtières du Pérou, on trouve le *huayno* péruvien « Urpichallay », ce genre étant décrit dans les commentaires insérés au verso de la pochette comme « *tout à la fois chanson et danse, de caractère traditionnel et [où] l'influence de la musique populaire indienne est sensible* ». Ce 45 tours est important également parce que, d'après les informations dont nous disposons, il s'agit du premier disque publié en France où la quena - qu'on appellera souvent, par la suite, la « flûte indienne » - figure parmi les instruments utilisés. Elle était jouée par R. Galeazzi, co-fondateur de Los Incas, et l'on peut affirmer par conséquent que si C. Benn-Pott a été le premier à avoir introduit la quena en France – il a été le premier quéniste à se produire à l'Escale - R. Galeazzi sera le premier à laisser une trace sonore de cet instrument qui deviendra rapidement un repère symbolique incontournable dans la diffusion des MIA en Europe. Il faut bien remarquer que la publication de ce disque se situe entre la fondation de Los Incas et la publication de leur premier disque, ce qui permet de souligner la continuité de ces musiques dans le circuit des cabarets du Quartier Latin.

¹ On peut constater, par exemple, que le *bailecito Viva Jujuy* enregistré par Los Incas dans son premier disque faisait déjà partie du répertoire « andin » de Los Quatre Guaranis (ces derniers l'ont publié en 1953 dans le disque *Les Quatre Guaranis: Musique folklorique de l'Amérique latine*).

² Paco Sanchez: *Chants folkloriques sud-américains: Chili, Equateur, Pérou, Venezuela*, BAM, LD 309 (A), 23/3/1955. Disque conservé et communiqué par Guillermo de la Roca.

³ Au début il va intégrer le groupe en tant que danseur -on le voit d'ailleurs en train de danser sur la photo-couverture du deuxième disque de Los Quatre Guaranis-, et en tant que chanteur en 1955.

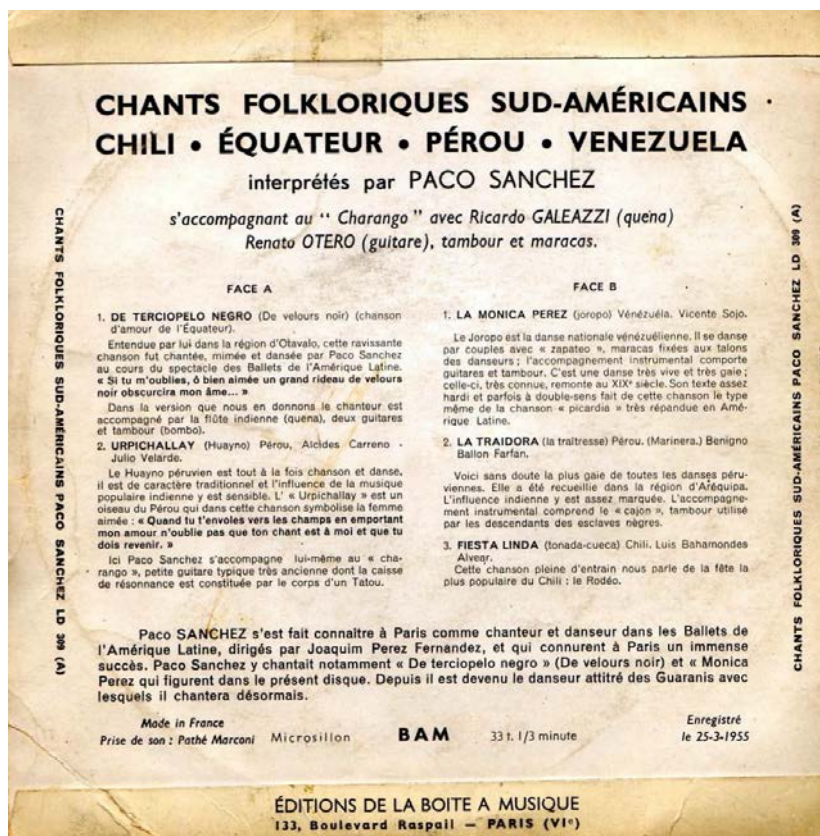


Figure 7 : Pochette (verso) du disque *Chants folkloriques sud-américains* de Paco Sanchez (1955), où figurent les deux premières chansons accompagnées à la quena et au charango enregistrées en France (De terciopelo negro et Urpichallay).

En outre, et d'après la définition que nous avons donnée précédemment, le thème *Urpichallay* publié dans le disque de Paco Sanchez serait le premier morceau de MIA enregistré en France. Rappelons brièvement que nous avons signalé, dans la première partie de notre étude, que notre intérêt portait fondamentalement sur ces chants et danses qui, jouées, transformées, voire composées en France, y ont été diffusées et perçues comme des manifestations intégralement enracinées dans la tradition musicale des communautés andines. Dans cette perspective, l'enregistrement de ce *huayno* marque une nouvelle étape dans l'évolution de ces musiques car, jusqu'à sa publication en 1955, les morceaux « andins » joués ou enregistrés par Les Quatre Guaranis en France faisaient partie d'un répertoire complètement construit en Amérique latine¹, où ils accompagnaient, à l'origine, des

¹ Ce qui ne veut point dire que le répertoire de Los Quatre Guaranis était pour autant plus proche des musiques indigènes des communautés andines du Pérou ou de la Bolivie, car, comme nous le verrons en détail plus loin, il s'agissait pour l'essentiel d'un répertoire inspiré des musiques andines folklorisées dans les grands centres urbains latino-américains -notamment en Argentine et au Pérou.

tableaux de danses « typiques » proposés dans le cadre des Ballets d'Amérique latine de Joaquín Pérez Fernández.

A noter également que l'apparition de la quena n'y est pas pour rien. En effet, jusqu'à l'incorporation de C. Benn-Pott et R. Galeazzi dans le circuit de musiciens de l'Escale, les *carnavalitos*, *bailecitos* et *huaynos* interprétés ou enregistrés par Les Quatre Guaranis en France étaient joués exclusivement avec des guitares et des percussions, sans l'intervention de quenans ou d'autres aérophones andins. Un autre élément à souligner dans ce disque est l'utilisation de la quena dans le thème « *De terciopelo negro* » (*De velours noir*), chanson d'amour équatorienne qui ne fait pas du tout partie de l'univers des musiques « des Andes » associées à cette flûte indienne¹. Pendant les années 1950 et presque toutes les années 1960, ce genre d'amalgame reste rare². L'incorporation de la quena dans ce morceau démontre que la « latino-américanisation » de ces musiques en France était un phénomène présent avant le succès commercial des MIA, et que l'apparition de ces « irrégularités » semblait obéir plus à des critères d'ordre pratique ou esthétiques qu'à des revendications d'authenticité.

La présence de la quena dans *Urpichallay*, par exemple, est annoncée de la manière suivante dans la notice du disque: « *Dans la version que nous en donnons, le chanteur est accompagné par la flûte indienne (quena), deux guitares et un tambour* »³, et dans sa simplicité, cette information illustre à la fois la manière naturelle de concevoir ce genre de mélange et l'absence de volonté systématique de masquer ces modifications au public. Il faut souligner également que dans le cas de cette chanson équatorienne, dont la « latino-américanisation » a été effectuée en France, on trouve un aspect du phénomène vérifiable plus tard dans le cas spécifique des MIA : les versions postérieures de cette chanson reprendront la variante instrumentale apparue dans le disco de Paco Sanchez, cette dernière devenant, en quelque sorte, la version de référence. C'est ainsi que des années plus tard nous retrouverons cette chanson, avec la ligne mélodique assignée à la quena dans la version de Paco Sanchez, dans un disque enregistré par Carmela (Carmen Dideo) et Paco Ibañez en

¹ Que ce soit dans le domaine des musiques populaires, métisses ou traditionnelles.

² Dans le premier disque de Los Incas, par exemple, les morceaux qui n'appartiennent pas au répertoire « andin » (quatre chansons vénézuéliennes, une cubaine et une colombienne) ne seront pas joués à la quena. En revanche, nous l'avons déjà suggéré, ces amalgames seront fréquentes à l'intérieur de ce même répertoire: la quena, mais aussi le charango, seront utilisés également dans des musiques « des Andes » -populaires, métisses ou traditionnelles- où ils n'y sont pas présents dans la réalité.

³ C'est nous qui soulignons.

1969¹, version qui sera utilisée comme thème principal dans le film *Mourir d'aimer* (1971) d'André Cayatte.

Nous ne pouvons pas terminer ce premier chapitre consacré aux origines des MIA en France sans mentionner le rôle essentiel et précurseur qu'a joué Albert Levi-Alvares (? - 1982) et sa maison de disques « Boîte à Musique » (BAM) dans la promotion des musiques latino-américaines en France depuis les années 1950. A. Levi-Alvares a été le premier à publier en France le chanteur et guitariste argentin Atahualpa Yupanqui², et par la suite, il va publier, comme nous l'avons indiqué plus haut, les deux premiers disques de Les Quatre Guaranis, celui de Jesus Soto et Carlos Caceres ainsi que le 45 tours de Paco Sanchez. Nous verrons, dans le chapitre suivant, qu'il va publier aussi les disques de l'ensemble Achalay, le premier groupe exclusivement consacré aux MIA en France et le premier à enregistrer en Europe la célèbre mélodie *El condor pasa*³. A noter également qu'en 1958 il a publié le disque *Musique aymara de Bolivie* (BAM LD 355) avec des enregistrements de terrain fournis par l'américaniste Louis Girault (1918-1975), chose assez inédite à l'époque. Editeur également de chanson française et de musiques classiques, il restera associé aux musiques « des Andes » pratiquement jusqu'à son décès en 1982, auxquelles il consacrera une grande série d'enregistrements dont *Chants d'Argentine* par la chanteuse argentine Payita Sola et Guillaume de la Roque, ainsi que les disques en solo de ce musicien dont nous allons à présent évoquer la carrière.

¹ Rappelons qu'à peu près à la même époque de la publication de ce disque, Paco Ibañez fréquentait déjà l'Escale en tant que musicien, et que la collaboration avec Carmela remonte à 1956, date à laquelle tout les deux ont formé, avec Jesus Soto, le trio Los Yares.

² Trois 78 tour lui seront consacrés en 1951 - deux morceaux par disque - sous le titre « Folklore indien du nord de l'Argentine » (BAM 112, 113, 114), qui seront réunis dans un microsillon (33 tours) sorti la même année (*Recital du guitariste Atahualpa Yupanqui*, BAM LD 301).

³ Tous des groupes et des musiciens qui se produisaient à l'Escale et ailleurs à l'époque.

3.2.2 La rencontre fortuite d'un français et d'une quena: Guillermo de la Roca et la contribution des français aux MIA.

Le fait de considérer que les MIA en France ont été un produit destiné uniquement à satisfaire le goût d'exotisme du public français, comme cela a souvent été le cas dans les années 1980 et 1990, peut amener à croire que les modifications qu'elles présentent ont été produites exclusivement par les musiciens latino-américains concernés. Ainsi, la « responsabilité » - puisque dans une telle perspective les éventuelles transformations sont considérées souvent comme des impostures - reste circonscrite seulement à leur action. Or, force est de constater que la participation directe de musiciens français dans l'émergence des MIA en France est non seulement certaine, mais elle a été tout simplement fondamentale dans la maturation du phénomène qui nous occupe.

En 1954 Guillaume de la Roque (1929), alors surveillant et enseignant d'espagnol au Cours Saint-Louis à Paris, débarque à l'Escale attiré par les commentaires de l'un de ses amis qui lui parlait d'un café du Quartier Latin où l'on joue la même musique que celle des disques 78 tours argentins qu'il leur faisait écouter. Ces disques, il les avait apportés avec lui à son retour d'Argentine après d'un séjour de trois ans qui devait marquer pour toujours ses rapports avec l'Amérique du Sud¹.

Il était arrivé à Buenos Aires en 1949 suivant son père qui y était affecté pour des raisons professionnelles. Après une adolescence façonnée par la guerre et par la participation de son père et de ses frères aînés à la Résistance, ce séjour en Argentine se présentait pour lui comme un changement sinon radical, du moins suffisamment important pour lui permettre de commencer à construire sa jeunesse en marge d'une histoire collective déjà si lourdement chargée par le conflit européen. Dès son arrivée à Buenos Aires, son rapport à l'Argentine va se fonder sur la base d'une acclimatation douce et d'un esprit d'ouverture et de réceptivité vis-à-vis de son nouvel entourage : « *Quand je suis arrivé en Argentine - raconte-t-il - je me suis fait de la couleur de la muraille. Et quand tu te fais couleur muraille, les gens ne te remarquent pas. Et*

¹ Il fera par la suite de nombreux voyages en Amérique du Sud, et il résidera même plusieurs années à Medina, en Colombie.

seulement après tu commences à te détacher délicatement et à aborder les autres. D'abord une allusion, puis une conversation, etc. C'est comme ça que j'ai découvert le pays avec ses gens»¹.

Pendant ces années en Argentine, sa familiarisation avec la langue, la ville et la vie des *porteños*² évolue donc dans le quotidien au contact avec une palette sociale assez diversifiée³. Quant à la musique, rien ne semblait le prédisposer particulièrement à l'écoute de la musique argentine ou sud-américaine - à cette époque sa culture musicale, toujours en tant qu'auditeur, se nourrissait plutôt de la musique dite « classique », et grâce à une suggestion de son père qu'il va commencer à s'intéresser à ses premières écoutes en la matière. « *Quand je suis arrivé en Argentine - se souvient-il - j'écoutais Vivaldi, de la musique hongroise, etc. Un jour mon père m'a dit : "et la musique d'ici, ça ne t'intéresse pas?" [...] Il m'a donc fait écouter Los Hermanos Abalos⁴, et je lui ai dit que ce n'était pas mal, en effet. Après il m'a emmené les voir dans una peña⁵, et je commençais aussi à les écouter à la radio, et avec Los Hermanos Abalos s'est déclenché toute une mécanique chez moi...qui a déterminé en fait ma trajectoire dans la musique en tant que musicien*»⁶. Le jeune Guillaume continuera à se nourrir de ces musiques par l'intermédiaire des disques 78 tours de l'époque et grâce aux spectacles de musique « criolla »⁷ et « folklorique » auxquels il a pu assister⁸. Deux années s'écoulaient et l'intérêt initial porté à ces musiques et pour d'autres musiques écoutées en Argentine - le Tango, par exemple - devient un élément fondamental

¹ Sauf indication du contraire, les commentaires de Guillaume de la Roque ont été recueillis à l'occasion de diverses entretiens que nous avons pu lui faire entre 2008 et 2010.

² Habitants de Buenos Aires.

³ En effet, issu d'un milieu cultivé et fils d'ingénieur, il ne va pourtant pas rester cloisonné dans la connaissance des milieux favorisés argentins: encouragé par son père il va intégrer un atelier mécanique comme apprenti, côtoyant surtout des ouvriers -immigrants ou pas- à une époque où les classes populaires argentines expérimentaient d'importantes transformations suite à la montée au pouvoir de Juan Domingo Peron (1896-1974) (Nous reviendrons plus loin sur ces transformations, intimement liées à la mise en valeur et à la diffusion, à niveau national, des musiques dites folkloriques en Argentine).

⁴ Los Hermanos Abalos est un célèbre groupe formé en 1939 dans la province de Santiago de Estero, au nord de l'Argentine.

⁵ Les *peñas* sont des petits bars ou restaurants où on va pour écouter de la musique « traditionnelle » ou « folklorique ».

⁶ En 1984, dans un long entretien que le célèbre journal El Clarin de Buenos Aires lui a consacré, Guillaume de la Roque revenait aussi sur ses premiers contacts avec les musiques « folkloriques » argentines (El Clarin, 5 janvier 1984, p. 8: « El musico francés Guillermo de la Roca: Raices, Mitos, Exotismo »). Il est important de signaler qu'il avait déjà évoqué ce sujet en 1971 dans un entretien enregistré pour l'émission "La Burbuja y la Roca" (la Bulle et le Rocher) à la Radio Nacional Argentina (29/7/1971).

⁷ Depuis la colonie, le terme « criollo » désignait les espagnols nés en sol américain. Par extension, on parle de musiques « crollas » les musiques traditionnelles -voire « folkloriques »- dont les sources sont fondamentalement européennes et dont le style s'est défini à l'époque coloniale.

⁸ Parmi lesquels on peut compter le spectacle que Joaquin Pérez Fernandez a présenté avec sa compagnie à Buenos Aires après une longue tournée à travers le continent américain.

dans son attachement à ce pays, au point d'emporter avec lui, à son retour en France en 1951, certains de ses disques et de les partager pour le plaisir de l'écoute et du souvenir avec ses amis français.

On peut maintenant comprendre l'étonnement qu'il a éprouvé lorsqu'il a su que cette musique, qu'il croyait reléguée à ses disques et à sa mémoire, était jouée à Paris dans un petit cabaret du Quartier Latin, bien loin des *peñas folclóricas* qu'il avait fréquentées à Buenos Aires. Bien évidemment, il ne va pas tarder à se rendre à l'Escale pour écouter *in situ* ces musiques et savoir comment elles ont pu « débarquer » à Paris. Cela faisait déjà un an qu'une longue grève à La Poste avait déclenché toute une série d'événements qui allait déboucher sur l'arrivée des premières « flûtes indiennes » au Quartier Latin. A l'Escale, donc, le jeune enseignant d'espagnol écoute la musique de Jesus Soto, Carlos Caceres-Sobrea, Les Quatre Guaranis mais les créations de C. Benn-Pott et R. Galeazzi. L'ambiance des lieux, bien évidemment, le subjugué immédiatement, et son goût pour ces musiques unies, à la familiarité avec laquelle il communique avec tous, va spontanément faciliter son entrée dans le milieu latino-américain de l'Escale : « *Je parlais couramment l'espagnol. J'étais donc facilement intégré et en fait je dois dire qu'il me semblait tout à fait normal que ça se passe comme ça* »¹. La dynamique de partage et d'échange qui caractérisait l'ambiance de l'Escale fera que la présence de ce nouvel habitué des lieux va être déterminante dans l'évolution à long terme des MIA en France.

Cette incidence sera fondamentalement associée à deux anecdotes. En premier lieu, signalons que son envie de partager la musique contenue dans les disques qu'il avait emportés d'Argentine, ainsi que d'autres achetés à Paris, aura une incidence directe dans la diffusion en France d'un répertoire centré fondamentalement sur les MIA. Rappelons aussi qu'après le succès remporté par leur participation, Salle Pleyel, au spectacle Paul d'Arnault, Los Incas avait publié cette même année (1956) un premier disque sous le titre *Los Incas : Chants et danses de l'Amérique Latine*². Ce premier disque était composé de seize titres présentés de la manière suivante :

¹ Il faut signaler que notre interviewé maîtrise à la perfection l'espagnol ainsi que l'allemand et l'italien. Dans les années 1980, parmi ses multiples activités, il va d'ailleurs exercer comme traducteur et il a publié chez Hachette, entre autres, une méthode pour apprendre l'allemand.

² Los Incas, *Los Incas: Chants et danses de l'Amérique Latine*, Philips, B 77.306 L, 1956.

CHANTS ET DANSES D'AMÉRIQUE LATINE	
PÉROU	Thème de Huayno (Indicatif de l'ensemble "LOS INCAS")
ARGENTINE	La Boliviana ("Cueca") Dos Palomitas ("Huaynito")
BOLIVIE	Tikiminiki ("Takirari")
VENEZUELA	El Sancocho ("Pasaje") Barlovento ("Merengue")
ARGENTINE	Carnavalito Quebradeno El Borrachito
ARGENTINE	Subo ("Vidala")
VENEZUELA	El Gavilan ("Joropo")
CUBA	Goajira
ARGENTINE	Tres Bailecitos (Duo de "Quenas", flûtes indiennes) 1. Bailecito de procession - 2. El Pajarito - 3. Bailecito quenero
COLOMBIE	Camaron ("Merengue")
BOLIVIE	Kicharillillaguay ("Aymara")
VENEZUELA	La Lancha nueva Esparta ("Carite")
ARGENTINE	Viva Jujuy ("Bailecito")

Figure 8 : Chansons incluses dans le disque *Chants et danses de l'Amérique Latine* de Los Incas (1956).

Nous pouvons ainsi avoir une idée bien précise des musiques qui composaient le spectacle monté à la salle Pleyel et surtout du répertoire très varié qui animait à cette époque les soirées à l'Escale. On voit bien, en effet, que le répertoire ici enregistré va au-delà de l'univers sémantique suggéré par le nom Los Incas¹ : parmi ces morceaux, six qui ne proviennent pas de l'aire culturelle sous domination Inca au moment de l'apogée de leur empire, dont quatre originaires du Venezuela - pays d'origine de deux des membres de cette première formation de Los Incas - et deux autres de Cuba et de la Colombie. Les dix autres morceaux évoquent effectivement des musiques des hautes terres andines. On y trouve ainsi un thème péruvien (*Thème de Huayno*), deux boliviens (*Tikiminiki* et *Kicharillillaguay*) et sept airs représentant des musiques andines du nord-ouest de l'Argentine (*La boliviana*, *Dos palomitas*, *Carnavalito quebradeño*, *El Borrachito*, *Subo*, *Tres bailecitos* et *Viva Jujuy*).

Et voici le fait remarquable : il s'avère qu'une partie du répertoire argentin de ce premier disque de Los Incas provient, en fait, des disques de la collection de Guillaume de la Roque qu'il faisait écouter à son entourage et partager également avec ses amis de l'Escale. En effet, les *Tres bailecitos* (trois petites danses), le *Carnavalito Quebradeño* et *Viva Jujuy* se trouvent dans les disques 78 tours de Los Hermanos Abalos que Guillaume de la Roque avait apporté de l'Argentine, tandis que *Subo* était inclus dans le disque *Argentina Folk Songs* enregistré en 1953 par le guitariste argentin Octavio Corvalan².

¹ Ce qui explique l'embarras initial des musiciens à propos du nom proposé par C. Benn-Pott.

² *Argentina Folk Songs, sung by Octavio Corvalan with guitar*, Folkways records, FW 6810, New York, 1953. Guillaume de la Roque a acheté un exemplaire de ce disque dans le magasin -situé à l'époque au 68 av. des Champs Élysées- dont il deviendra un client fréquent.



Figure 9 : *Carnavalito Quebradeño*, interprété par los Hermanos Abalos (RCA Victor, Buenos Aires, 60-2022. Disque 78 tours). Archive personnel de Guillaume de la Roque.



Figure 10 : *Viva Jujuy* interprété par los Hermanos Abalos (RCA Victor, Buenos Aires, 60-1897. Disque 78 tours). Archive personnel de Guillaume de la Roque.

Cette collaboration va rapidement se renforcer et *Los Incas* continuera à inclure, dans les disques qui suivent ce premier enregistrement, des thèmes extraits des disques que Guillaume de la Roque partageait avec eux. Il s'agissait soit des disques que Guillaume de la Roque avait emportés avec lui de l'Argentine, soit de disques qu'il achètera communément avec C. Benn-Pott et R. Galeazzi en France. Parmi ces derniers, ceux publiés par la compagnie américaine Folkways Records vont s'avérer

extrêmement importants dans la constitution du répertoire des MIA en France. Beaucoup de titres inclus dans ces disques seront amplement repris par divers groupes en France et même la présentation de ces publications, notamment en ce qui concerne les notices explicatives, sera reproduite dans l'édition des disques de MIA en France¹.

L'anecdote la plus emblématique de l'influence que la rencontre entre Guillaume de la Roque et les musiciens sud-américains de l'Escale aura dans le devenir des MIA en France, est liée à l'enregistrement d'un morceau en particulier. En 1957, Guillaume de la Roque achète, dans le magasin Sinfonia situé sur l'avenue des Champs Elysées à Paris, les deux volumes du *Cancionero Incaico* interprétés par l'ensemble équatorien Los Incaicos², et comme d'habitude il les fait écouter par ses amis de l'Escale. Un membre de *Los Incas*, R. Galleazzi, va surtout s'intéresser à quelques unes des musiques enregistrées dans ces volumes et les reprendre dans un disque enregistré en 1958 par l'ensemble Achalay, le groupe qu'il a fondé après avoir quitté Los Incas. Parmi ces morceaux se trouve une version à la guitare de la mélodie *El condor pasa* que R. Galeazzi incorporera dans ce premier disque d'Achalay³ en l'adaptant pour les instruments de son ensemble. Ainsi, dans la version d'Achalay, la guitare joue seulement le rôle d'accompagnement à laquelle s'ajoute un charango, la mélodie étant reprise entièrement par la quena. C'est donc à l'occasion de ces achats que la toute première publication commerciale en France de *El condor pasa* a vu le jour, enregistrement qui précède de cinq ans la célèbre version de la décennie suivante par Los Incas - reprise à son tour par Simon and Garfunkel en 1970. Cette collaboration est loin d'être anodine, surtout si on prend en considération le fait que *la version d'Achalay est la première à avoir utilisé la quena comme instrument soliste*, ce qui deviendra la norme par la suite. Sans oublier le fait que ce premier album d'Achalay est aussi le premier disque consacré exclusivement aux MIA en France⁴.

¹ Entre 1950 et 1962 Folkways Records va publier sept disques consacrés presque exclusivement aux musiques « andines » : deux consacrés au Pérou (1950, 1962), trois à l'Argentine (1953, 1958, 1961), et deux à la Bolivie (1959, 1962).

² *Cancionero Incaico (ecos de los Andes), vol. 1, the music of Bolivia, Ecuador & Peru*, Spanish Music Center, SMC 518, New York (sans date).

³ *Musique indienne des Andes*, BAM, LD 349, 1958.

⁴ Si nous n'avons pas retenu la fondation de l'ensemble Achalay pour signaler le début d'une nouvelle période dans l'évolution des MIA en France c'est fondamentalement parce qu'il s'agit là d'un événement qui restera isolé dans un contexte où la tendance générale était à la latino-américanisation du répertoire. D'ailleurs, l'ensemble Achalay n'aura ni la continuité musicale ni la répercussion commerciale qui auront d'autres groupes de MIA -comme par exemple Los Incas. Nous



Figure 11 : Pochette du disque *Cancionero Incaico* de Los Incaicos, où figure le titre *El condor pasa*. Archive personnel de Guillaume de la Roque.



Figure 12 : Pochette du disque *Musique indienne des Andes* (1958) de l'ensemble Achalay, premier disque consacré exclusivement aux MIA publié en France.



Figure 13 : Pochette (verso) du disque *Musique indienne des Andes* (1958) de l'ensemble Achalay.

Une autre incidence directe de la collaboration de Guillaume de la Roque au développement des MIA en France concerne plus directement sa participation au plan strictement musical. Déjà très impliqué dans cette logique de complicité qui s'est créée notamment avec les musiciens de Los Incas, Guillaume de la Roque sera encouragé par C. Benn-Pott pour tenter à son tour de jouer de la musique. Ce dernier l'incite notamment à essayer la « flûte indienne » et c'est ainsi que, vers 1955, Guillaume de la Roque se lance dans l'apprentissage de la quena, jusqu'à atteindre un niveau suffisant pour commencer à s'approcher de ces musiques, cette fois-ci, en tant que musicien. Cette initiation n'en restera pas là, et compte tenu des progrès qu'il fait dans l'instrument C. Benn-Pott finira par solliciter sa participation comme queniste dans un emblématique 45 tours, *Les Flûtes indiennes des [sic] Los Incas*¹, qui inclut quatre titres extraits du troisième 33 tours du groupe, *Los Incas : Chants et danses de l'Amérique du Sud*². Ce 45 tours constitue la première publication où apparaît la version de la mélodie *El Condor Pasa* qui deviendra célèbre vers la fin des années 1970, et c'est avec ce disque que, pour la première fois, un ensemble de MIA consacre une publication exclusivement et explicitement aux « flûtes indiennes »³.

Dans ce 45 tours, Guillermo de la Roque inaugure sa carrière comme queniste avec sa participation dans les thèmes *Achachau* et *Huayta Huaytucha*, où il joue en duo avec C. Benn Pott. Il existe un document précieux qui illustre la féconde alliance qui s'est créée entre les premiers interprètes de MIA en France et Guillaume de la Roque : sur un exemplaire du disque *L'Amérique du soleil* de Los Incas, C. Benn-Pott écrit une dédicace en espagnol à Guillaume de la Roque où l'on peut lire les propos

¹ Los Incas: *Les Flûtes indiennes des "Los Incas"*, Philips Medium 434916 RE, 1963).

² *Los Incas: Chants et danses de l'Amérique du Sud*, Philips 840.539 BY, 1963. Il faut signaler aussi qu'entre ce disque et le premier qu'ils ont publié en 1956, Los Incas vont enregistrer toujours pour Philips deux albums en édition de luxe et limitée à deux cents exemplaires: *Chants et danses d'Amérique du Sud* (Philips Réalités, V15, 1959), où Los Incas partageaient avec d'autres ensembles sud-américains et *L'Amérique du soleil* (Philips Réalités, B11723, 1960), exclusivement enregistré par Los Incas. Il faut attirer l'attention, enfin, sur le fait que dans le 33 tours *Los Incas: Chants et danses d'Amérique du Sud*, Los Incas vont incorporer cinq titres -d'un total de douze- qui se trouvent parmi les enregistrements d'un des disques Folkways découvert chez Dinfontia par Guillermo de la Roca: il s'agit de *Achachau*, *Munahuanqui*, *Sonccoiman* (*Sonccuiman* dans l'original) et *Chunguinada*, publiés dans le disque *Music of Peru* (Folkways Records, FW10023, 1949 [1961]); et *Llamerada*, publié dans le disque *Folk songs and dances of Bolivia* (Folkways Records, FW6871, 1959). Dans le chapitre 1.3.1.1 nous avons fourni un exemple de la différence entre les versions de la Folkways et celles de Los Incas. Nous parlerons de ce disque dans le chapitre suivante, car nous avons retenu l'année de sa publication comme pour signaler le début d'une nouvelle période dans l'évolution des MIA en France.

³ Le choix du titre de l'album n'est pas sans conséquences: inspiré par ce disque de Los Incas, Guillermo de la Roca va proposer le titre *Les fêtes indiennes* qu'il va enregistrer avec Los Calchakis en 1966. Ce disque, dont nous allons parler dans le chapitre suivant, connaîtra un énorme succès vers la fin de la décennie, et la dénomination « flûtes indiennes » restera par la suite indissociable à la diffusion des MIA en France.

suivants: « *Guillermo [sic] de la Roque: [...] signes particuliers : joue particulièrement bien de la quena. C'est le premier interprète français de la quena, et en plus du charango, de la guitare et du bombo. Le présent certificat est délivré à cet excellent interprète de notre musique vernaculaire pour servir et valoir ce que de droit. Carlos Benn-Pott, 11 juin 1961* »¹. Son incorporation au milieu de musiciens sud-américains du Quartier Latin et l'évolution de sa carrière comme interprète de « flûtes indiennes » seront scellées symboliquement par l'adoption d'un nom artistique conséquent : dans ses collaborations avec d'autres groupes de MIA et dans sa carrière comme soliste, Guillaume de la Roque va ainsi devenir Guillermo de la Roca².



Figure 14 : Carlos Ben-Pott (à gauche) et Guillermo de la Roca pendant une séance d'enregistrement (oct. 1963)

¹ Voir photo de l'original dans la Figure n°13 ci-après.

² Son nom avait déjà été hispanisé de cette manière par les ouvriers qu'il côtoyait dans l'atelier mécanique où il a travaillé pendant son séjour en Argentine. Désormais, et respectant la volonté de Guillaume de la Roque, nous continuerons à utiliser dans notre étude le nom de Guillermo de la Roca.



Figure 15 : De gauche à droite : Carlos Benn-Pott, Guillermo de la Roca et Jorge Milchberg..

33 TOURS MINUTE, ENRE-
 ESSE PAR LA SOCIÉTÉ PHILIPS
 À 5 000 EXEMPLAIRES
 ÉDITÉ 200 HORS COMMERCE
 C. CET ALBUM PORTE LE

"dos INCAS" certifi-
 que el señor Monsieur
 Guillermo de la Roca. (Esq.)
 Estado civil Acollado.
 ojos dos.
 Boca una.
 orejas varias y buenas.
 Sens particulares
 tora particularmente
 bien de "quene".

Es el primer quonista Frances
 y además el charango, guitarra,
 bombo. (Profesor).

Al eximio intérprete de nuestras
 músicas vernículas, esto certificado
 es expedido a fines que el
 interesado pueda requerir.

Carlos Benn-Pott

dit:
 Jimijista Huazul.

X
 11 de Junio
 de
 1961.

m Garcho.
 Paris,

Figure 16 : Dédicace de Carlos Benn-Pott à Guillermo de la Roca (1961)

3.3. Le tournant des années 1960 : le succès de l'altérité « andine » (1963-1970)

3.3.1 Les premiers vols du Condor

Nous avons défini une deuxième période qui s'étend entre les années 1963 et 1970, années pendant laquelle on remarque une accentuation et une spécification de la composante « andine » dans le répertoire, dans l'instrumentation et dans l'image¹ proposés par certains ensembles latino-américains évoluant plus clairement comme ensembles « andins ». C'est une période aussi où les foyers de MIA se multiplient dans le Quartier Latin, ce qui a favorisé la professionnalisation définitive du milieu. Face à la difficulté de dater avec précision un passage qui, dans les faits, sera très graduel, nous avons choisi l'année 1963 pour signaler le début de cette période. C'est de cette année-là que date la publication du 45 tours : *Flûtes indiennes de « Los Incas »*², intégralement composé par des MIA³ et où les flûtes « indiennes », notamment la quena, étaient expressément mises en avant.

Nous tenons à insister sur le fait que cet album n'est pourtant pas le premier de ce genre à être publié en France, puisque le disque : *Musique Indienne des Andes* de l'Ensemble Achalay, a été publié à Paris en 1958. De plus, l'ensemble Achalay - dont le fondateur, Ricardo Galeazzi, venait de quitter le groupe Los Incas - est *stricto sensu* le premier groupe qui s'est consacré exclusivement aux musiques « des Andes » en France⁴. Mais nous avons expliqué, également, que nous n'avons pas retenu l'année 1958 ni la fondation de l'ensemble Achalay pour marquer le début de cette deuxième période parce que ces événements resteront isolés dans un contexte où la tendance générale était à la latino-américanisation du répertoire. En outre, l'ensemble Achalay

¹ Vêtements, textes explicatifs dans les pochettes de disques, etc.

² Nous avons évoqué ce disque dans le chapitre précédent.

³ *Flûtes des Andes*, Philips, 849.489 (1963)

⁴ Nous avons vu plus haut l'ensemble Achalay a été le premier, d'ailleurs, à enregistrer le thème *El Condor Pasa*, devenu célèbre dans la décennie suivante dans les versions de Los Incas et de Los Calchakis.

n'aura pas la continuité musicale ni commerciale qu'auront des groupes comme Los Incas et Los Calchakis¹, dont les succès discographiques, remportés vers la fin des années 1960, marqueront l'apogée de leur popularité en France et de leur internationalisation.

Pour ce qui est de Los Incas, nous avons vu, dans les chapitres précédents, qu'ils publiaient et se produisaient sur scène de manière ininterrompue depuis l'année 1956. Or, depuis la publication du 45 tours *Les flûtes indiennes* de « Los Incas » et du 33 tours *Los Incas : Chants et danses de l'Amérique du Sud*, cet ensemble commençait à être de plus en plus connu en France, y compris dans le milieu artistique local. Pour preuve, la participation du groupe au disque que Valérie Lagrange va publier pour Philips en 1965². On y trouvera deux morceaux instrumentaux du répertoire des MIA - devenus chansons dans le disque de V. Lagrange - joués et arrangés par Los Incas, ce dernier groupe accompagnant en plus la chanson *La Guerilla*, avec paroles et musique de Serge Gainsbourg³. De plus, pendant cette période, le groupe Los Incas va participer à bande sonore du film *Le Rapace* (1967), de José Giovanni avec des musiques de François Roubaix, et ils vont collaborer plus tard avec Marie La Forêt (1968-1969), à l'occasion d'une vaste tournée en France couronnée par un passage à l'Olympia. Mais il est évident que Los Incas obtiendra une consécration définitive en 1970 grâce à la reprise par Paul Simon et Arthur Garfunkel de la mélodie *El Condor pasa* - publiée dans leur célèbre album *Bridge over troubled water* (1970) - sur fond de la version enregistrée en 1963 par Los Incas⁴.

Il est difficile de traiter ici, de manière approfondie, tous les aspects impliqués dans la cristallisation et la popularisation d'un « tube » comme *El Condor pasa*⁵. Il est tout de même important d'attirer l'attention sur certains éléments de ce phénomène afin d'illustrer les nouveaux enjeux qui ont surgi lors de cette deuxième période, notamment ceux associés au succès commercial des MIA. Tout d'abord il

¹ Ricardo Galeazzi, fondateur de l'ensemble Achalay et un des fondateurs du groupe Los Incas, va d'ailleurs se produire en France plutôt comme musicien de jazz, musique à laquelle il se consacrait déjà avant son arrivée en France et de s'être impliqué dans l'interprétation de musiques folkloriques latino-américaines. En fait en 1958, année de la publication de ce premier disque d'Achalay consacré entièrement aux MIA, Ricardo Galeazzi a participé, comme contrabassiste du Quartet du vibraphoniste Michel Hausser, au Festival de jazz de Cannes.

² Valérie Lagrange, Philips 437.055, 1965.

³ Ces deux titres sont *La bague au nez* et *Le printemps s'ouvre en décembre*, avec paroles de Claude Desjaques.

⁴ Dans *Amérique du Sud, chants et danses par Los Incas*, Philips, 844.879, 1963.

⁵ Nous reviendrons pourtant sur cette mélodie à la fin de cette section.

faut indiquer que, d'après le témoignage de C. Benn-Pott, la version que Los Incas a popularisée n'a pas la même origine que celle enregistrée par Achalay en 1958¹ : il s'agirait en fait d'une version basée sur un enregistrement sur bandes magnétiques que le célèbre écrivain et anthropologue péruvien José Maria Arguedas aurait fait écouter à C. Benn-Pott vers 1962². A ce moment-là, Jorge Milchberg, musicien professionnel argentin, s'était déjà incorporé à Los Incas et commençait à participer activement aux « arrangements » des thèmes inclus dans les disques du groupe, dont la mélodie *El Condor pasa*. Or, jusqu'à cette époque, et pratiquement jusqu'à la fin de la décennie, le sujet des droits d'auteur des MIA enregistrées restait traité de manière très ambiguë. Ainsi par exemple, si dans le premier disque de Los Incas (1956) les thèmes ne portent aucune indication d'auteur, dans le deuxième, les titres des chansons seront suivis de l'indication « Los Incas », sans pour autant préciser si le groupe y participe en tant qu'interprète ou compositeur³. D'après C. Benn-Pott, dans ces premiers disques, ce sujet était plutôt mineur, notamment par rapport au fait d'être enregistrés et distribués par une maison comme Philips. D'ailleurs, à cette époque-là, toute cette expérience était vécue surtout comme une « aventure », et pour la plupart de ces jeunes sud-américains, l'activité de musicien n'était pas forcément considérée à long terme en tant que profession. Aucun succès commercial à grande échelle ou à niveau international n'était non plus pressenti ou même envisagé.

Tout semble indiquer que l'arrivée d'un musicien professionnel comme J. Milchberg a fait évoluer cette situation, car c'est à partir du premier album auquel il a participé que des indications dans ce sens commencent à apparaître dans les disques de Los Incas. Désormais les mélodies provenant d'autres disques, comme ceux de la collection Folkways, seront suivies de l'indication « folklore/arrangements El Inca », tandis que les thèmes procurés d'une autre manière (de bouche à oreille, par des « cancioneros »⁴, des partitions sud-américaines, etc.) seront

¹ Elaborée, comme nous le verrons plus loin, sur la base d'une version enregistrée par un ensemble équatorien (Los Incaicos) dans un disque que Guillermo de la Roca s'est procuré dans la boutique Sinfonia.

² C'est C. Benn-Pott qui nous a informé sur l'origine de la version de *El Condor pasa* enregistré par Los Incas. Il y a une petite différence de syntaxe musicale entre la version de Los Incas et celle de Achalay: dans cette dernière, la mélodie commence par un période de 8 mesures, tandis que dans celle de Los Incas ce période s'étale sur 12 mesures.

³ Rappelons qu'il s'agissait des thèmes qui pouvaient être tantôt d'origine traditionnelle et anonyme (c'est le cas de la plupart des mélodies provenant des disques de la collection Folkways), tantôt d'auteurs connus.

⁴ Recueils de chansons.

tout simplement suivis de l'indication « El Inca », pseudonyme de J. Milchberg et inscrits de cette manière à la SACEM. *El Condor pasa*, dans la version de Los Incas, sera donc présenté de la manière suivante dans le disque:

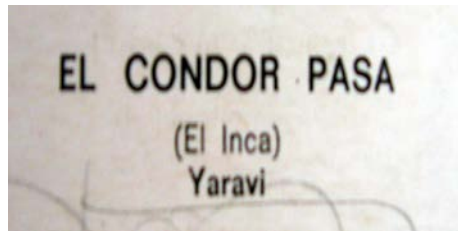


Figure 17 : *El condor pasa*, titre dans la pochette (verso) du disque *Amérique du Sud, chants et danses par Los Incas* (1963).

Au milieu des années 1960 - après 1963, en tout cas - J. Milchberg fait connaissance à Paris d'un musicien américain, peu connu à l'époque, qui aurait emporté avec lui un disque de Los Incas à son retour aux USA. Le musicien en question était Paul Simon, qui à la fin de la décennie deviendra internationalement célèbre grâce au duo qu'il a formé avec Art Garfunkel. D'après C. Benn-Pott, vers 1969 Los Incas ont été informés par Philips que le dernier disque de Simon and Garfunkel était en préparation et que Columbia Records voulait l'autorisation de Los Incas pour utiliser la version de *El Condor Pasa*, déjà publiée par le groupe sud-américain en 1963¹, et sur laquelle le duo états-unien comptait faire une version chantée qui porterait le nom de *If i could*. La proposition de Columbia Records n'étant pas satisfaisante et impliquant notamment que le groupe renonce aux droits d'interprétation sur le morceau, les membres de Los Incas ont dans un premier temps refusé l'autorisation. D'après le témoignage de C. Benn-Pott, Columbia serait pourtant arrivé à un accord en parallèle avec J. Milchberg, qui avait inscrit *El Condor pasa* à son nom à la SACEM, en donnant ainsi l'autorisation pour l'utilisation de la version de Los Incas en renonçant, au nom du groupe, aux droits d'interprétation du thème. J. Milchberg conservait, en revanche, une partie des droits d'auteur. A la surprise des autres membres du groupe la chanson *If i could* a vu le jour sur fond de

¹ Version qui se trouvait dans le disque de Los Incas que Paul Simon avait reçu de mains de J. Milchberg quelques années plus tôt.

la version de los Incas de El Condor Pasa, et cet événement a motivé le départ de C. Benn-Pott du groupe, matérialisé en 1971¹.

Le succès de la version de Simon and Garfunkel va propulser, bien évidemment, la carrière de Los Incas au niveau international, mais entraîner aussi de nouvelles querelles autour de la célèbre mélodie : cette fois-ci, ce sont les héritiers du compositeur péruvien Daniel Alomia Robles, auteur de ce morceau en 1913 et dont les musiciens Français ignoraient l'existence, qui vont porter plainte contre J. Milchberg pour l'avoir signé de son nom². Au terme d'un procès qui va durer plusieurs années, un accord verra le jour et la propriété intellectuelle de D. Alomia Robles sera définitivement reconnue, mais une partie des droits d'auteur devait être versée à J. Milchberg, en qualité d'auteur de la version la plus populaire du thème. Ainsi, dans tout enregistrement ultérieur, les noms de D. Alomia Robles, compositeur, et de J. Milchberg, « arrangeur », figurent obligatoirement dans les disques.

3.3.2 Au royaume commercial des « Flûtes indiennes »

Nous avons pu retracer jusqu'ici une partie du parcours de groupes, tel que Los Incas, et de musiciens, comme Guillermo de la Roca, dont l'action non seulement s'est avérée décisive pour la cristallisation des MIA en France, mais qui a été réellement fondatrice. Or, nous venons de souligner qu'entre 1963 et 1970, la

¹ Malheureusement nous n'avons pas réussi à contacter J. Milchberg pour disposer de sa version des faits. La version de C. Benn-Pott est pourtant confirmée par Guillermo de la Roca.

² Nous avons déjà avancé quelques informations concernant Daniel Alomia Robles dans le chapitre consacré à Raoul et Marguerite d'Harcourt, et nous reviendrons aussi sur ce compositeur et sur la première version de El Condor pasa dans les conclusions de notre étude. Il faut tout même indiquer que vraisemblablement au moment d'enregistrer *El Condor pasa* Los Incas ignoraient qu'il s'agissait d'une mélodie de Daniel Alomia Robles, et qu'il n'étaient pas du tout les seuls à l'ignorer. Dans le disque d'Achalay, par exemple, dans la version de 1958, on ne fournit aucune information concernant le compositeur péruvien et pour une raison bien simple: dans le disque de l'ensemble équatorien Los Incaicos qui leur a inspiré le thème est présenté comme « traditionnel », sans aucune indication d'auteur. Tout semble indiquer d'ailleurs qu'au Pérou, et jusqu'à la célébrité internationale acquise par la version de Simon and Garfunkel, la mélodie est survécue tantôt en tant que pièce composée par Daniel A. Robles, tantôt en tant que mélodie « anonyme », et incorporée ainsi au « folklore » péruvien. Nous avons pu constater, par exemple, que dans un disque péruvien publié en 1961 -à l'occasion du 50ème anniversaire de la découverte de la forteresse de Machu-Picchu- *El Condor pasa* apparaît tout simplement avec l'indication « motif andin » (*Machu-Picchu*, Remo Records, exemplaire acheté par Guillermo de la Roca dans les années 1960 dans la boutique Sinfonia).

diffusion massive de ces musiques a vécu une évolution accélérée, et en fait, le succès commercial qui a suivi restera jusqu'aux années 1980 indissociable du phénomène.

Il nous semble pertinent, par conséquent, de mettre l'accent à présent sur le parcours d'un groupe appartenant à cette « deuxième vague » de groupes de MIA en France, intégrés à ce milieu musical sud-américain alors bien constitué et dont la musique connaissait déjà une diffusion commerciale bien engagée. Cela nous sera utile, d'une part, pour illustrer les éventuelles différences qui les séparent de l'expérience vécue par les musiciens de la première période, et d'autre part, pour insister sur les aspects qui resteront communs, malgré l'irruption de l'exploitation commerciale à grande échelle des MIA.

La trajectoire de l'ensemble Los Calchakis et de son directeur, Hector Miranda (1930), s'avère particulièrement représentative de cette transition vers un phénomène commercial à grande échelle. Si nous nous intéressons à Los Calchakis, c'est en bonne partie à cause de la popularité qu'il va connaître à partir du succès commercial remporté vers 1969 par ses disques *La Flûte Indienne* et de *La Flûte Indienne vol. 2*, réalisés en collaboration avec Guillermo de la Roca - publiés respectivement en 1966 et 1968¹. En outre, Los Calchakis est pratiquement le seul groupe de MIA en activité jusqu'à nos jours, et cette continuité nous a permis de réaliser une enquête centrée sur quelques présentations organisées en 2004 par le groupe – et qui sera exposée dans la troisième partie de notre étude. Nous avons donc jugé pertinent d'offrir ici une vision plus large sur la trajectoire de ce groupe, ce qui lui permettra d'intégrer notre enquête dans la perspective de l'évolution des MIA en France.

Comme d'autres Argentins qui ont fini par développer une carrière de musicien « sud-américain » en France, Hector Miranda a fait des études à l'École de Beaux Arts en Argentine², et il avait déjà travaillé comme dessinateur publicitaire, et comme professeur de dessin, avant de décider de dépenser ses économies pour se

¹ *La flûte indienne, Los Calchakis avec Guillermo de la Roca*, Barclay, 820054; *La flûte indienne (vol.2), Los Calchakis avec Guillermo de la Roca*, Barclay (licence Arion), 920031. Il faut en fait considérer que, d'après les informations fournies par Héctor Miranda, le directeur et fondateur du groupe, à la fin de l'année 1969 *La flûte indienne n°1* s'était vendu à 210.000 exemplaires, bien au-delà des prévisions de la productrice du disque, qui estimait un chiffre de vente d'entre 1000 et 2000 exemplaires par an (Cf. Miranda, Héctor : *Los Calchakis : la mémoire en chantant*, Paris, François-Xavier de Guibert ed., 2004, p.185).

² Nous avons évoqué notamment le cas de Carlos Benn-Pott, fondateur de Los Incas.

rendre en France¹. H. Miranda arrive à Paris en janvier 1959, et il se voit très vite confronté à la précarité à laquelle le destinaient ses maigres économies. Au début, il se met à la recherche d'un emploi comme dessinateur publicitaire, ce qui ne s'avérera pas facile en partie à cause de son niveau de français, encore rudimentaire, et de son manque d'expérience dans le milieu professionnel parisien. Mises à part ces préoccupations d'ordre pratique, H. Miranda mènera pendant tout ce temps une vie marquée par l'enrichissement culturel que pouvait lui apporter une métropole comme Paris, d'autant plus qu'il avait obtenu le statut d'étudiant « patronné » par le gouvernement français, qui lui permettait d'accéder aux restaurants universitaires et, surtout, lui donnait l'accès gratuit aux musées de la ville.

H. Miranda pourra ainsi se consacrer rapidement et intensivement à ses intérêts focalisés encore pour l'essentiel sur les arts plastiques : « *Nos journées commencèrent alors à s'organiser : le matin l'Alliance Française, l'après-midi, visite des musées, le soir, entrevues avec des peintres établis à Paris ou bien, deux fois par semaine, films à la Cinémathèque, rue d'Ulm, enfin, entre vingt-trois heures et trois heures du matin, peinture dans la chambre. Nous fîmes la connaissance de Soto, Vasarely, Agams, Morellet, le Hongrois Schoffer, le Belge Vantongerloo et les Argentins Marino di Teana, Petorutti, Lucio Fontana, Tomasello, Assis, Cairolì et Jonquières. Ce n'est pas la peine d'énumérer les musées que nous visitâmes, nous en parcourûmes la totalité à plusieurs reprises* »².

Les agences de publicité tardant à donner une réponse aux demandes d'emploi de Hector Miranda, il commencera à envisager sérieusement la possibilité de faire « la manche » en chantant pour subsister. D'après ce qu'on a pu entrevoir dans son livre et au cours des entretiens que nous avons eus avec lui, la peinture, dans son cas, se prêtait moins à cette « sortie de crise » que la musique. D'une part, H. Miranda s'était plutôt spécialisé comme graveur et, en peinture, il se consacrait avant tout aux recherches dans le « Pop art »³, et d'un point de vue pratique ces formes d'art s'avéraient peu adaptées à la rue. D'autre part, même s'ils ont réussi à récolter des sommes plus qu'intéressantes pour des jeunes qui n'avaient aucun revenu, les amis de H. Miranda qui se sont aventurés à dessiner dans la rue n'ont pas voulu continuer à cause des ennuis qu'ils avaient eus avec la police. En

¹ Il faut considérer que la France, et surtout Paris, est une destination qui restera pour longtemps considérée, au sein des milieux artistiques et intellectuels latino-américains, comme l'étape culminante de toute initiation « culturelle » et artistique jugée digne de ce nom. « Tout étudiant des Beaux-arts qui se respectait ne songeait qu'à une chose : faire un voyage à Paris après ses études » (Miranda, Hector, op.cit., p. 68).

² Ibid., p. 122.

³ Abréviation de "optical art"

revanche, grâce au réseau de musiciens latino-américains qui se produisaient plus au moins régulièrement dans les cabarets-café du Quartier Latin, H. Miranda va trouver sans trop de difficultés les conseils et le soutien nécessaires pour tenter sa chance en tant que « musicien latino-américain ».

La première démarche dans ce sens sera de contacter le peintre vénézuélien Jesus Soto, qui à cette époque jouait et chantait au Manouche¹: « *il connaissait bien la musique argentine et m'accompagna dans plusieurs chansons. Il m'a dit que je pourrais me débrouiller sans problème, mais qu'il me faudrait trouver un guitariste pour former un duo [...] Je ne connaissais aucun musicien latino-américain, il m'a conseillé d'aller, après 22 heures, dans un cabaret de la rue Monsieur-le-Prince, près du carrefour de l'Odéon, qui s'appelait L'Escale. Je m'y suis rendu un soir et j'y ai fait la connaissance d'un guitariste paraguayen, Angel Sanabria, et d'un péruvien, Milton Zapata* »². Ces derniers, qui se produisaient déjà de manière régulière et professionnelle³, ne reconnurent pas immédiatement ce musicien intéressé à faire « la manche », et H. Miranda dut se contenter de petits travaux temporaires de rénovation d'appartements – ce qui lui était particulièrement déplaisant⁴.

Son activité comme chanteur débutera en définitive deux mois plus tard, à l'occasion de la Fête des Nations programmée en juin 1959 à la Cité Universitaire. Pour cet événement, H. Miranda s'est fait engagé pour peindre des drapeaux et des panneaux de signalisation, et c'est à cette occasion qu'il fera la connaissance d'un étudiant argentin venu en France pour apprendre à jouer des ondes Martenot. Ce dernier avait été chargé de former un ensemble « folklorique » en représentation de l'Argentine et, en manque d'effectifs, il décide d'inviter Miranda à participer à cette entreprise, opportunité que bien évidemment le futur directeur de Los Calchakis ne laissera pas passer : « *le 21 juin nous nous sommes produit sur la scène où chaque pays présentait un ensemble folklorique. Un couple de danseurs et un autre guitariste sont venus renforcer le groupe qui n'avait pas encore de nom. Nous avons joué quatre morceaux avec beaucoup de succès* »⁵. H. Miranda, qui voit dans cette association accidentelle l'opportunité de concrétiser une activité rémunérée régulière, propose à cet étudiant

¹ Boîte de nuit situé à sur rue Mazarine

² Ibid., p. 129.

³ Rappelons que A. Sanabria avait intégré au début des années 1950 Les Quatre Guaranis, et que M. Zapata avait intégré antérieurement Los Machucambos.

⁴ « Je devais exécuter les tâches les plus dures, comme poncer l'enduit des murs, je respirais alors la poussière provoquée par le frottement avec le papier émeri. Je rentrais chez moi l'intérieur du nez tout congestionné ». Ibid., p. 130.

⁵ Ibid., p. 133.

de former un duo et de faire la manche. Non sans ingénuité ils décideront de s'installer sur les Champs-Élysées, et après avoir essayé deux ou trois terrasses avec un certain succès, ils finissent par être chassés par un maître d'hôtel menaçant d'appeler la police.

Ce premier « échec » est pourtant loin de décourager H. Miranda : il s'est rendu compte, d'après les calculs qu'il a fait à la suite de cette première tentative, que « *chacune de ces sorties pouvait [lui] rapporter l'équivalent d'un mois de loyer* »¹. Le duo va pourtant se séparer car son partenaire encaisse mal ce premier affront, et en juillet 1959, H. Miranda décide de contacter un autre musicien argentin, Jorge Milchberg, qui commençait à se produire avec Los Incas². J. Milchberg le met en relation avec un étudiant colombien, lui aussi en besoin d'argent, arrivé récemment à Paris pour suivre des études en droit. Ils vont préparer un répertoire de cinq chansons (trois argentines et deux colombiennes), et ayant toujours en tête la mauvaise expérience des Champs-Élysées, H. Miranda décide d'aller jouer son répertoire sur le boulevard Montparnasse, qui s'avérera tout de suite un secteur plus propice³.

Or, pendant un certain temps, la musique restera encore pour H. Miranda une activité marginale, vouée fondamentalement à résoudre ses problèmes pécuniaires et pas du tout envisagée en tant qu'activité professionnelle. Les attentes de H. Miranda restaient en fait orientées vers les arts plastiques, et même si le duo formé avec l'étudiant colombien sera vécu comme un épisode important par le jeune H. Miranda – il savait, à présent, qu'en cas de nécessité il trouverait dans la musique une « sortie de secours » . L'événement le plus significatif pour lui, dans cette période, a été lié à son métier d'artiste plasticien : « *Après le succès en chantant, j'allais avoir une réussite plus importante en dessinant. Le 16 juillet⁴, je fus convoqué à l'Office de Publicité Générale, rue de Lille, Paris 7^e, et on m'engagea comme dessinateur pour un salaire de 800 francs par mois, plus des primes trimestrielles [...] Je me sentais dans la peau d'un millionnaire car j'allais pouvoir déménager dans une chambre meilleure [sic], envoyer de*

¹ Ibid., p. 134.

² A ce moment Los Incas se produisaient dans un café bistrot au 150 du boulevard Saint Germain, le « Old Navy », qui existe encore de nos jours.

³ « *Le lendemain [15 juillet] nous fîmes la tournée des terrasses du boul. Montparnasse : le Dôme, la Coupole, la Rotonde, etc. Pendant que nous marchions vers le dernier café où nous avons joué, un couple nous arrêta et nous demanda si nous pouvions jouer pour eux, ils nous donnèrent 10 francs. C'était beaucoup car la plupart des gens n'offraient que des pièces jaunes. Ce soir-là nous eûmes 60 francs, pas mal pour un mercredi* » Ibid., p. 139.

⁴ Au lendemain donc de son début dans les terrasses du boulevard Montparnasse.

l'argent à ma famille, mettre un peu de côté pour le retour et voyager en Europe lors des vacances. En ce mois de juillet 1959 j'avais fait ma prise de la Bastille »¹.

Le parcours du jeune argentin semblait tout tracé devant lui, et Hector Miranda lui-même en faisait le constat dans son journal intime : *« Une année vient de s'écouler qui sera, à n'en pas douter, décisive pour mon avenir. Elle représente la période la plus importante de ma vie jusqu'à présent. Mon concept artistique s'est affirmé, je me suis libéré de pas mal de préjugés et la confiance en mes possibilités s'est accrue. J'ai assuré ma survie économique et j'ai obtenu des succès dont je ne pensais pas qu'ils arriveraient si vite : ma participation à la Biennale de Paris, l'exposition collective chez Denise René et l'engagement comme dessinateur à l'OPG [Office de Publicité Générale]. Tout ceci me reconforte et m'encourage à développer mes idées et ma capacité de travail. Mon itinéraire est dorénavant libre de doutes et d'hésitations »². A lire ces réflexions, sorte de bilan de son expérience parisienne écrites le jour du premier anniversaire de son arrivée en France, on peut facilement constater que l'absence de mention particulière pour la musique montre à l'évidence, qu'à cette époque-là, celle-ci ne comptait pas comme projection professionnelle immédiate pour H. Miranda. En tout cas, ses activités musicales ne méritaient pas d'être mentionnées dans son journal comme le symbole de sa réussite lors de cette première année passée en France. Cette hiérarchisation, soit dit en passant, est pleinement assumée par H. Miranda qui confirme, sans ambiguïtés aujourd'hui, que *« ce qui m'intéressait [à cette époque-là] était la peinture, la musique était comme un complément. Un fantastique complément, bien sûr, mais ça restait un complément »³.**

Outre le fait que son nouveau travail comme dessinateur lui garantissait un socle minimum d'un point de vue budgétaire, à la fin de cette année 1959, l'étudiant colombien qui accompagnait H. Miranda à la guitare rentre dans son pays, et ce dernier arrête donc son activité comme musicien de rue. En revanche, la musique étant toujours présente dans les réunions avec son cercle d'amis – ne serait-ce qu'en tant que « fantastique complément » - H. Miranda continuera à enrichir son expérience de musicien. C'est à cette époque, par exemple, qu'Hector Miranda rencontre plus régulièrement J. Milchberg pour préparer une vingtaine de chansons

¹ Ibid., p. 139-140. Indépendamment de son travail salarié comme dessinateur, dans les mois qui suivent H. Miranda aura la satisfaction d'exposer, avec d'autres artistes du groupe GRAV, à la première Biennale de Paris (octobre 1959) et dans la galerie Denise René (en janvier 1960, à l'occasion d'une exposition où participaient également des peintres consacrés – Vasarely, entre autres.

² En espagnol dans l'originel, traduite par Anne-Marie Miranda, sa femme.

³ Entretien du 22/11/2003.

du Nord-Ouest argentin dans le but de devenir membre de Los Incas¹. Influencé très probablement par ces rencontres, il se fera livrer également en novembre 1959 un *charango* acheté en Argentine par sa sœur, sans pour autant en projeter un usage professionnel². C'est aussi à cette époque, marquée pourtant par ses projets artistiques et professionnels comme dessinateur et peintre, que H. Miranda fera une rencontre décisive pour son avenir comme musicien sud-américain en France. En mars 1960, à l'occasion d'une réunion organisée dans la chambre d'un peintre ami, il fait la connaissance d'un guitariste argentin professionnel récemment arrivé en France –Fernando Leynaud - qui venait d'être embauché au Manouche³ pour accompagner une chanteuse espagnole. H. Miranda et F. deviennent amis et ils commencent à jouer ensemble des airs folkloriques argentins. Bientôt le duo, surtout grâce au travail de F. Leynaud, finira par se produire tous les samedis au Manouche : « [...] *je chantais la première voix car j'étais ténor, [F. Leynaud] faisait la deuxième et jouait de la guitare et je l'accompagnais avec mon tambour argentin* »⁴.

Or, à cette époque, il était très fréquent de trouver dans ce genre de local des trios formés par deux hommes et une femme⁵, et H. Miranda eut vite l'idée de compléter ce duo avec une musicienne. C'est ainsi que, par l'intermédiaire d'une amie argentine, il va contacter une jeune française, Anne-Marie Baldassari, qui travaillait comme secrétaire et traductrice à l'Unesco⁶ et qui dans son temps libre jouait de la guitare et chantait, entre autres, des mélodies sud-américaines⁷. La rencontre avec A-M Baldassari sera doublement déterminante dans la vie de H. Miranda, car non seulement ils réussiront avec succès leur collaboration au niveau musical, mais elle deviendra, quelque temps après, sa femme. C'est donc avec ce trio que le nom et la musique du groupe vont prendre une orientation plus précise et

¹ Cette tentative ne se concrétisera jamais.

² « *Je ne pouvait pas imaginer, encore une fois, que nous allions enregistrer avec cet instrument, quelques années plus tard, le disque qui devait rendre célèbres Los Calchakis* ». Ibid., p. 143. C'est Jorge Milchberg qui à cette époque jouait le *charango* dans Los Incas.

³ Il s'agit de la même boîte de nuit où travaillait le peintre équatorien Jesus Soto, mentionné dans les chapitres consacrés à la première période des MIA en France.

⁴ Ibid., p. 155. Se produire dans ces conditions résultait en fait très convenable pour H. Miranda, car il pouvait ainsi continuer sans inconvénients avec son travail de dessinateur tout en se procurant d'un supplément d'argent avec une activité qui lui plaisait particulièrement -d'autant plus que, soit de manière professionnelle ou en amateur, la musique restait une activité très présente dans son cercle d'amis.

⁵ Dont le modèle était le groupe « Los Machucambos ». Nous reviendrons plus loin sur la carrière de ce groupe, créé en 1959, qui se compte parmi les plus célèbres interprètes de musiques latino-américaine en France et en Europe.

⁶ Elle s'occupait de l'accueil des boursiers venus d'Amérique Latine.

⁷ Fondamentalement des chansons d'Atahualpa Yupanqui et de « Los Machucambos ».

définitive : « *Nous devons trouver un nom pour le groupe et nous avons hésité pas mal de temps. En fait nous ne pouvions pas nous appeler "Los Pamperos" ou "Los de la Plata" parce qu'il nous fallait quelque chose en accord avec le répertoire que nous voulions interpréter, la musique des Andes. C'est alors que j'ai pensé à ma première fiancée qui habitait au Nord-ouest argentin près des Vallées Calchaquies...j'ai proposé le nom le nom Los Calchakis et Fernando et Anne-Marie l'ont accepté sans problèmes* »¹. Le groupe débute avec succès en juin 1960, lors d'une nouvelle version du Festival International de la Cité Universitaire².

Avec le nom de Los Calchakis le groupe décroche un contrat de quatre mois dans une boîte de nuit gérée par un couple d'espagnols, La Guitare située rue Hautefeuille à deux pas du Boulevard Saint-Germain. A cette époque, La Guitare présentait une troupe de flamenco ainsi que différents groupes latino-américains. Dans ce local, Los Calchakis a remplacé un trio paraguayen qui partait en tournée et, d'après H. Miranda, le succès a été pratiquement immédiat : ce premier contrat sera renouvelé par la suite à plusieurs reprises. Cette nouvelle situation, qui impliquait un engagement rémunéré et régulier comme musicien, sera bien évidemment déterminante pour l'avenir du trio et de H. Miranda en particulier. Dans l'immédiat, la charge de travail supplémentaire, qui demandait d'assurer les soirées à La Guitare, empêchait H. Miranda de se consacrer à la peinture pendant ses heures libres, et, à plus long terme, son travail de musicien va l'obliger à demander constamment des permissions à l'agence de publicité où il travaillait comme salarié à temps complet. En 1963, il décide donc de changer ce statut pour celui de « free-lance ». En tout cas, c'est entre 1960 et 1963 que, grâce à ses deux emplois, H. Miranda arrivera à se forger une situation économique stable en France, ce qui lui permettra, par exemple, d'acheter un deux pièces dans le XV^e arrondissement³ et de

¹ Entretien du 22/11/2003. Les vallées Calchaquies s'étendent sur cinq cents kilomètres dans les provinces du nord-ouest Argentin (Catamarca, Tucuman et Salta), régions sous domination Inca à l'arrivée des Espagnols.

² H. Miranda sera contacté par le Directeur du Pavillon Argentin pour représenter son pays avec son nouveau trio, ce qu'ils feront en se faisant accompagner par un couple de danseurs argentins. Ils vont obtenir le deuxième prix avec un programme composé de trois chansons et deux danses « folkloriques ». « *Ce fût pour nous un formidable encouragement. Nous décidâmes de répéter régulièrement pour constituer un répertoire plus consistant et de nous faire des costumes de scène. Fernando était guitariste soliste, [ma femme] accompagnait, selon les thèmes, avec la guitare ou le charango, moi j'assurais la percussion avec mon tambour ou des bruiteurs ; plus tard nous incorporâmes des morceaux dans lesquels je jouais de la flûte* » (Ibid., p. 157).

³ Bien évidemment la valeur de cet appartement (16.000 francs de l'époque) n'a rien à voir avec la valeur que ce même bien immobilier peut avoir de nos jours, mais cet achat est la preuve qu'en 1963 la situation économique de H. Miranda s'était indéniablement améliorée par rapport à la précarité qui avait caractérisée sa première année d'immigrant en France.

matérialiser son mariage avec A-M. Baldassari, qui se fera appeler désormais Anna-Maria Miranda.

Il est important de souligner qu'à partir de 1962, Los Calchakis va s'organiser essentiellement autour du duo d'Hector et A-M. Miranda, et deviendra ainsi le noyau central du groupe auquel s'ajouteront, selon les circonstances, d'autres musiciens ou danseurs. Cette nouvelle manière de se produire, qui se prolongera plus au moins jusqu'à la fin des années 1960, va leur conférer une particulière capacité d'adaptation à des situations assez différentes : prestations dans des boîtes de nuit, « galas » particulières, des festivals, tournées en province et, surtout à partir de la fin des années 1960, récitals massifs dans des théâtres ou des stades.

Le couple de danseurs qui les accompagnait régulièrement, ainsi que le guitariste, ayant quitté le groupe au printemps 1962, Hector et A-M. Miranda ont dû assurer seuls un tour sur la Côte d'Azur (juillet et août)¹, ainsi qu'un contrat de trois semaines (du 12 septembre au 3 octobre 1962) à Bobino, en première partie d'un spectacle consacré à Mouloudji et à Jacqueline François. Pour honorer ce contrat, qui leur avait été proposé par l'imprésario Maurice Marouani à la suite des prestations du groupe à La Guitare, ils ont pu former un trio avec un autre guitariste argentin qui se produisait alors dans le restaurant La Candelaria, situé près du carrefour de l'Odéon. De toute évidence cet engagement à Bobino était particulièrement significatif pour le groupe semi-professionnel qu'ils constituaient à cette époque, et cette prestation, vécue comme une sorte de preuve pour Miranda, leur servira à constater la vraie dimension de leur travail. « *Nous passions en ouverture de rideau – raconte Miranda - ce qui n'était pas facile, mais nous réussîmes à nous tirer d'affaire sans faire, néanmoins, des étincelles, car nous manquions d'expérience. C'était une chose que de chanter dans un petit local et une autre sur une grande scène* »².

L'engagement à Bobino coïncidera pourtant avec un nouveau tournant dans la carrière du groupe, associé fondamentalement au travail qu'ils commenceront à La Candelaria, mentionné ci-dessous. Ce petit restaurant, situé rue Monsieur-le-Prince et à peu près dans la lignée de la célèbre « Escale », deviendra un nouveau creuset pour la plupart des groupes de musique latino-américaine qui vont évoluer dans le Paris des années 1960. Sans aucun doute, la personnalité cosmopolite et inquiète du

¹ « *Nous devons jouer dans un restaurant d'Antibes appelé Chez Loulou, fréquenté par des artistes de variétés comme François Deguelt, Félix Marten et d'autres vedettes de l'époque* ». Ibid., p. 161. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur cette sorte de cohabitation, dans cette période, entre variété française et les MIA.

² Ibid., p. 162.

propriétaire, Miguel Arocena (1927-2004)¹, y comptera pour beaucoup, car ce basque espagnol et parisien d'adoption – lui-même musicien - saura créer à La Candelaria une ambiance propice à la diversité et à l'échange entre les musiciens qui s'y produisaient, tout en assurant le succès commercial du site².

A partir de ce moment, des engagements variés se succèdent pour Los Calchakis : un voyage à Beyrouth pour accompagner un ballet « typique » argentin dans un cabaret (Le Morocco), galas privés et bien évidemment ses prestations régulières à La Candelaria et dans d'autres cabarets-café du Quartier Latin.

Pour H. Miranda l'année 1963 allait être particulièrement importante pour le groupe, car entre autres, Los Calchakis, en duo, passera pour la première fois dans une émission de télévision française (« Le Grand Voyage », présentée par Jean Thévenot). En outre, c'est au cours de cette année qu'Hector et Anne-Marie Miranda tenteront pour la première fois de se produire dans des lieux autres que ceux consacrés à la musique hispano-américaine, avec un résultat plutôt encourageant. Ils ont été embauchés de manière régulière à La Contrescarpe et le groupe s'engage par conséquent dans un régime de travail à caractère professionnel, particulièrement chargé et très riche en rencontres et expériences. *« Oufff, c'était une véritable folie ! Je me souviens qu'à cette époque on commençait à 22 heures à La Candelaria, ensuite il fallait jouer à 23 h. à La Contrescarpe, à minuit à L'Ecluse, à 1 h. du matin c'était le Chez Georges, et à 2 h. un dernier passage à La Candelaria [...] C'est-à-dire, cinq passages d'une demi-heure par nuit, et ça, presque tous les soirs... »*³. A partir de 1963 il n'y aura pratiquement pas de discontinuité dans la carrière de Los Calchakis, mais seulement des changements dans leur formation, dans leur manière de se produire, et en général dans leurs adaptations aux mutations plus larges qui surviendront plus tard

¹ Nous nous sommes entretenus deux fois avec Miguel Arocena (24-01-2002; 01-09-2002), et dans le chapitre suivant nous aurons l'occasion d'aborder plusieurs aspects de son témoignage, particulièrement riche pour comprendre le contexte social dans lequel cette effervescence pour la musique latino-américaine a pu émerger.

² A ce moment-là le programme de La Candelaria annonçait le duo argentin Los Changos, dont le fondateur, Alfredo de Robertis, était un des quatre joueurs de quena se produisant dans ces circuits du Quartier Latin à cette époque. Les autres étaient Ricardo Galeazzi et Carlos Benn-Pott, de Los Incas, et le quéniste français Guillermo de la Roca. Il faut souligner que, sauf ce dernier -dont la passion pour les MIA est né, d'ailleurs, pendant son séjour en Argentine-, tout les autres sont des musiciens argentins Les autres groupes qui se présentaient à La Candelaria à cette époque étaient l'ensemble vénézuélien Los Caracas et surtout la célèbre chanteuse chilienne Violeta Parra et ses enfants. Auteur et compositeur populaire, Violeta Parra (1917-1967) sera reconnue comme une des personnalités les plus déterminantes dans l'évolution des musiques dites « folkloriques » latino-américaines dans la deuxième moitié du XX siècle. Elle séjournera en France en deux occasions : en 1954 et en 1961 (nous en reviendrons plus loin sur sa carrière en France).

³ Entretien avec Hector Miranda (07-01-2004).

au niveau du marché de la musique populaire - notamment de la technologie et des stratégies commerciales.

Or, cette époque-là marquera également le début officiel du groupe sur le marché du disque, support qui va sans doute lui assurer la base commerciale nécessaire pour accéder définitivement aux grandes scènes, aux concerts massifs et à projeter une carrière internationale. Le premier disque officiel de Los Calchakis sera publié chez Arion - label fondé par Ariane Ségal en 1962 et déjà bien impliqué dans l'édition de musiques traditionnelles du monde - et le titre choisi sera « En Bolivie » suivi, cette même année, par un autre disque intitulé *Au Pérou*¹. Il est très important de signaler ici la participation déterminante dans ces disques de Guillermo de la Roca, qui sera contacté par H. Miranda dans le but d'apporter la flûte « indienne » à ce groupe, novice dans ce domaine.

Comme dans le cas des premiers disques de Los Incas, l'influence de ce quéniste français va se manifester, entre autres, par sa contribution au répertoire choisi par Los Calchakis : des thèmes comme *Linda Compañerita*, *Llamarada* ou *Cullaguardas* ont en effet été repris des disques Folkways apportés par Guillermo de la Roca.



Figure 18 : Séance d'enregistrement du disque *Au Pérou* de Los Calchakis. De gauche à droite: Pablo Morel, Guillermo de la Roca, Ana Maria Miranda, Hector Miranda, Inès Iriate. Archive personnelle de Guillermo de la Roca.

¹ *En Bolivie*, Barclay (Licence Arion), 86.098 S); *Au Pérou*, Barclay (Licence Arion), 86.111 S. En réalité *En Bolivie* n'est pas le premier disque de « Los Calchakis », car en 1962 ils avaient publié deux disques chez des éditeurs indépendants. En ce qui concerne le premier, Nuit de Noël, d'après H. Miranda il s'agit d'un véritable « détournement » : l'éditeur a enregistré quatre morceaux à l'occasion d'une audition et les a publiés à leur insu un mois plus tard. Quant au second, Miranda considère qu'il ne mérite pas d'être compté dans sa discographie officielle, car « nous étions très inexpérimentés » et il estime que « son seul intérêt est qu'il s'agit du seul disque de Los Calchakis qui nous permet d'entendre la voix de Fernando Leynaud » (Ibid., p. 176).

Or, ce n'est qu'en 1966, à l'occasion du passage définitif aux 33 tours de 30 cm.¹, que Los Calchakis publie le disque qui deviendra leur premier grand succès commercial et qui reste, sans aucun doute, la principale contribution du groupe à la cristallisation d'une « mode » des MIA en France et en Europe : *La Flûte Indienne*², toujours en collaboration avec Guillermo de la Roca. La publication de ce disque est due en partie à un véritable pari commercial fait par Ariane Ségal, car le projet n'est pas parti sous les meilleurs augures. En fait, Arion publiait généralement ses disques sous licence Barclay, raison pour laquelle A. Ségal se devait de consulter Eddy Barclay si elle souhaitait produire un disque financé par cette compagnie. Mais, sur une idée de Guillermo de la Roca qui s'était inspiré du titre du 45 tours de Los Incas *Les flûtes indiennes* de « Los Incas » publié en 1963, H. Miranda propose à A. Ségal de faire un disque complètement instrumental, chose inédite pour ce genre de musique à cette époque là. Guillermo de la Roca se rappelle clairement que A. Ségal lui a dit « *Tu es fou, Guillermo, ce disque ne se vendra jamais* », mais elle a conseillé tout de même H. Miranda d'aller voir directement E. Barclay pour lui expliquer son projet. H. Miranda exposera ses arguments au directeur artistique de la mythique maison de disques en ces termes : Qu'on « [...] *on ne connaît en France qu'une flûte indienne : la « kena », utilisée dans leurs disques par « Los Incas », mais qu'il y en avait beaucoup d'autres avec des sonorités formidables comme les flûtes en bois : « tarka », « anata » sans parler du « kenacho » et des flûtes de Pan* »³, en ajoutant qu'il serait intéressant d'exploiter cette diversité. E. Barclay ne retiendra pourtant pas le projet, mais ce refus ne décourage pas pour autant H. Miranda, qui demande à A. Ségal de le libérer du contrat d'exclusivité qui le liait à la maison d'E. Barclay, dans l'idée de publier l'album ailleurs. Une fois la rupture du contrat autorisée par Barclay, A. Ségal propose finalement à H. Miranda de publier ce disque, qui sortira peu de temps après, sous le titre "La Flûte indienne", mais cette fois-ci entièrement produit par Arion.

D'après le témoignage de H. Miranda, les ventes du disque démarrent plutôt bien, mais ce n'est que vers la fin 1966, après leur participation dans l'émission « Discorama » animée par Denise Glaser, que leur carrière discographique va

¹ Les deux premiers disques étaient au format de 25 cm.

² *La Flûte Indienne, Los Calchakis avec Guillermo de la Roca*, Barclay 200 138, 1966.

³ *Ibid.*, p. 168.

vraiment prendre son envol : « *La répercussion [de ce passage à la TV] fut immédiate : trois jours plus tard, j'entrais au Drugstore Publicis pour faire des achats, notre disque était diffusé dans tout le magasin. Je compris que tous les efforts que nous avons déployés depuis cinq ans commencèrent à porter leurs fruits. La concrétisation de notre succès était maintenant à notre portée, tous les espoirs étaient permis* »¹. Dans les années qui suivent, les ventes de ce disque allaient en fait plus que combler les attentes de la directrice d'Arion et même celles de H. Miranda, car si en 1966 les chiffres étaient plus au moins dans les prévisions (950 albums pour un objectif de vente d'entre 1000 et 2000 par an), en 1969 ils vont atteindre les 210.000 exemplaires vendus², ce qui faisait de cet album de musique « folklorique » et entièrement instrumental un véritable succès commercial tous genres confondus. La consolidation de ce succès discographique se verra en partie reflétée dans les nombreuses publications qui vont suivre "La Flûte Indienne" : dans l'immédiat, le groupe va en publier sept nouveaux pour la période qui va entre 1967 et 1970³.

A partir de l'année 1970, une nouvelle étape commence pour Los Calchakis, marquée surtout par sa projection au niveau international et par la configuration d'un groupe stable constitué par cinq musiciens. En fait, jusqu'en 1970, Los Calchakis continuait à se produire en scène en tant que duo ou trio, et c'était seulement pour les enregistrements des disques que l'ensemble devenait quatuor ou quintette⁴. C'est aussi en 1970 que A.-M. Miranda, qui entre-temps avait entamé en parallèle une carrière de cantatrice lyrique, profite de cette conjoncture du groupe pour se consacrer entièrement à l'opéra afin de cristalliser les opportunités qui se présentaient à elle dans ce domaine⁵. Avec cette même formation stable pour les présentations en scène et pour les enregistrements en studio, Los Calchakis commencera à être distribué par CBS, avec tous les nouveaux compromis

¹ Ibidem.

² Les chiffres sont celles avancées par H. Miranda.

³ Cordillère des Andes (Barclay, 1967), La Guitare Indienne (Barclay, 1967), La Flûte Indienne, vol.2 (Barclay, 1968), Flûtes, Harpes et Guitares (Arion, 1968), La Marimba Sud-américaine (Arion, 1969), Toute l'Amérique Indienne (Arion, 1969), Les Flûtes Indiennes vol.3 (Disque d'Or, Arion, 1970). La collaboration de Guillermo de la Roca s'arrête avec Flûtes, Harpes et Guitares.

⁴ D'après H. Miranda, la décision de transformer le duo initial en quintette tenait fondamentalement compte du fait que, en conservant un ensemble stable de quatre ou cinq instrumentistes, il était plus facile de faire face de manière efficace aux perspectives de plus en plus prometteuses du groupe, d'autant plus que depuis décembre 1970 les propositions pour faire de concerts arrivaient de plusieurs pays d'Europe.

⁵ Il est intéressant de constater que c'est le propre Miguel Arocena, le propriétaire de « La Candelaria », qui poussera Anne-Marie Miranda dans cette voie dès les premières présentations de Los Calchakis dans son restaurant.

au niveau national et international que cette nouvelle filiation impliquait¹. Au-delà de cette époque, qui marquera le zénith de la carrière de Los Calchakis en France et en Europe, toute modification dans la manière d'exercer son activité et dans le genre de musique produite restera dans les limites de la trajectoire et du modèle fixé pendant ce pic de popularité.

¹ Faute de documents écrits suffisants et à cause du grand nombre des présentations en public assurés par Los Calchakis particulièrement à cette époque-là, nous n'en avons pas pu constituer une liste définitive. Mais pour donner une idée de l'ampleur de ce bond dans la carrière du groupe, il suffit d'indiquer que, entre autres, seulement en 1971 « Los Calchakis » seront invités plusieurs fois pour des tournés en Suède (où l'album « La Flûte Indienne » occupera pendant des semaines la place N° 2 des meilleures ventes, derrière « Bridge over troubled water » de Simon and Garfunkel et devant « Let it be » de The Beatles...), en Tunisie, en Allemagne, sans compter les nombreuses présentations en France : au Théâtre Antique d'Arles (où ils partageaient la scène avec Julien Clerc), au Théâtre des Champs-Élysées, dans le Festival « Les nuits de la Citadelle » (où ils seront programmés comme artistes principaux, précédés en première partie, pour la surprise des propres Calchakis, par le célèbre Atahualpa Yupanqui), au Palais de la Méditerranée à Nice, etc. Sans compter, d'ailleurs, leur passages à la TV (« La joie de vivre », « Folk-folklore », « Samedi et compagnie », « Midi magazine », « Etoile de chance », « Deux sur la deux », « Bienvenu », etc.), et le Grand Prix de l'Académie Charles Cros qui récompensera le disque « Mystère des Andes », publié en 1971 sous licence ARION. Il faut souligner aussi qu'en 1973 « Los Calchakis » seront choisis par Costa-Gavras et le compositeur Mikis Théodorakis pour interpréter la bande sonore du film « Etat de siège » (avec Yves Montand comme protagoniste principal).

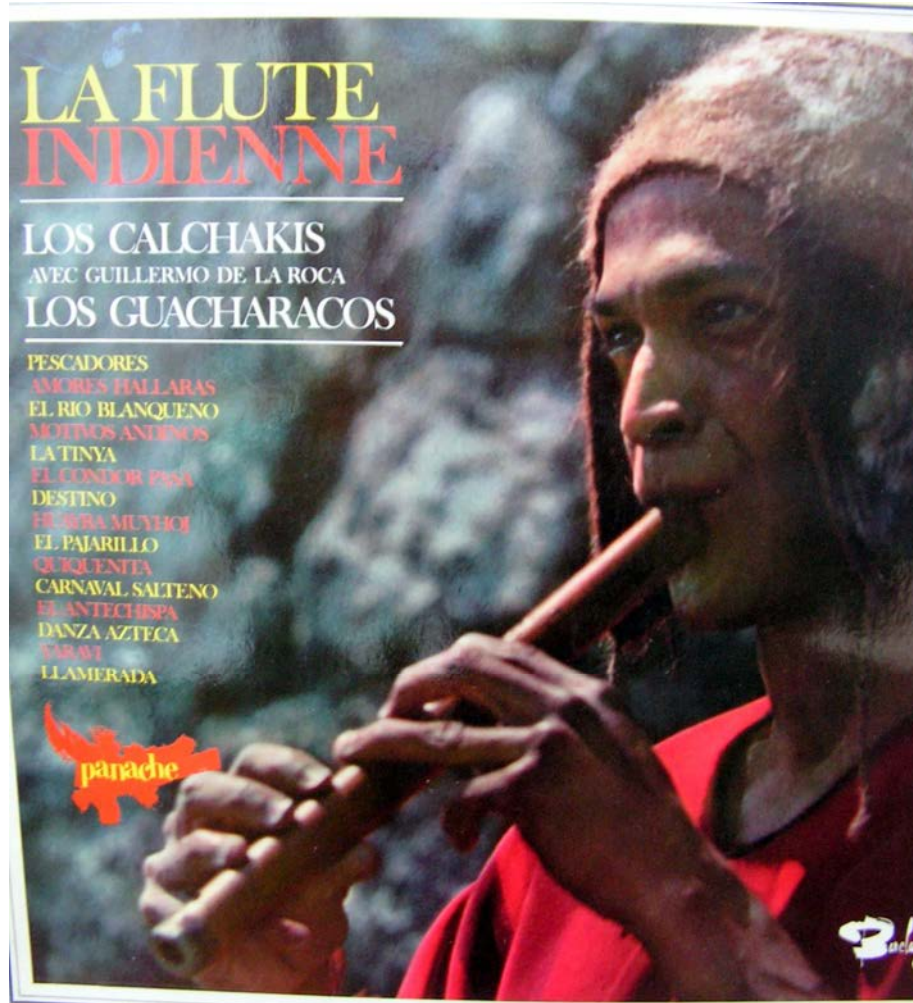


Figure 19 : Pochette du disque *La Flûte Indienne* de Los Calchakis (1968).

3.3.3 Quenas et Révolution : les résonances d'une époque engagée.

En plus de la diffusion commerciale à grande échelle des MIA, un autre élément va gagner progressivement en importance dans la période 1963-1970, élément intimement lié cette fois-ci au contexte politique et idéologique de l'époque.

Il faut remarquer que jusqu'à cette période, les groupes qui popularisaient les MIA en France demeuraient, en ce qui concerne les titres et les paroles de leur répertoire ainsi que les textes présents dans les brochures et pochettes de leurs disques, essentiellement apolitiques. Cette neutralité artistique est à souligner car depuis le milieu des années 1960 ces groupes vont souvent côtoyer, notamment dans le circuit du Quartier Latin, d'autres musiciens latino-américains qui, de passage ou vivant à Paris, vont mettre de plus en plus en avant dans leurs chansons les revendications sociales associées à la gauche latino-américaine de l'époque - et liées, de la sorte, au contexte sociopolitique du continent latino-américain.

On peut trouver un exemple de cette tendance dans la figure de la chanteuse chilienne Violeta Parra (1917-1967), une des sources d'inspiration du vaste mouvement musical chilien connu sous le nom de *Nueva Cancion Chilena* (Nouvelle Chanson chilienne)¹. En 1955, après avoir participé avec la délégation chilienne dans le cadre du 5ème Festival Mondial de la Jeunesse et des Etudiants à Varsovie, V. Parra arrive à Paris où elle reste jusqu'en novembre 1956. Pendant ce premier séjour parisien, elle se produit régulièrement à L'Escale, où l'artiste va partager la scène avec d'autres groupes latino-américains, parmi lequel, bien évidemment, Los Incas. L'ambiance favorable à sa musique et les rencontres variées qu'elle fera dans la capitale française vont rapidement marquer l'esprit et le travail artistique de la musicienne, qui ne tardera pas à reconnaître l'importance de cette expérience dans l'évolution de sa carrière. Dans une lettre enthousiaste envoyée au Chili en 1956, elle déclare même « *aimer [Paris] avec une tendresse illimitée, car ici j'ai trouvé une réponse à mes inquiétudes artistiques et parce qu'ici on m'a acceptée telle que je suis* »².

¹ Ce mouvement va jouer un rôle fondamental, surtout vers la fin des années 1960, dans la mobilisation politique d'amples secteurs de la population chilienne autour de thématiques ouvertement contestataires et révolutionnaires.

² Lettre partiellement reproduite dans le magazine chilien ECRAN le 11-12-1956 (p.15). C'est nous qui traduisons.

Or, à l'époque de ce premier séjour à Paris, Violeta Parra n'avait pas encore introduit dans les paroles de ses chansons des thématiques de revendication sociale associées, mais l'ambiance commençait à être propice, en Amérique Latine aussi bien qu'en Europe, à l'apparition de plus en plus manifeste d'un tel discours. En fait, s'il est vrai que pendant son premier passage à L'Escale, Violeta Parra n'avait pas encore élaboré un répertoire « engagé », quoiqu'une telle thématique commençait à se rendre manifeste dans cette ambiance marquée jusqu'alors exclusivement par la fête. Ainsi, par exemple, en évoquant cette première visite de V. Parra, Guillermo de la Roca se souvient que lors de ses premières présentations à L'Escale, un jeune étudiant chilien, Renato Otero, qui avait introduit la chanteuse dans ce circuit de musique latino-américaine, n'hésitait pas à présenter ou même à interrompre le spectacle de Violeta Parra avec de longs discours d'inspiration marxiste, ce qui provoquait d'ailleurs les réprimandes de l'artiste elle-même, pourtant rapprochée depuis longue date du Parti Communiste chilien¹.

Or, ce n'est que pendant les années qui précéderont son second séjour à Paris, que l'activité créative de V. Parra va expérimenter une évolution vers une musique qui laisserait voir de manière plus manifeste son compromis vis-à-vis des revendications sociales soutenues par les secteurs progressistes de la société chilienne². Cette évolution se traduira, d'une part, par l'apparition de ses premières chansons aux paroles *de denuncia* (« de dénonciation »), et d'autre part, par l'adoption d'un style musical qui s'éloignait des stéréotypes folkloriques diffusés jusqu'alors dans les médias chiliens de l'époque. A l'occasion de son second séjour à Paris entre 1962 et 1965, son engagement social et politique sera donc pleinement intégré à son travail artistique – du moins il sera beaucoup plus explicite qu'à l'occasion de son premier séjour - de sorte que le bon accueil qui lui a été réservé à L'Escale et dans d'autres instances de la vie artistique parisienne de l'époque tenait forcément compte de cet aspect de son œuvre. Dans l'entretien accordé en 1964 à un

¹ L'anecdote nous a été rapportée Guillermo de la Roca à l'occasion d'un entretien. Il faut ajouter que Renato Otero est devenu aussi le compagnon de Violeta Parra lors de ce premier séjour parisien de l'artiste.

² Rappelons également que cette évolution aura lieu dans un contexte social et politique de plus en plus marqué par l'intensification des conflits sociaux au Chili et en général en Amérique Latine, sans compter avec les rêves de « révolution » éveillés dans tout le continent suite au triomphe, à Cuba, du mouvement révolutionnaire dirigé par Fidel Castro (1959). Il n'est pas sans importance d'indiquer, sans pour autant pouvoir affirmer qu'il y ait un lien de causalité directe, que cette évolution s'est accélérée après son premier séjour en Europe. C'est au retour d'Europe que Violeta Parra commencera à recueillir systématiquement des musiques et des poésies issues de la tradition orale, tout en commençant un travail de compilation musicale au cœur du monde rural de la zone centrale du pays.

journal chilien, V. Parra déclarait ainsi avoir écrit « *des nouvelles chansons, dans l'esprit de la musique du Nord du Chili [et] elles sont toutes révolutionnaires* »¹.

Il est important de souligner que depuis la victoire remportée par Fidel Castro à Cuba en 1959 - qui eut donc lieu entre les deux séjours à Paris de V. Parra - les yeux du monde suivaient attentivement le processus inauguré par la *Revolucion Cubana* ainsi que d'autres mouvements de gauche latino-américains, et leurs revendications contre l'hégémonie économique et politique exercée par les Etats-Unis sur la région. Dans les années 1960, de nombreuses personnalités intellectuelles et politiques françaises exprimaient leur désaccord sur la politique étrangère menée par l'Amérique - notamment à propos de l'engagement américain de plus en plus vigoureux au Viêt-Nam². Parallèlement à cela, l'intérêt dans les milieux de gauche se manifestait de plus en plus ouvertement en faveur des mouvements révolutionnaires latino-américains contre ce qui était considéré comme l'«impérialisme américain» - suivant le langage courant des années de Guerre Froide. Pendant toute la décennie, les bouleversements sociopolitiques de l'Amérique Latine ne cesseront donc jamais d'attirer l'attention publique en France et en Europe, d'autant plus que dans ce contexte marqué par la Guerre Froide, des coups d'états militaires (Brésil en 1964, Argentine en 1966, Pérou en 1968) commencent à remodeler le visage politique du continent³. L'intérêt d'une partie de la gauche française pour tous ces événements se voit bien illustré, par exemple, avec la consécration définitive du Che Guévara – mort en Bolivie en 1967 - comme icône de la révolution et même avec l'engagement direct de jeunes intellectuels comme Régis Debray dans des mouvements révolutionnaires latino-américains.

En consonance avec cette atmosphère, l'arrivée en France de groupes de musique sud-américains d'un autre genre, plus ouvertement engagés, commencera à s'intensifier vers la fin de la décennie. Il s'agit d'ensembles qui, cette fois-ci, ne seront pas seulement entendus dans les circuits de boîtes de nuit du Quartier Latin, mais aussi dans des cercles d'étudiants et d'intellectuels français captivés par les idées progressistes de l'époque. Eduardo Carrasco, directeur du groupe chilien

¹ Ecran, ibidem.

² Rappelons que cette posture critique n'était point l'apanage exclusif des partis de gauche, d'autant plus que le Général de Gaulle, une fois fini la guerre d'Algérie, va multiplier les gestes officiels prônant l'indépendance diplomatique de la France par rapport aux Etats-Unis.

³ L'« affaire » Régis Debray, par exemple, emprisonné en Bolivie suite à sa participation dans les dernières activités de *guerrilla* du Che Guevara, sera particulièrement suivi en France.

Quilapayun¹, dresse dans ses mémoires un portrait de cette ambiance en évoquant une de ses premières visites du groupe en France, qui a précédé de quelques mois seulement les événements de Mai 68:

« A Paris nous retrouvâmes Juan Capra [...] Profitant que chez lui il y avait de la place, nous nous y installâmes avec toutes nos instruments. A cette époque là son appartement était devenu le centre d'activité de quelques jeunes intellectuels et artistes français, presque tous étudiants universitaires, qui se donnaient rendez-vous chez Juan pour discuter sur les manières les plus appropriées de faire la révolution à Paris. Les événements de Mai 68 étaient en train de se préparer [...] A cause de notre difficulté avec le français, nous ne pouvions pas participer des discussions, raison pour laquelle nous nous mettions rapidement à nos instruments et commençons à chanter. Au bout de quelques minutes, les réunions devenaient des véritables concerts. Le folklore latino-américain était assez connu parmi les étudiants français, car grâce à des groupes comme Los Incas ou Los Calchakis ils avaient pu connaître des chansons péruviennes, boliviennes ou vénézuéliennes. De plus, Violeta [Parra] et ses enfants avaient chanté pendant des années notre folklore pas loin de là, en plein cœur du Quartier Latin, à L'Escale et à La Candelaria. C'est pour cette raison que la synthèse de quena et révolution que nous proposons eut un succès considérable parmi ces amis français qui partageaient avec nous beaucoup de nos préoccupations politiques, qui portaient la barbe, admiraient la révolution cubaine et complotaient le mieux qu'ils pouvaient contre le capitalisme international »².

En France, la production musicale ne tardera pas à rendre manifeste cette ambiance, et même dépourvues d'un contenu contestataire, les références à l'univers des *guérilleros* commenceront à apparaître au sein du milieu musical français. Il faut bien remarquer que s'il est vrai que ni Los Incas ni Los Calchakis n'ont effectué cette « synthèse de quena et révolution » dont parle E. Carrasco, c'est vers cette époque que l'on trouve les premiers indices d'une association entre les MIA et une sorte de sémantique contestataire, voire « révolutionnaire ». Ainsi, que ces groupes aient ou non véhiculé des messages explicites de filiation politique ou idéologique « de gauche » dans leur production, leurs musiques et plus largement la sonorité « andine » qu'elles projetaient seront parfois utilisées en association à des thématiques progressistes par des musiciens français, à partir de cette époque. Ces reprises vont souvent compter, d'ailleurs, sur la participation des groupes de MIA, mais exclusivement comme instrumentistes.

Nous pouvons illustrer ce traitement avec le film *Le Rapace* (1967), dont la musique a été écrite par François de Roubaix (1939-1975) et qui comptera avec la participation de Los Incas comme interprète. L'action du film se déroule dans un

¹ Quilapayun deviendra vers la fin de la décennie un des groupes emblématiques de du mouvement de la Nueva Cancion Chilena. Postérieurement, ils vont intégrer le gouvernement de l'Unité Populaire du président Salvador Allende en qualité d'ambassadeurs culturels du gouvernement chilien (voir plus loin).

² Carrasco Pirard, Eduardo : *La revolucion y las estrellas*, Santiago de Chile, Ediciones del Ornitorrinco, 1988, p.124-125. C'est nous qui soulignons.

pays non spécifié d'Amérique du Sud sous fond de dictature avec des mouvements de révolte et de guérilla. Dans les paroles du thème principal - chanté en espagnol par Los Incas – on trouve déjà une allusion assez claire à une thématique de revendication sociale : « *Et quand le jour arrive/et quand le soleil se lève/c'est à toi, paysan, de travailler/ ; et quand la lune arrive/ et le Patron est de retour/ c'est à toi, paysan, d'attendre et d'attendre, d'attendre pour toujours* »¹. Un autre exemple particulièrement intéressant est celui de la chanson *La Guérilla*, composée par Serge Gainsbourg pour Valérie Lagrange, et que la chanteuse va enregistrer avec Los Incas en 1965². Bien évidemment les paroles de S. Gainsbourg sont loin d'avoir un rapport direct avec les mouvements révolutionnaires latino-américains (« *Me fais-tu l'amour ou bien la guérilla...* »). En Revanche, il est certain que c'est le contexte qui rendra intelligible le jeu de sens établi par l'auteur entre d'un côté, le terme « guérilla » dans l'acception sociopolitique de l'époque et la situation de conquête amoureuse dépeinte dans la chanson, et d'un autre côté les musiques latino-américaines. Sur ce dernier point il est fondamental d'attirer l'attention sur le rôle central qui sera réservée aux sonorités « andines » des quenás, car si les rythmes de *La Guérilla* évoquent des musiques latino-américaines non-andines³, la présence des quenás jouées en premier plan témoigne indéniablement de l'existence d'un lien directe avec les MIA.

¹ « Y cuando llega el día/ y cuando llega el sol/ Campesino, hay que trabajar /; Y cuando llega la luna/ y cuando volver el Patron/ hay que esperar, Campesino, hay que esperar y esperar, siempre esperar ». On reviendra plus loin sur ces musiques, mais il est pertinent de signaler ici qu'il ne s'agit pas des MIA, mais des compositions qui empruntent des éléments musicaux présents dans les MIA pour créer une sorte d'atmosphère latino-américaine. L'analyse musicale de ces pièces nous sera particulièrement utile pour repérer les éléments des MIA qui, aux oreilles d'un compositeur français comme François de Roubaix, seront retenus pour donner à sa musique une sonorité « sud-américaine ».

² Valérie Lagrange, Philips, 437 055, 1965.

³ Construite en 6/8 la chanson en question s'approche plutôt des *joropos* vénézuéliens.

3.4 Le Condor au sommet de sa popularité (1970-1973)

Entre 1970 et 1973 le phénomène associé aux MIA en France sera marqué par la généralisation et la stabilisation de leur succès commercial, avec la multiplication de groupes et des disques « andins » mettant généralement en avant les sonorités des flûtes andines qui exploiteront souvent la popularité du thème *El Condor pasa*. C'est ainsi que des groupes de MIA, jusqu'alors restés quasiment dans l'anonymat, comme Los Chacos ou de Los Condores – constitués d'ailleurs uniquement de musiciens français - atteindront en France une notoriété inattendue, tandis que Los Calchakis et Los Incas pourront capitaliser leur carrière au niveau international. En guise d'exemple, nous pouvons signaler que Los Chacos obtiendront en 1970 le Grand Prix International du Disque de l'Académie Charles Cros pour son album "*El Condor pasa*"¹, et l'année suivante, ce sera le tour de Los Calchakis pour son album "*Les Flûtes Indiennes vol. IV : Mystère des Andes*"². A noter également que dans cette même année trois albums de MIA seront présents dans le Hit-Parade National du Disque, toutes catégories confondues : "*La Flûte Indienne*" (vol. 1) de Los Calchakis et Guillermo de la Roca (n°26), "*Flûtes des Andes*" de Los Incas (n°55) et "*El Condor pasa*" de Los Chacos (n°63); et en 1971 non seulement Los Calchakis atteindra la cinquième place du classement avec son album "*Les Flûtes Indiennes vol.3*"³, mais cette année-là il y sera présent aussi avec "*La Flûte Indienne vol.2*" (n° 20, avec Guillermo de la Roca), "*La Flûte Indienne vol. 1*" (n° 29), et avec "*Les Flûtes Indiennes vol. 4: Mystère des Andes*" (n° 33).

Un autre exemple de la consolidation du succès commercial des MIA et en général des musiques latino-américaines en France est la série de concerts (avril - juin) organisés en 1971 par Los Machucambos⁴ à la Gaité Montparnasse et à

¹ *El Condor pasa : la flûte magique avec Los Chacos*, Barclay 40031, 1970.

² *Les Flûtes Indiennes vol. IV : mystère des Andes*, Arion ARN 30 U 126, 1971.

³ *Les Flûtes Indiennes vol. III*, Arion 30 T 091, 1970.

⁴ Nous reviendrons plus loin sur la carrière de ce groupe, crée en 1968 qui se compte parmi les plus

l'Olympia, avec la participation de groupes et de musiciens se produisant à cette époque à l'Escale et ailleurs, dont Guillermo de la Roca et Los Chacos¹.



Figure 20 : Façade de l'Olympia avec à l'affiche le concert organisé par Los Machucambos

célèbres interprètes de musiques latino-américaine en France et en Europe.

¹ Nous incluons, dans l'annexe B, des extraits du contrat signé par tous ces musiciens. (archive personnel de Guillermo de la Roca).

PROGRAMME

BRUNO COQUATRIX présente

LA PEREGRINACION (Argentine - A. Ramirez)
Canta canciones de Bodo
extraite de "La MISA CRULLA,
en un momento del"

**LOS MACHUCAMBOS
CRUZ DEL SUR et LOS CHACOS**

CRUZ DEL SUR
ME MATAN SI NO TRABAJA (Argentine - Guillen, Viglietti).
Une belle mélodie sur un texte du grand poète N. Guillen

ZAMBA DE LOS YUYOS
(Zamba Argentine - A. Abalos)

LA FLOJ ATEL
(Chacabuta - Argentina - M. Amado et A. Rodriguez)

A DESALAMBAR
(Montana - Argentine - D. Viglietti)

THE DANCING DEVILS

LOS CHACOS
TEMA DE QUENA
(J.M. Cayre) Solo de quena

EL BAGUAL
(J.M. Cayre) Solo de Charango

DANZA AYMARKA
(Tradit.) Duo de aëca

HUMAHUA
(Tradit.) Duo de aëca

**GERARDO SERVIN
TRIO GUARANI**
CHO COQUE PERABEHI
(Le roi du peuple - (chant) paraguayen guarani)

TREN LECHERO
(Le Train Laitier - P. Cardozo - Loreda - F. Fernandez)

PAJARO CAMPANA
(Tradit. - Invention de l'oiseau-clochette)

EDUARDO CALVO
DIERME NEGRO
(Tradit. - Argentine - Arr. E. Calvo)

ZIMBET
(E. Calvo)

DANZA PARA OLVIDAR
(E. Calvo)

LOS QUIRPAS
EL GAVILAN
(Tradit. - Uruguay)

ZUMBA QUE ZUMBA
(Tradit. - Improvisation)

LA GIBARIACACA
(Tradit. - Improvisation)

1^{ère} PARTIE

**GUILLERMO DE LA ROCCA
avec LOS CHACOS**
AIRES DEL TAHUANTINSUYO
(Tradit.) Tuto et Huayo

ALBOROZO COLLA
(Tradit. - Cueva)

**LOS MACHUCAMBOS
avec
LOS CHACOS**
SI ME QUIEREN QUIERO
(Tradit. - Fines - Arr. Cayre, Tuto et Huayo)

PONCHO DE CUAURO COLORE
A. Yaguqui - Argentine)

RECUERDOS DE CALAHUALLO
(R. Cayre - E. Zanotti - E. Macdonald) - Equateur

EL CONDOR PARA
(R. Cayre - J. Mithberg) Pérou

**avec
GERBY, BARRETO, BEBO**
QUEREME
(Montana - Valeur péruvienne)

ILASTA SEMPRE COMANDANTE
(C. Puebla - guinea Cuba) La chanson de Che Guevara

LA CUMBIA
(Danse populaire Colombienne, avec les Danseurs)

**LOS MACHUCAMBOS
avec
LOS QUIRPAS**
AY MI LLORONA
(Tradit. - Montaq - Arr. Cayre)

AMALIA ROSA
(Amparo - Venezuela)

LOS GARCEROS
(J.V. Torralba - Puage - Venezuela)

LA SAMBA
(Tradit. - Danse populaire de Vitaruz,
avec les Danseurs.
(Arr. Cayre)

**avec
GERBY, BARRETO, BEBO**
SAMBA DA MENHA TERRE
(D. Cayre - Brésil)

PRELUDDO EM SAMBA
(V. de Moraes - B. Powell - Brésil)

TRISTEZA
(E. Lobo - Brésil)
avec les Danseurs.

A L'ENTRACTE : BARS - FUMOIRS

Achetez et faites obliger à notre stand dans le hall dès l'entracte et
jusqu'à la fin du spectacle, les derniers disques de nos vedettes

2^{ème} PARTIE

le régie, les lumières et les décors sont réalisés par ROGER MORIZOT

LUCIEN MONNIER est responsable du service électrique de l'Olympia.

Les photographes du programme sont de Gérard Louot, Kenneth Gale, Jacques Verrier et s.

La Direction se réserve le droit de modifier l'ordre ou la composition du programme.

"LE HALL DE L'OLYMPIA EST ILLUMINÉ PAR LES LUMIÈRES QUATANNIENNES"
Spécialiste de luminaires et de petits matériels
de style et copie d'époque
47, Rue du Faubourg Saint-Antoine -
TÉL. 343.31.04

Figure 21 : Programme du concert.

La multiplication de ces concerts illustre l'importance que l'association entre ces musiques et un imaginaire « révolutionnaire » avait pris à l'époque : les soirées étaient présentées sous le titre « Chants de liberté » et on peut lire dans un des articles de l'*Olympia Magazine* que « la sympathie du public va droit vers les peuples opprimés » et que si cette musique connaît à cette époque un « engouement certain » c'est « sans doute parce qu'elle colle avec son temps »¹. Dans le texte qui sert d'introduction à ce magazine, cette filiation apparaît de manière encore plus explicite, car on y insiste sur le fait que si cette musique reste un « fleuve profond, gonflé par les traditions des peuples qui s'y sont mélangés depuis des siècles », elle constitue aussi « un chant à la gloire des guérilleros, de ces hommes opprimés par des gouvernements totalitaires et qui ne vivent que dans l'espoir d'une liberté [...] qu'ils veulent obtenir un jour »². Cela dit, malgré ce nouveau et solide rapprochement, les MIA vont continuer à être associées souvent aux représentations de la « tristesse » andine.

¹ La chronique de Jean-Michel Boris, l'*Olympia Magazine* (Edition spéciale), s.p.

² Ibidem.

Ainsi, par exemple, dans le même texte cité ci-dessus, ces musiques auront « *la noblesse, la nostalgie, la mélancolie le mystère de ces indiens impénétrables* » et on peut lire également, dans la chronique de Norbert Lemaire dans *l'Aurore* du 8 avril 1971, consacrée à la soirée « Chants de liberté », que « *s'ils viennent des haut plateaux de la Cordillère des Andes* » les chants proposés par ces musiciens - dans ce cas, Guillermo de la Roca et Los Chacos - « *sont souvent tristes et nostalgiques* ».

Cela dit, il faut bien souligner qu'aucun des groupes participant à ces concerts ne proposaient de musiques aux textes « engagés ». En revanche, c'est surtout dans les reprises de MIA réalisées par des artistes français que ces musiques commenceront à apparaître explicitement associées aux revendications de mouvements de gauche. Un des exemples les plus clairs de cette tendance est la reprise de ces musiques, réalisée par Maurice Dulac et Marianne Mille qui ajouteront des paroles plus en consonance avec l'ambiance contestataire de certains secteurs de la société française de l'après Mai 68. Des chansons comme *Dis à ton fils* (1970), *Libertad* (1970) ou *Ton Amérique est aussi à Paris* (1972), ne laisseront pas de doutes quant au sentiment de solidarité de ces auteurs vis-à-vis les mouvements de révoltes latino-américaines, sentiment qui se traduira souvent, au niveau de paroles, par la personnification de paysans bien déterminés à prendre les armes pour bouleverser un *statu quo* oppressant.

La chanson *Dis à ton fils*, par exemple, avait été publiée par Los Calchakis dans le disque "*En Bolivie*" (1963) puis dans "*La flûte indienne*" (vol. 1, 1966) sous le titre *Quiqueñita*¹. Or, cette mélodie instrumentale traditionnelle bolivienne deviendra chanson dans la version de M. Dulac et M. Mille, dont les paroles seront présentées comme un dialogue entre un père qui réclame son fils pour l'initier à la guérilla et une mère qui essaie de le persuader de le laisser avec elle :

Père : « Dis à ton fils qu'il doit rentrer/ Je voudrais bien lui parler.
Mère : Je crois qu'il n'est pas encore temps/ Ce n'est jamais qu'un enfant.
Père : Mais demain il faudra bien qu'il apprenne/ Son chemin est fait de sang et de peine ».

A noter que le dénouement tragique de l'action n'affaiblira point l'argument « révolutionnaire » de la chanson, car le destin du jeune homme et la dimension

¹ Cette mélodie, dont le titre original était en fait *Italaqueñita*, provenait d'un disque acheté à New York par Guillermo de la Roca (« The Morning stars » Tito Yupanqui and Khosinaira: *Goods and Demons of Bolivia*, Vanguard VRS 9054).

individuelle de sa tragédie seront dépassés et sublimés, en quelque sorte, par la dimension collective de son « sacrifice » :

Père : « Dis à ton fils qu'il doit rentrer/ Le mulet est déjà prêt/
 Mère: Il a son fusil sur le dos/ Il t'attend près du ruisseau/
 Père : Dès demain nous serons dans la montagne
 Mère : Je sais bien, et que Dieu vous accompagne/ Tu vois, ton fils n'est
 pas rentré/ Les soldats nous l'ont tué/
 Père: Je sais bien qu'il n'est pas mort pour rien/ Nous serons libres
 demain ».

Parallèlement, c'est pendant cette période que Los Calchakis va interpréter la bande originale du film *Etat de siège* (1973) de Costa-Gavras. Il faut rappeler que l'action du film se déroule dans un Uruguay aux libertés civiques étouffées par l'action d'un gouvernement militaire. Dans ce contexte, un conseiller « technique » américain de la police nationale – en réalité un agent de la CIA chargé de former les agents locaux contre la subversion - est enlevé puis exécuté par un groupe de rebelles d'extrême gauche. La musique de Mikos Theodorakis, interprétée par Los Calchakis, s'inspire directement - mais assez librement - des MIA, notamment dans l'instrumentation (quena est charango y sont omniprésents) et dans le choix des rythmes utilisés. L'association avec les MIA en vogue à ce moment-là est ainsi manifeste. Or, à la différence du film *Le Rapace*, où les MIA avaient aussi été présentes, cette fois-ci le rapprochement entre ces musiques et une thématique de critique sociale et politique associée aux mouvements de gauche s'avère plus ostensible. Le scénario, par exemple, est basé sur une histoire vraie : l'enlèvement et l'assassinat en 1970, par le groupe d'extrême gauche Tupamaros, de Dan Mitrione, fonctionnaire américain en service en Uruguay pour le compte de la United States Agency for International Development et dont le vrai travail aurait été d'instruire la police locale dans les techniques avancées de contre-insurrection - notamment la torture.

En ce qui concerne la composition même des ensembles, notamment ceux qui vont évoluer pendant cette période au sein de circuits de diffusion moins massif¹, il faut souligner que la participation de musiciens et de groupes argentins impliqués dans la diffusion des MIA sera moins présente que dans la période précédente, et de nombreux groupes constitués par des musiciens d'autres pays latino-américains

¹ Cabarets-café du Quartier Latin, fêtes diverses, marchés publics ou tout simplement sur les trottoirs des grandes villes ou des destinations touristiques. -

ainsi que des français verront le jour. Il est important de souligner l'apparition en France des premiers groupes de MIA formés fondamentalement par des musiciens boliviens ou péruviens – en principe plus concernés culturellement et géographiquement par le répertoire de MIA - qui choisiront souvent la France comme destination définitive ou transitoire, attirés, précisément, par le véritable engouement dont ces musiques faisaient l'objet. Le cas de Los Jairas est sans aucun doute un des exemples les plus intéressants : né en Bolivie en 1966, le groupe va enregistrer en France un premier 33 tours en 1970¹, ce qui lui servira de tremplin pour réaliser des tournées en Europe et encouragera surtout d'autres groupes boliviens à tenter leur chance en France. Or, ce cas est particulièrement révélateur de la complexité et la dimension transatlantique du phénomène qui nous intéresse. Un des membres fondateurs de Los Jairas était en fait un clarinettiste suisse, Gilbert Favre, qui se serait directement inspiré de Los Incas pour populariser en Bolivie la configuration quena-charango-guitare-bombo, caractéristique des groupes de MIA en France. C'est donc de cette manière, et en adoptant cette configuration instrumentale, qu'ils se sont fait connaître en Bolivie pour devenir plus tard connus en France en tant que groupe de musique « folklorique » bolivienne².

cependant, ce n'était pas la première fois que l'influence des MIA diffusées en France se laissait sentir sur le développement de ce genre en Amérique du Sud. Nous avons mentionné, dans la première partie de notre étude, qu'il y a eu des cas où l'incorporation d'instruments et de rythmes « andins » dans certains pays sud-américains a été la conséquence directe de leur diffusion en France par des groupes de MIA. Nous avons cité le cas de la quena et du charango au Chili, où les instruments n'ont été popularisés qu'après le retour au pays de musiciens chiliens qui avaient fréquenté à Paris, depuis les années 1950, le cercle de musiciens sud-américains se produisant alors à l'Escale et ailleurs. Ainsi, comme en témoigne Angel Parra (1943-) - fils de Violeta Parra - à la fin des années 1950, il a pu enregistrer au Chili son premier 45 tours « *à un moment où la quena, le bombo et le charanguito, et leurs sonorités mystérieuses, étaient inconnus de la plupart des gens* », tandis que lui « [il] les [jouait] déjà grâce à trois ans d'apprentissage de la vie au quartier Latin à Paris, qui [lui] ont servi à [se] sentir le cœur latino-américain »³. Cet exemple nous permet

¹ "La flûte des Andes", Musidisc-Europe CO 1125)

² Nous reviendrons largement sur ce phénomène dans les chapitres ci-après.

³ Parra, Angel : *Corazón des Andes*, Paris, 2001 (notice, sans numérotation). C'est nous qui soulignons. Il est important de remarquer que malgré ces premières cas d'utilisation de la quena dans

d'introduire une dimension du phénomène qui s'avère indispensable pour sa compréhension sociologique : *la production et le développement des MIA en France seront aussi le résultat d'une revendication identitaire de la part des musiciens sud-américains concernés, qui se verront amenés à explorer leur propre « américanité » et originalité.*

A ce propos, les commentaires que Violeta Parra avance dans un entretien publié au Chili en 1964 sont particulièrement révélateurs. De retour d'un de ses séjours en France, elle déclare qu'elle vient de créer « *des nouvelles chansons, dans l'esprit de la musique du Nord [du Chili]* » et qu'elles feront partie « *d'un disque accompagné du charango et, en général, de tous les instruments de l'Amérique du Sud dérivés de la guitare* »¹. Ce choix, qui a eu lieu, rappelons-le, après sa familiarisation avec ces instruments à Paris, est fondé sur la conviction qu'ils incarnent l'originalité du patrimoine musical américain, car pour elle « *la guitare [...] n'est pas un instrument populaire chilien. Nous y jouons de la même manière qu'elle est jouée en Europe, d'où elle provient. Ce qui est authentiquement nôtre, c'est le tambour et la quena* »².

Dans les chapitres ci-dessous nous aborderons plus en détail ces processus de construction identitaire cristallisés autour des MIA en France, qui mettent en avant l'existence d'une complexe logique d'échanges d'ordre musical, interculturel et symbolique, édifiée sur l'évolution, de deux côtés de l'Atlantique, de ce qui était considéré comme des musiques « traditionnelles » ou « folkloriques » andines.

les années 1950, la popularisation de la quena au Chili ne sera définitive qu'à partir des années 1960, en grande partie grâce au travail de Gilbert Favre -alors en couple avec V. Parra.

¹ Ecran, 25/8/1964, p. 16.

² Ibidem. Dans un article publié en 2008, le musicologue Fernando Rios aborde spécifiquement les conséquences de cette influence dans ce qu'on a appelé la *Nouvelle Chanson latino-américaine* les musiques (Rios, Fernando : « La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción », in *Latin American music review*, University of Texas press, Volume 29, Number 2, Fall/Winter 2008, pp. 145-189). Nous avons eu connaissance de cette publication après avoir écrit cette partie de notre étude. Or, d'une part, les données qu'elle apporte n'étant pas en contradiction avec les nôtres, et d'autre part, le sujet n'étant pas le même, nous avons décidé de ne pas l'intégrer dans les réflexions de notre étude pour ce faire dans une publication ultérieure. Bien évidemment, nous signalons à chaque fois que nous utilisons cet article comme source bibliographique. Dans les chapitres que suivent nous aborderons plus en détail, entre autres, ces processus de construction identitaire cristallisés autour des MIA en France, et qui révèlent l'existence d'une complexe trame d'échanges d'ordre musical, interculturel et symbolique édifiée sur l'évolution, de deux côtés de l'Atlantique, de ce qui était considéré comme des musiques « traditionnelles » ou « folkloriques » andines.

3.5. Conclusion: à la recherche d'une légitimité pour les MIA

3.5.1 Retour sur la contribution des français au développement des MIA en France.

Nous avons signalé, dans la première partie de notre thèse, que la décision de désigner comme *musiques d'inspiration andine* les musiques proposées par des groupes comme Los Incas, Achalay ou Los Calchakis, répondait à la nécessité d'insister, d'une part, sur l'identification à un univers andin de la part de ces groupes, et d'autre part sur la différence qui existe parfois entre les MIA et les modèles sud-américains qui les ont inspirées. Dans son article¹, Gérard Borrás illustre bien cet écart en signalant, par exemple, que la combinaison même d'instruments choisis par la plupart de ces groupes – généralement guitares, bombo et flûtes « andines » diverses - n'obéit pas à l'esthétique des populations des hautes terres andines, « *qui ne mélangent pas forcément aérophones et instruments à cordes ni d'ailleurs instruments de familles différents* »² ; ou bien en rappelant que dans les musiques andines « indigènes » il y a une tendance à doubler les mélodies en intervalles d'octave, quinte ou quarte et pas en tierce ou sexte, plébiscités par les groupes de MIA qui se produisaient en France.

Or, si nous étions en partie d'accord avec cet auteur sur la description de ces différences, nous avons pourtant marqué notre divergence concernant le statut donné à ce phénomène et à la problématique qui pouvait lui être associée. Chez G. Borrás, en définitive, l'intérêt pour ces musiques se limitait principalement à condamner le fait que, selon lui, dans leur diffusion en France il aurait été question « *moins de proposer la véritable musique jouée par les Amérindiens que de diffuser une musique adaptée, propre à satisfaire le goût de l'exotisme du public local* »³. Pour nous, en revanche, ces transformations au niveau du matériau musical - mais aussi dans

¹ Borrás, Gérard: « La « musique des Andes » en France »...op.cit.

² Chez certains parmi eux « une kéna ne jouant jamais avec une flûte de Pan » (*Ibid.*, p.143).

³ Borrás, Gérard, op.cit. 150.

l'utilisation plus au moins approximative d'éléments iconographiques, vestimentaires ou discursifs faisant référence à un univers « andin » - concèdent une singularité à ces musiques en tant qu'objet d'étude sociologique. Cette spécificité justifie non seulement, à nos yeux, de considérer les MIA comme un objet d'étude sociologique à part entière, mais elle oblige à reconnaître que, dans cette perspective, il était difficile de les étiqueter comme des musiques exclusivement « étrangères ». En effet, même si elles ont souvent été le résultat d'une volonté d'imitation de la part des musiciens concernés, certaines de ces modifications ont eu lieu en France, et elles portent forcément un sens social qui est propre à la société qui les a vu apparaître.

Nous avons dit qu'à force d'associer la production de ces musiques à la seule volonté de satisfaire le goût pour l'exotisme du public français - comme le fait G. Borras - on finit par présupposer que les modifications en question résultent exclusivement de l'action des latino-américains concernés ; que la « responsabilité » de cela reste circonscrite à leur seule implication. Or, nous avons vu, en abordant l'implication de Guillermo de la Roca dans l'émergence et cristallisation des MIA en France, que cette participation pouvait même être fondamentale dans l'évolution de ces musiques. Nous voudrions insister brièvement ici sur la continuité de ce phénomène dans le temps, ce qui nous permettra d'attirer l'attention, par la suite, sur les aspects musicaux et historiques qui rendaient possible une telle participation.

Pour cela, nous reviendrons brièvement sur le cas de Los Calchakis. Ici, l'élément qui confirme l'importance des musiciens français est certainement la composition mixte de ce qui deviendra le « noyau central » du groupe pendant toute la première décennie de son existence : le couple franco-argentin formé par Hector Miranda et Anne-Marie Baldassari, qui deviendra par la suite Ana-Maria Miranda. Il est important de signaler tout d'abord que le point de départ de cette collaboration, indépendamment des liens affectifs qui s'en suivront, sera strictement lié à des besoins d'ordre musical. Nous avons vu que le principal souci de H. Miranda, avant la formation de Los Calchakis, était de repérer des guitaristes afin d'assurer le support harmonique et rythmique du répertoire, et le fait de recruter une musicienne française ne lui a pas du tout posé un conflit « identitaire », car la priorité restait de trouver une solution à un problème d'ordre pratique. Or, jusque là, cette rencontre aurait pu rester exclusivement sur un plan anecdotique, mais en fait la collaboration de A.-M. Miranda sera beaucoup plus profonde. Il faut considérer, par exemple, qu'au début de leur carrière ce sera elle qui jouera le

charango dans les premiers disques du groupe - instrument à cordes qui partageait, avec la quena, le statut d'instrument « andin » par excellence. Mais sans doute l'aspect le plus significatif de cette collaboration reste associé aux tâches d'arrangement musical et de composition qui seront assurées par A.-M. Miranda, sous le pseudonyme de *Huayta*¹, notamment dans les premiers disques de Los Calchakis. Ainsi, dans le premier 33 tours que Los Calchakis va produire pour Arion sous licence Barclay (« *La flûte Indienne* », vol. 1, 1966) parmi les treize morceaux consacrés aux musiques andines de l'Équateur, du Pérou, de la Bolivie et de l'Argentine, dix ont été inscrits à la SACEM comme des arrangements musicaux assurés par A.-M. Miranda - toujours sous le pseudonyme de *Huaya* - qui signera aussi six des quatorze morceaux du deuxième LP chez Arion (« *La Cordillère des Andes* », 1967) et les trois pistes consacrées aux MIA de leur troisième disque (« *La Guitare indienne* », 1967).

S'il est vrai que cette contribution n'est pas du tout niée par H. Miranda², les signes de la participation d'A.-M. Miranda resteront pratiquement invisibles aux yeux des acheteurs de ces disques jusqu'aux années 1980, bien après que Mme Miranda décide d'arrêter sa coopération régulière avec le groupe en tant qu'interprète (1971). Certes, cet anonymat nous empêche de mesurer la véritable ampleur de cette contribution, mais nous avons au moins la certitude que le cas de Guillermo de la Roca, qui reste le premier, et à nos yeux, le plus emblématique des musiciens français impliqués dans les MIA en France, est pourtant loin d'être un cas isolé. Nous pouvons citer également le groupe Los Chacos, dirigé par Jean-Michel Cayre (1949-), qui compte plus d'une trentaine de publications (entre disques microsillon et CD) et qui obtiendra, en 1970, le Grand prix International du disque de l'Académie Charles Cros avec le 33 tours "*El condor pasa : la flûte magique avec Los Chacos*"³.

Or, indépendamment de la participation incontestable de ces musiciens français dans les groupes de MIA, il faut bien souligner que les musiques qu'ils vont interpréter ou composer ne différeront pas, sur l'essentiel - du moins jusqu'à la fin

¹ *Huayta* ou *Wayta*: fleur (en quechua).

² Dans son livre, par exemple, H. Miranda affirme sans ambiguïtés que « les connaissances musicales [d'Ana Maria Miranda] m'ont beaucoup aidé » (Miranda, Hector, op.cit., p. 186)

³ Barclay 40031, 1970. A noter que, depuis les années 1990, ce groupe se présente comme les « *premiers interprètes français de la musique sud-américaine* », ce qui est très probablement vrai concernant les ensembles, mais pas, comme nous l'avons vu avec les cas de Ana Maria Miranda et de Guillaume de la Rocque, en ce qui concerne les musiciens français en tant qu'interprètes individuels.

des années 1970 - des prototypes concrétisés en France depuis le milieu des années 1950 par des groupes comme Los Incas et Achalay. En fait, ces musiciens et ces musiques *sonnaient* « andins », du moins au même titre que les MIA proposées par les ensembles composés intégralement par des sud-américains. Autrement dit, ces musiciens français ont réussi à interpréter, et éventuellement à composer, des musiques qui sonnaient « andines » en s'inspirant soit des modèles proposés par les groupes sud-américains qui se produisaient à Paris, soit, comme c'est le cas de Guillaume de la Rocque, directement des musiques écoutées en Amérique du sud ou grâce aux disques comme ceux publiés par Folkways. Il est donc très important de souligner que cette présence n'est pas seulement survenue une fois que ces musiques ont gagné en popularité : elle a accompagné tout le long processus qui sortira les MIA du cercle restreint des cabarets du Quartier Latin pour les propulser au niveau national et international grâce au succès commercial obtenu sur le marché du disque.

3.5.2 Un exotisme peut en cacher un autre : les modèles sud-américains des MIA en France (le cas argentin).

3.5.2.1 Les préludes sud-américains du "latino-américanisme musical" du Quartier Latin

La participation de musiciens français dans le phénomène qui nous intéresse nous permet d'attirer également l'attention sur l'un de ses aspects associé plus intimement aux caractéristiques sonores des MIA en France. En effet, si ces français ont réussi à interpréter ou même composer des musiques qui sonnaient « andines » plus au moins au même titre que les musiciens sud-américains concernés, c'est en bonne partie parce qu'il existait des modèles dont les caractéristiques rendaient possible leur reproduction. Cela veut dire, en premier lieu, que malgré le fait que ces musiques sont censées appartenir à une tradition et à un univers culturel autre, elles

présentaient des caractéristiques qui les rendaient relativement *accessibles* à des musiciens français qui, pour la plupart, étaient des musiciens amateurs¹. En second lieu, la possibilité de s'adapter à ce genre de musique révèle aussi que les MIA avaient atteint, au milieu des années 1960, des caractéristiques sonores suffisamment stables et intelligibles pour que ces musiciens français puissent pratiquer un style « andin » sans trop s'éloigner des modèles proposés par les musiciens latino-américains, du moins sans provoquer le rejet du grand public, qui continuait à acheter les disques de ces groupes "andins" en ignorant en général les origines françaises des musiciens concernés².

Cet aspect du phénomène nous permet de faire le lien avec un élément qui s'avère fondamental pour comprendre plus en profondeur la relative facilité avec laquelle l'altérité des MIA sera acceptée et adoptée par le public français. Il faut d'abord souligner que les MIA composées en France pouvaient facilement être reconnues ou considérées par l'auditeur européen non averti comme des musiques *sud-américaines*. Plus encore, elles ont souvent été considérées comme des musiques sud-américaines même dans les pays d'Amérique du sud. Cela ne signifie pas que leur accueil dans ces pays ait été exempt de critiques contestant généralement, tout comme en France, leur légitimité en tant que musiques représentatives d'une soi-disant authenticité musicale ou culturelle « andine ». Or, ces critiques sont devenues visibles surtout après la célébrité internationale atteinte par ces musiques, et elles provenaient notamment des milieux musicaux professionnels consacrés aux musiques « folkloriques » ou des milieux consacrés aux études musicologiques ou ethnographiques. Mais, même dans ce cas, la « sud-américanité » des MIA était rarement visée de manière directe : il s'agissait plutôt de traiter tout simplement ces musiques comme de la « mauvaise » musique latino-américaine. Cependant, à notre connaissance, il n'a jamais été question, par exemple, de les considérer comme des musiques syncrétiques ou « hybrides » de par leur production en France ou à cause de la participation de musiciens français ou européens.

Nous pourrions illustrer ce phénomène de la manière suivante : si l'on reconnaît volontiers au Jazz des racines africaines³, on ne pourrait affirmer que le répertoire

¹ Et qui sont devenus professionnels par l'intermédiaire de cette implication dans les MIA.

² Or, comme nous verrons plus loin, cela ne veut pas du tout dire que la problématique de la *véracité* ou l'*authenticité* de ces musiques était absente dans tout ce processus. Elle sera en fait bien présente dès que les premiers succès commerciaux sont survenus, mais elle concernera aussi bien les musiciens français que les musiciens latino-américains.

³ On catalogue souvent du Jazz de musique *afro-américaine*.

Jazz *reproduit* d'un point de vue sonore, les musiques africaines qui sont à l'origine de sa spécificité. En revanche, dans le cas des MIA, celles-ci reflètent l'esprit de *vraisemblance* par rapport aux modèles latino-américains qui ont animé le travail des musiciens qui les ont jouées ou composées en France¹. C'est pourquoi, par exemple, les MIA apparues en France peuvent s'avérer beaucoup plus « andines » pour un auditeur de Lima, par exemple, que les musiques rendues fameuses par la chanteuse péruvienne Yma Sumac (1922-2008) dans les années 1950 dans les deux Amériques, et qui ont souffert une « hollywoodisation » profonde d'un point de vue rythmique, harmonique et instrumental². Ceci peut être dû au fait que les rapports entre le développement des MIA en France et certains courants musicaux développés en Amérique latine, à peu près à la même époque, s'avèrent beaucoup plus complexes que l'on ne pourrait le croire. Dans ce sens, nous avons déjà suggéré que le premier groupe sud-américain à se produire dans le circuit de cabarets-cafés du Quartier Latin et à proposer des musiques à consonance « andine » - Les Quatre Guaranis - ne s'inspiraient pas forcément des musiques des communautés des hautes terres andines, mais des musiques produites dans un contexte urbain et le plus souvent destinées à une diffusion commerciale massive. Nous avons vu également que certains des modèles qui vont inspirer plus tard Los Incas, Guillermo de la Roca ou Los Calchakis, se trouvaient précisément dans des disques diffusés commercialement dans les grands centres urbains des pays sud-américain. C'est le cas de *El Condor pasa*, dans la version de l'ensemble équatorien Los Incaicos qui va inspirer le premier enregistrement de cette mélodie en France, un exemple des plus représentatifs.

Or, cette filiation à des musiques « folkloriques », diffusées en Amérique du Sud dans les grands centres urbains, a suscité en bonne partie les critiques qui, en France ou dans les pays sud-américains plus directement concernés, visaient à délégitimer la pertinence des MIA en tant que manifestations musicales « authentiques ». En outre, les éventuels mélanges de genres et de styles que les groupes de MIA vont proposer dans leurs répertoires seront aussi souvent interprétés, par certains spécialistes, comme un élément prouvant cette prétendue illégitimité. Le musicologue français Michel Plisson, de son côté, affirme qu'un des traits

¹ Indépendamment du fait que, comme nous verrons ci-dessous, parfois ces modèles allaient être à son tour l'objet de critiques dans certains pays d'Amérique Latine.

²Un des exemples les plus représentatifs des musiques popularisées par Yma Sumac c'est la bande sonore du film « The Secrets of the Inca », tourné par Jerry Hooper pour la Paramount en 1954, avec Charlton Heston comme protagoniste principal.

caractéristiques des musiques latino-américaines des cabarets-café du Quartier Latin était précisément la *latino-américanisation* que nombre d'entre elles auraient subies en France à partir des années 1950.

Cet auteur fait surtout référence au répertoire exploité par Les Quatre Guaranis, groupe paraguayen qui, rappelons-le, s'était produit pour la première fois en France en 1951, accompagnant la compagnie argentine de ballet « folklorique » de Joaquín Pérez Fernández. En conformité avec les tableaux présentés par cette compagnie, ce groupe paraguayen disposait d'un répertoire extrêmement composite : le Venezuela, le Pérou, la Bolivie, le Chili, l'Argentine, le Paraguay¹, le Panama, le Mexique et le Guatemala y étaient représentés. C'est donc en fonction de cet éventail de musiques que M. Plisson considère que Les Quatre Guaranis « *construisent une musique qu'ils "latino-américainisent"* »² dans la mesure où ces musiques « *appartiennent à des univers musicaux différents qui dans la réalité latino-américaine ne se rencontrent jamais* »³. En plus de fournir la preuve de leur latino-américanisation, ces combinaisons inusitées de genres et d'instruments suggèrent à M. Plisson que ce phénomène s'est construit en France et en Europe « *sur et par une image de l'indianité dont ils savent qu'elle aura les faveurs du public parisien*, ce qui eût été impossible à Buenos Aires »⁴.

Pour synthétiser l'opinion de M. Plisson, nous pouvons dire, d'une part, que les modifications qu'auraient subies ces musiques témoignent d'un échange symbolique entre les musiciens latino-américains et le public français : les premiers fournissant une « latino-américanité » qui épatait le goût de ce public, ce que ce dernier rétribuait en donnant aux premiers la légitimation du succès. D'autre part, M. Plisson signale qu'un échange symbolique possédant ces caractéristiques n'aurait pas été possible à Buenos Aires car, dans ce cas, l'« indianité » des musiques et des danses « folkloriques » sud-américaines présentées dans la capitale argentine n'aurait pas eu les faveurs du public *porteño*. Autrement dit, à Buenos Aires, ces musiques et ces danses auraient manqué d'« exotisme », ce qui n'était pas le cas auprès du public français.

Il est évident que la première affirmation va plus ou moins dans le sens de notre approche, dans laquelle l'accent a été mis jusqu'ici sur le fait que, d'un point de vue

¹ Paradoxalement, vu l'origine des musiciens, les musiques paraguayennes seront absentes dans la deuxième visite de la compagnie (1952).

² Plisson, Michel : « Les musiques d'Amérique Latine et leurs réseaux communautaires en France », op. cit., p. 129.

³ Ibidem.

⁴ Ibid., p. 130.

sociologique, il impossible de voir dans la présence des MIA en France une manifestation dissociée de la société qui l'a vu évoluer.

Nous verrons plus loin le développement de cet aspect du phénomène, et nous allons nous arrêter pour l'instant sur la deuxième affirmation de M. Plisson, afin de faire un bref détour sur la conception et la création en Amérique du Sud des musiques « andines », dans le but de montrer que, même dans les pays d'origine de ces musiques, la question de leur définition, construction et légitimation symbolique est loin d'être réglée. Ceci est d'autant plus justifié que les processus de construction identitaire érigés, en Amérique du Sud, autour de l'altérité indienne et métisse, auront souvent une incidence directe sur la manière dont les MIA seront présentées en France du début des années 1950.

Une première remarque s'impose alors. Si nous sommes d'accord avec M. Plisson pour dire que l'activité de Les Quatre Guaranis en France constitue en quelque sorte l'acte fondateur de ce latino-américanisme musical à Paris, nous devons préciser que, dans les différentes capitales comme en province, les danses et les musiques du ballet de J. Pérez Fernandez *étaient originalement conçues pour un public urbain sud-américain*. Le parcours de cette compagnie et de son directeur va nous permettre d'illustrer comment la latino-américanisation de genres et de styles existaient déjà bien avant l'apparition et le succès de groupes sud-américains à Paris.

C'est en 1940 que Joaquín Pérez Fernández, acteur et danseur né en Espagne, fonde, à Buenos Aires, la compagnie qui portera son nom, et dont l'activité sera dès le début caractérisée par une claire aspiration hispano-américaniste. Comme il le souligne dans le programme de sa deuxième présentation en France (1952, au Théâtre de Paris), ce n'est qu'à la fin des années 1930, et après avoir suivi une formation en danse classique et avoir intégré de troupes de théâtre indépendant, que J. Pérez Fernández se sent emporté « *par son amour envers les expressions du peuple* » et se décidera ainsi « *à abandonner le théâtre parlé pour s'adonner complètement à la danse, afin de transmettre les sentiments des gens simples* »¹. Dans cet esprit, il va entamer des voyages à travers toute l'Amérique latine à la recherche du matériel nécessaire à ses futures créations, et il commencera à présenter son spectacle sur ce continent en se souciant, toujours, selon ses propres termes, de présenter ses

¹ *Joaquín Pérez Fernández et ses ballets de l'Amérique* (programme), Théâtre de Paris, 1952, sans numérotation de page.

créations d'abord dans les pays originaires de ces manifestations traditionnelles afin de se sentir ainsi « épaulé par ce cachet d'authenticité »¹.

Or, il faut bien souligner que ce discours, cette quête de légitimation qui révèle l'encensement de ce « cachet d'authenticité », est lié à la récupération symbolique des composants « indigènes » ou « traditionnels », qui s'est opérée en Amérique du Sud, surtout à proximité des grands pôles urbains. Bien évidemment, l'ampleur et la complexité de ce phénomène, ainsi que les nombreuses spécificités qui surgiront dans chaque pays, rendent difficile la tentative d'en proposer un panorama détaillé ici. Il nous suffira d'indiquer que ces récupérations - qu'elles soient la conséquence de mouvements migratoires vers les grandes villes ou le fruit d'aspirations politiques ou intellectuelles d'inspiration nationaliste - se sont souvent traduites par des modifications de musiques « récupérées » et par des changements dans les fonctions sociales et symboliques qui leur étaient associées. Dans cette perspective, le cas du ballet de J. Pérez Fernandez incarne les tentatives menées dans des milieux artistiques urbains pour revaloriser, d'un point de vue esthétique - ou plus exactement « artistique » - des manifestations considérées jusqu'alors uniquement sous le prisme du « folklore ». Il s'agissait non seulement de faire valoir que la richesse de ces manifestations ne se *limitait* pas au fait de représenter l'expression profonde, sincère, et locale de l'homme « indo-américain », mais surtout que cette expression pouvait aussi *s'élever* à la hauteur d'un prétendu art universel grâce à l'action transformatrice de l'« artiste ». J. Pérez Fernandez peut ainsi déclarer ouvertement que « *l'immense moisson recueillie au cours de [ces] pérégrinations à travers l'Amérique, fut ensuite soumise à un processus d'épuration. L'Étudiant [J. Pérez Fernandez] céda son poste à l'artiste, qui élaborait les manifestations de l'homme indo-américain, ses danses, ses chants, ses costumes, ses rites, ses légendes, sa psychologie, et, en respectant toute la vérité intrinsèque, les convertissant d'expressions purement locales en un art véritable, accessible [...] aux publics de tous les pays* »².

Tout indique que le public latino-américain, auquel ces spectacles étaient destinés, était bien en harmonie avec cette posture, et nous disposons d'indices assez clairs qui confirment que lorsque J. Pérez Fernandez présentait chaque tableau dans son pays d'origine, il le faisait face à un public cultivé qui s'intéressait vivement aux manifestations « folkloriques ». D'ailleurs, le spectacle de sa compagnie avait

¹ Ibidem.

² Ibidem. C'est nous qui soulignons.

souvent lieu sous les auspices d'instances officielles, avec l'objectif de procéder à une récupération symbolique de ces manifestations dans le cadre de la promotion d'une « identité nationale ». Ainsi, par exemple, il s'avère que le tableau consacré aux danses des indiens Chamulas du Mexique bénéficiait de la subvention du Gouvernement Mexicain, celui consacré aux danses et chants panaméens du financement du Gouvernement Panaméen¹, et celui consacré à une fête traditionnelle chilienne était non seulement subventionné par le gouvernement chilien, mais il avait été créé à sa demande en 1944 et représenté pour la première fois au Théâtre Municipal de Santiago du Chili².

Il est important inutile d'illustrer ici le bon accueil qui pouvait être réservé au spectacle de J. Pérez Fernandez en Amérique latine. Nous pouvons évoquer, par exemple, les commentaires que le peintre Eugenio Fernandez Granell³ a laissés dans un article écrit en 1947, à la suite d'une présentation du ballet en Ciudad de Guatemala. Le spectacle de Pérez Fernandez a suscité chez cet artiste une réflexion enthousiaste autour de l'« art populaire », qu'il considère digne d'atteindre les sommets d'un art « supérieur », à condition d'être « élevé » à ce rang par le travail d'artistes de génie capables de lui donner une validité à portée universelle. Le peintre critique ainsi la posture de ces artistes qui, « *au lieu d'élever le populaire vers une catégorie universelle, le réduisent à des manifestations d'intérêt local et à caractère provincial* »⁴. Une telle imposture, toujours selon E. Fernandez Granell, résulterait d'une production marquée par une déformation vaudevillesque de ce qui est censé être « le » Latino-américain par excellence. Le résultat serait donc une sorte de « latino-américanade » au service d'un art populaire qui n'en est pas un.

Le travail de J. Pérez Fernandez va en revanche reconforter l'auteur de ces commentaires qui voit dans ces ballets la preuve qu'il est possible de faire, avec ces musiques et ces danses, « *un spectacle légitimement artistique, car authentiquement populaire* », et de procéder « *tel que Chopin a pu le faire dans le passé, et tel que De Falla le fait de nos jours* »¹. Autrement dit, tout en s'inspirant du populaire, J. Pérez

¹ Obtenu en 1947.

² Le Théâtre Municipal de Santiago est le principal lieu d'Opéra et de concerts de musique dite classique du pays, et il reste très exceptionnellement perméable, même de nos jours, à d'autres manifestations musicales. Il est aussi traditionnellement associé à un milieu social à caractère élitiste et conservateur.

³ Peintre d'origine espagnol associé au mouvement surréaliste. Une fois finie la Guerre Civile espagnole, il prendra la route de l'exil et le Guatemala comptera parmi les pays où il fixera résidence.

⁴ Granell, Eugenio Fernández: "Escencia de lo popular, la voz de Guatemala", in *La voz de Guatemala* (quotidien) du 23 juillet 1947. C'est nous qui traduisons.

¹ Ibidem.

Fernandez « en vertu de ses qualités d'artiste, est capable de réussir ce saut prodigieux qui lui permet de propulser sa création vers le suprême rang de l'art universel »¹.

C'est donc par cette transformation, qui devient de ce fait indispensable et complètement *légitime*, que cet artiste pourra expliquer le succès du travail de J. Pérez Fernandez face au public guatémaltèque, et son importance dans la reconnaissance de ces manifestations aux yeux des latino-américains eux-mêmes. Ainsi, « entouré d'un admirable groupe d'artistes, Pérez Fernandez fait en somme découvrir L'Amérique latine aux latino-américains »².

3.5.2.2 La consolidation du "folklore andin" en Argentine et les antécédents directs des MIA en France.

Quelle était la place des discours comme celui que nous venons d'évoquer dans le contexte latino-américain de l'époque ? Outre le fait de confirmer que les tableaux présentés en France par la compagnie de J. Pérez Fernandez visaient à l'origine un public latino-américain, les commentaires de E. Fernandez Gradell nous permettent de rappeler qu'il s'agissait, dans ces cas, d'un public appartenant pour l'essentiel aux classes moyennes et dirigeantes de la société – en adhésion ou non, selon les pays ou l'époque, avec les dictats du discours officiel. Dans ce sens, il est indispensable de souligner que le succès ou le rejet de ce genre de spectacle s'insérait souvent dans un discours plus large dont l'axe principal était, en définitive, la question de l'*identité nationale*.

Pour comprendre cela, il faut considérer que l'une des rares constantes des processus de construction identitaire nationale, en Amérique Latine, depuis le temps de l'indépendance par rapport à l'Espagne³, est la division qui s'établira entre, d'une

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Le processus d'indépendance des pays latino-américains démarrent au début du XVIII siècle comme conséquence de l'invasion de l'Espagne par Napoleon . Il faut considérer que la difficulté à trouver des traits communs à la manière dont ce questionnement identitaire se manifestera dans chaque pays de l'Amérique Latine réside dans le fait que, au-delà des stéréotypes, l'unité culturelle de l'Amérique latine reste à bien des égards contestable. Pour avoir une idée globale des mécanismes complexes qui ont déterminé ce questionnement identitaire et de la façon dont ce processus a trouvé, dans le phénomène musical, un champ fécond pour son expression, nous recommandons vivement la lecture du livre *Musiques du XXème siècle au sud du Rio Bravo : images d'identité et d'altérité* de Gabriel Castillo Fadic (op.cit.)

part, l'univers associé pour l'essentiel aux couches dirigeantes d'origine européenne, et d'autre part, l'univers des métis, et surtout l'univers des indiens qui resteront durablement relégués au plus bas de la hiérarchie sociale. L'indépendance des pays latino-américains marque, de ce fait, l'autonomie politique et économique des nouvelles nations vis-à-vis de l'Espagne, mais elle ne désigne pas pour autant l'autonomie symbolique par rapport à l'Europe. D'un point de vue idéologique, les couches dominantes des nouvelles nations latino-américaines resteront profondément marquées par les idées associées à la *modernité* qui incarnait à leurs yeux la philosophie des Lumières, les principes de la Révolution Française et le libéralisme anglo-saxon. Tout cela conçu, en plus, comme une réponse politique teintée d'un fort élan anti-colonialiste, mais restant, sur le fond, dans une logique de domination symbolique coloniale.

Le parcours personnel et artistique de J. Pérez Fernandez est encore une fois particulièrement utile pour illustrer ce phénomène complexe. Né en 1906 à Vigo (Galicie, Espagne), il arrive à Buenos Aires avec sa famille peu après sa naissance. Après s'être orienté vers la carrière religieuse à laquelle l'avaient destiné¹ ses parents, très conservateurs, J. Pérez Fernandez finit par imposer sa décision de suivre sa vocation artistique. Il s'initie à la danse classique et complète sa formation artistique en suivant les cours d'art grec proposés par le Théâtre Cervantes de la capitale. Plus tard, intéressé par une production théâtrale en syntonie avec la production européenne contemporaine mais aussi avec la revendication d'un théâtre d'avant-garde argentin, J. Pérez Fernandez va participer à la fondation en 1930 du « Théâtre du Peuple » de Buenos Aires.

Le « Théâtre du Peuple » était une compagnie inspirée des postulats avancés par Romain Rolland dans son livre « Le Théâtre du Peuple » (1903). Son principal promoteur, Léonidas Barletta (1902-1975), reconnaissait également comme influence directe les revendications avancées au sein de la Révolution Russe en faveur des classes dépossédées. Parmi les statuts qui constituaient son acte de fondation, on peut ainsi lire que les objectifs fixés de ce théâtre étaient : « a) *expérimenter, fomenter et diffuser le bon [sic] théâtre - classique et moderne, ancien et contemporain - en privilégiant pour cela les œuvres produites dans le pays, purifiant et renouvelant ainsi cette production*

¹ "C'était une famille à l'ancienne, avec quatorze enfants...", indiquera Pérez Fernandez dans un entretien en 1952, et qui, sans devenir riche, aurait rapidement atteint une « situation très confortable » (Hubner Alma: "Dancing with Pérez Fernandez: Argentina star takes New World Folklore to Paris", in *Américas* (revue), Organization of American States, Washington, vol. 4, 1953, pp. 12-15, p.14).

afin de les rendre au peuple dans toute sa puissance. b) Fomenter et diffuser les arts en général, en l'érigeant en défenseur de la culture »¹. Or, s'il est vrai que la vocation de la compagnie était clairement « populaire » dans le sens où elle cherchait à démocratiser la pratique du théâtre auprès des couches de la société argentine les moins favorisées et peu habituées à ces pratiques artistiques, elle ne l'était pas forcément dans le sens d'une utilisation d'un prétendu fond « populaire » ou « folklorique » pour en faire le centre d'une orientation esthétique nouvelle. En fait, dans un premier temps, le « Théâtre du Peuple » aspirait à *moderniser* la scène théâtrale nationale, notamment en l'associant à la production européenne contemporaine, et à rendre accessible cette modernisation au « peuple » argentin. L. Barletta souligne ainsi que l'un des principaux triomphes de cette institution aurait été d'avoir « *emmené le théâtre dans les faubourgs et de s'être battu contre le théâtre vulgaire fait pour "distraire" les masses* »².

Avec le temps, la démarche de J. Pérez Fernandez au sein du « Théâtre du Peuple » va marquer une différence avec l'orientation donnée par L. Barletta dans les premières années du mouvement. Pendant presque une décennie, il va quand même collaborer activement à la diffusion de la « culture » dans tout le pays - période dont il gardera toujours, d'ailleurs, un bon souvenir³ - mais ces périodes à travers une Argentine profonde vont surtout susciter en lui l'intérêt pour les danses et musiques « folkloriques », au point que la section de danse du « Théâtre du Peuple », qu'il fondera en 1939, sera immédiatement orientée vers ce qu'il appelle les danses « indo-américaines » et espagnoles⁴. Nous n'avons pas retrouvé de traces concernant l'activité exacte du Ballet de J. Pérez Fernandez en Argentine au début des années

¹ Cité par Fisher, V., Ogas Puga, G., "Teatro del Pueblo": periodo de culturización (1930-1949)", in Pelletieri, O (dir.) : *Teatro del Pueblo : una utopía concretada*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2006, pp. 159-212, p.167. C'est nous qui traduisons.

² Ibidem. Ainsi, parmi les premiers auteurs proposés dans les présentations du « Théâtre du Peuple » on peut trouver par exemple les noms de Luigi Pirandello, Eugene O'Neil, August Strindberg et Jean Cocteau à côté de noms de Shakespeare, Lope de Vega ou d'autres classiques. Il est très représentatif aussi de cette première période la photographie que le groupe diffuse dans une des revues lui servant d'organe de diffusion : « *on y voit un public clairement prolétaire regardant attentivement une fonction, avec la légende suivante "Les gens du Peuple dans une représentation habituelle de Shakespeare dans le « Théâtre du Peuple" »* ». Cf. Fisher, V., Ogas Puga, G., *op. cit.*, p. 166.

³ « *Nous proposons des programmes culturels à grande échelle, visitant les régions les plus reculées de l'Argentine pour y faire connaître le théâtre classique et d'avant-garde. C'était un travail extraordinaire...Nous voyagions dans une charrette tirée par deux juments blanches et nous nous représentions par tout des pièces de Lope de Vega, de Molière et de Shakespeare* » Cité par Hubner Alma, *op.cit.*, p.14.

⁴ A noter que la première présentation de Joaquin Pérez Fernandez, le 12 et 19 octobre 1939, a été programmée après d'un concert de musique contemporaine argentine et avant d'un cycle de concerts consacrés aux quartets pour cordes de Beethoven et à Beethoven

1940, mais en revanche, nous savons qu'il s'est assuré définitivement une solide réputation dans la capitale en avril 1945, à l'occasion de la première présentation de la compagnie au théâtre Odeon de Buenos Aires, salué avec enthousiasme par la presse. Quant à ses tournées en Amérique Latine, nous avons pu vérifier qu'en 1944, il s'était déjà rendu à Santiago du Chili¹, puis qu'en 1945, il a présenté son spectacle en Montevideo (capitale d'Uruguay), et qu'il organisera une série des représentations en Amérique Centrale et du Nord après 1945², puis au Pérou (1949 ?) et bien sûr en Argentine. J. Pérez Fernandez donnera tout de même une idée approximative de la durée et de ses différentes tournées en Amérique latine : « *La première tournée a duré à peu près un an, la deuxième a duré trois ans et la troisième sept ans* »³. Ainsi avons-nous une idée plus précise sur l'étendue de ses voyages et du savoir-faire qu'il a pu développer vis-à-vis le public latino-américain.

Pour comprendre la place et le rôle de ce genre de manifestation artistique dans le contexte sociopolitique de l'époque, il faut considérer que dans le cas de l'Argentine, les processus de construction identitaire évoqués plus haut vont s'associer, à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, aux effets dérivés d'importants flux migratoires provenant de l'Europe (notamment de l'Italie) qui vont modifier profondément le panorama démographique du pays. Une des conséquences les plus importantes et durables de ce phénomène pour la société argentine, sera la « *violente réaction contre la culture rurale métisse, qui sera même parfois diabolisée, ainsi qu'une tendance à la survalorisation de l'Européen blanc, de la ville et des formes de socialisation et de production urbaines* »⁴. A long terme, cette réaction n'enterrera pas pourtant la culture métisse, mais ces deux versants vont s'associer dans une dialectique complexe qui trouvera souvent un terrain de lutte privilégié dans les représentations sociales de *l'identité argentine*.

¹ Rappelons que la compagnie avait été subventionnée par le gouvernement chilien pour monter le tableau d'une fête paysanne du Chili central.

² Avec certitude au Guatemala, Panama, México et USA-

³ Ibidem.

⁴ Castillo Fadic, Gabriel, op. cit., p. 285. Peut-être un des meilleurs exemples de cette déconsidération du métis, en tant que héritier de la culture coloniale hispanique, on peut le trouver dans les commentaires de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), une des principales théoriciens politiques argentins du XIX^{ème} siècle. Dans son principal œuvre, *Bases y puntos de partida para la organizacion politica de la Republica Argentina* (1852) –qui sera à l'origine de la constitution politique de 1853– on peut lire, par exemple, que « *au Chili et au Paraguay tous les hommes du peuple savent lire et pourtant sont ignorants et rustres à côté d'un ouvrier anglais ou français qui, dans bien des cas, ne connaissent pas la lettre O. Ce n'est pas l'alphabet mais le marteau, la tarière ou la charrue qu'il faudrait à l'homme du désert sud-américain [...] Faites passer [l'homme métis populaire] par toutes les transformations du meilleur système d'instruction : e, cent ans vous ne ferez pas de lui un ouvrier anglais qui travaille, consomme et vit dans la dignité et le confort* ». Cité dans Castillo Fadic, op. cit. p.287.

Pour mieux comprendre la dimension des forces sociales et culturelles en conflit il faut savoir qu'entre 1870 et 1930, période pendant laquelle l'immigration était sans aucun doute l'élément dominant de la construction de l'Argentine moderne, la mutation démographique opérée a été particulièrement accélérée et profonde. Au moment de son premier recensement, en 1869, l'Argentine comptait 1 737 000 habitants, dont 12% d'étrangers, et entre 1870 et 1914 l'Argentine verra s'établir sur son sol pas moins de 3.200.000 immigrants¹, dont la plupart va s'installer dans la capitale. Ainsi, en 1894 la population de Buenos Aires comptait à peu près 42.000 argentins pour 174.000 étrangers. Cet impressionnant flux migratoire vers l'Argentine diminuera plus tard comme conséquence de la crise économique internationale de 1930, mais en contrepartie, cette crise va intensifier les mouvements migratoires intérieurs vers les grands centres urbains – notamment vers la capitale - confrontant plus que jamais la société argentine à ses propres dichotomies et conflits, suscités, pour l'essentiel, par la superposition de systèmes de sens fort dissemblables.

Ainsi, après avoir accueilli pendant des décennies une population étrangère, Buenos Aires s'apprêtait à recevoir, par exemple, entre 1943 et 1952, pas moins de 1.000.000 de migrants provenant des zones rurales. Ces derniers, issus pour la plupart des régions où la composante métisse restait largement majoritaire, allaient donc côtoyer une population « porteña² » désormais majoritairement blanche d'origine européenne. Les nouveaux rapports sociaux en place ne tarderont pas à s'exprimer à travers des conflits culturels, politiques et symboliques, surtout si l'on considère qu'à cette époque « *contrairement au sens courant de migrations des pays pauvres vers des pays riches, en Argentine l'étranger, s'il était blanc, jouissait d'un statut socio-économique supérieur à celui qu'il avait dans son pays d'origine* »³. Or, malgré cette dialectique riche en contrastes, la construction institutionnelle d'une identité argentine imposera des repères suffisamment forts pour favoriser la cristallisation

¹ Lewis, Daniel K. : *The History of Argentin*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, p.55. Il s'agissait pour la plupart d'immigrants européens, dont plus de la moitié étaient des Italiens, un tiers était des Espagnols, et le reste se repartait entre Polonais, Russes, Français, Allemands et Anglais.

² Rappelons qu'on appelle *Porteños* les habitants de Buenos Aires.

³ Castillo Fadic, Gabriel, op.cit., p.288. Ainsi, ajoute cet auteur, « *même s'ils faisaient partie au début d'une main d'œuvre non-qualifiée et même s'ils étaient des prolétaires, les étrangers se situaient au-dessus des castes métisses, employés en grande partie dans les exploitations agricoles* ».

d'une représentation identitaire « nationale », qui se consolidera en dépit des conflits associés à la confrontation de revendications identitaires souvent contradictoires¹.

Sur un plan politique, c'est sans doute le régime de Juan Domingo Peron (1895-1974) qui va illustrer, dans toute sa complexité et son ambiguïté, cette convergence de forces diverses dans un projet d'envergure nationale : soutenu fondamentalement par les *porteños* du peuple et par les *cabecitas negras*², à qui il donnera la légitimation nécessaire vis-à-vis des Argentins blancs « tout droit sortis des bateaux »³, le premier gouvernement de J.D.Peron (1946-1955) réussira aussi à intégrer les vastes zones de ce prolétariat et de ces nouvelles classes moyennes d'« étrangers » dans un gouvernement populiste érigé surtout en opposition à l'oligarchie conservatrice *porteña*. Ce soutien a été en bonne partie obtenu grâce au fait que les nouvelles classes moyennes issues de l'immigration, qui avaient vécu l'ascension sociale sans avoir vécu une compétition acharnée, et qui ne se sentiront pas forcément menacées, au début, par ce nouveau prolétariat provenant de l'intérieur de l'Argentine⁴. En outre, grâce à la place centrale donnée dans ce contexte à l'Armée, à l'influente présence de l'Eglise catholique à tous les niveaux de la société argentine et au développement explosif, depuis les années 1930, des moyens de diffusion massif - radio, cinéma, industrie du disque - l'« argentinisation » d'une population fortement composite pourra ainsi voir le jour dans la perspective d'un certain projet de « nation »⁵.

Or, si nous évoquons ici ces processus, c'est parce que la plupart des musiciens qui vont participer aux premières heures de la diffusion des MIA en France seront directement concernés, de près ou de loin, par ces transformations socio-politiques. Nous reproduisons ci-dessous un document écrit par Guillermo de la Roca qui

¹ Pour un panorama détaillé de ce complexe processus, cf. Bernard, Carmen: *Histoire de Buenos Aires*, Fayard, 1997, et surtout, du même auteur, *Buenos Aires, 1880-1936: un mythe des confins*, Paris, Autrement, 2001.

² « Petites têtes noires », c'est-à-dire ceux qui ont les cheveux marron, par opposition aux blancs européens aux cheveux plutôt blond.

³ C'est Gabriel Castillo Fadic qui rappelle ainsi une fameuse boutade latino-américaine qui illustre, en dérision, l'importance de cette vague d'immigration européenne en Argentine : « les Mexicains descendent des Aztèques, les Péruviens des Incas et les Argentins...des bateaux ! »

⁴ Ces classes moyennes issues de l'immigration européenne « *professeraient plutôt des idées aussi généreuses que confuses, où l'on retrouve le goût d'une certaine justice distributive et d'une certaine dignité sociale en même temps qu'une exaltation sommaire de la nation argentine et un culte de l'initiative et de la réussite dignes des traditions des pionniers* » (Encyclopédie Universalis: "De la crise économique au péronisme: la promotion des masses urbaines (1930-1947)", dans: *Argentine*, 2-918a (version cd).

⁵ En ce qui concerne la population issue de l'immigration européenne, on peut ainsi affirmer, avec Gabriel Castillo, qu'au fil des ans « les Européens d'Argentine devenaient davantage Argentins que les Argentins ne devenaient Européens » (Castillo Fadic, Gabriel, *op.cit.*, p.290).

s'avère particulièrement révélateur à ce sujet : le « premier interprète français de la quena » y évoque son expérience en tant que jeune apprenti dans un atelier mécanique à Buenos Aires (1949-1950), dévoilant ainsi ce phénomène dans toute sa richesse et sa complexité :

« A cette époque Buenos Aires était le terme du voyage d'émigrants européens et de déracinés de l'intérieur du pays, à la recherche d'emplois modestes et souvent misérables, dans le port, en ville et en banlieue.

L'usine où je travaillais « Talleres Metalurgicos de Wilde », située dans un faubourg ouvrier éloigné de la capitale, occupait environ huit cents personnes dont un grand nombre d'immigrés récents provenant d'une demi-douzaine de pays européens. On y parlait de multiples langues et dialectes et l'on se comprenait dans un langage plus ou moins commun, mélange particulier d'espagnol, d'italien, de mots d'origines diverses et de « lunfardo », argot de Buenos Aires. Je crois pouvoir dire qu'aucune grammaire d'origine n'était respectée. C'est à cette occasion que j'appris l'espagnol, le mêlant dans les premiers mois à l'italien parlé dans ma jeunesse.

A l'aide d'une raclette j'ajustais des bancs de tours, le vieux contremaître contrôlait mon travail en passant le marbre, quand de trop nombreuses veines bleues apparaissaient sur la surface du banc il me disait « je veux des petits points beaucoup de petits points « hay que rasquetear pibe », « gratte gamin, gratte ». Proche de mon poste de travail, le Napolitain de la perceuse, quand il cassait une mèche, rendait l'Argentine responsable de tous ses malheurs, je l'entendais hurler dans le vacarme de l'atelier, « Putain de pays », son voisin argentin occupé sur une autre perceuse répondait avec vigueur « si ce pays ne te plaît pas, retourne dans ton Italie de merde qui nous envoie des connards comme toi ». Le Milanais de l'aléseuse, lui ne parlait pas, attentif aux plans déposés sur une tablette située à côté de sa machine, il usinait des pièces complexes avec une rigoureuse précision. Je l'admirais, j'aurais aimé être comme lui un bon technicien, mon modeste travail de « gratteur » de bancs de tours me situait bien loin de la compétence de cet artiste et je regrettais de ne pas avoir encore de métier solide et intelligent.

Un homme à cheval pénétra un jour, dans l'atelier, il portait la tenue traditionnelle du gaucho : petit chapeau au bord antérieur relevé, foulard noir noué autour du cou, chemise blanche, bombacha noire (pantalons amples), ceinture garnie de pièces d'argent, petites bottes en accordéon, éperons argentés à molettes coniques. Tenant les rênes de la main gauche, il pointa son revolver en direction d'un contremaître et tira en l'air criant « que ceci te serve d'avertissement », puis il fit demi-tour et sortit au petit galop.

Le cavalier était un manœuvre que le contremaître italien avait rabroué la veille à la suite d'un malentendu. Son honneur vengé, l'homme de la pampa devenu ouvrier revint à l'usine le lendemain et revêtu de son bleu de travail prit possession du chariot dont il avait la charge. Personne ne parut surpris de sa présence, seul le contremaître lui dit d'une voix assez forte pour être entendu par l'entourage « si tu m'avais tiré dessus, je t'aurais fait mettre à la porte ». A sa façon, il avait lui aussi sauvé son honneur.

Bien évidemment, les musiciens argentins de Los Incas et d'Achalay ou les musiciens paraguayens de Les Quatre Guaranis, ont également été confrontés, chacun à sa manière, à ces processus de construction identitaire qui laisseront sa trace aussi sur les musiques "folkloriques" diffusées en Argentine à échelle nationale, voire sud-américaine. La participation des Quatre Guaranis dans la compagnie de danses latino-américaines de J. Pérez Fernandez illustre

particulièrement cette influence et son incidence directe sur la cristallisation des caractéristiques sonores des MIA en France. Nous avons dit plus haut que le répertoire de cette compagnie avait été orienté, dès le début, vers les danses et musiques « indo-américaines » et hispaniques. Dans les présentations de la compagnie à Paris en 1951 et 1952, sept tableaux, au moins, avaient déjà été déjà représentés à l'occasion des ses tournées organisées en Amérique Latine entre 1944 et 1951¹ : *Indiens à la Foire du Samedi* (Pérou), les *Petites danses de la Terre* (Argentine), *Las bodas de Pancha y Lucero* (Argentina), *Ils étaient deux frères* (Mexique), *En la Enramada* (Chili) et le *Embrujo Panameño* (Panama).

Le tableau *Petites danses de la Terre* va attirer particulièrement notre attention car il nous permettra de montrer à quel point la diffusion de ces musiques « folkloriques » issues des grands pôles urbains sud-américains, à partir des années 1930, sera fondamentale dans la configuration des MIA proposées plus tard par des groupes sud-américains en France. En fait, une de ces "petites danses" d'Argentine est le carnavalito *El Humahuaqueño*. Nous avons évoqué, en abordant la période de l'émergence des MIA dans les circuits de cabarets-café du Quartier Latin, la popularité atteinte par ce carnavalito, enregistré par Les Quatre Guaranis dans son premier disque publié en France (1953). Nous avons dit aussi que *El Humahuaqueño* évoque les musiques exécutées dans les régions andines du nord de l'Argentine, à l'occasion de la fête du Carnaval, et qu'après les présentations de cette compagnie à Paris, il avait connu un succès considérable en France, dans les années 1950, au point de devenir un véritable « tube »².

Or, cette mélodie est loin d'être une musique issue du répertoire traditionnel et anonyme des communautés paysannes du département d'Humahuaca, dans la

¹Nous reproduisons dans l'annexe D les programmes des deux tournées que la compagnie a réalisé en France. Avant d'examiner de plus près ces tableaux, nous devons attirer l'attention sur le fait que, étant donné le caractère itinérant de la compagnie pendant toute cette période, le répertoire intégral de la compagnie comptait avec un nombre important de numéros cumulés pendant des années de tournées, ce qui permettait entre autres une meilleur adéquation du programme aux publics de chaque pays visité. Il faut penser, par exemple, qu'en 1952, lors de sa deuxième présentation à Paris, J. Pérez Fernandez comptait dans son répertoire pas moins de quatre-vingt chorégraphies, disposant ainsi d'une marge de manœuvre assez large pour organiser les programmes tout en favorisant, également, les reprises.

² Ce succès est confirmé, entre autres, par les nombreuses reprises enregistrés tout au long de la décennie par des groupes comme Los Incas, Los Machucambos, Los Calchakis, Los Chacos, etc. Nous avons signalé également que *El Humahuaqueño* a été récemment inclus dans une importante compilation consacrée aux musiques des cabaret-café du quartier de St-Germain-des-Près, où il est le seul titre de musiques dites du monde inclut et le seul chanté dans une langue autre que le français (*Paris St-Germain-des-Près: l'histoire des cabarets en chansons* (4cd), Universal Music, 5/11/2007).

province de Jujuy au nord-ouest de l'Argentine¹. En fait, ce célèbre carnavalito a été écrit en 1943 par le guitariste argentin Edmundo Zaldivar (1917-1978), dont la carrière a été consacrée, pour l'essentiel, au tango². Vers 1943, et en tant que membre de l'orchestre de la radio El Mundo, on lui demande de composer un thème à « l'air andin » afin de le passer à l'antenne dans une émission consacrée aux musiques traditionnelles argentines. En marge de son activité comme musicien de tango, E. Zaldivar avait déjà composé des airs traditionnels « criollos » connus pour être diffusés à la radio, mais jamais une pièce évoquant les musiques « andines » du nord de l'Argentine. En réalité, d'après les informations fournies par Rubén Pérez Bugallo³, E. Zaldivar aurait composé la musique en prenant pour modèle quelques huaynos boliviens qu'il avait pu écouter à Buenos Aires. En ce qui concerne les paroles et le choix du titre à cette composition, il se serait tout simplement servi des impressions que lui avaient laissé les conversations menées entre son père et l'intellectuel Ricardo Rojas, fervent précurseur du nationalisme culturel argentin. Ainsi, le titre de *Humahuaqueño* n'a pas du tout été choisi du fait de la connaissance directe que E. Zaldivar avait de la région d'Humahuaca⁴, mais plutôt parce que, grâce aux commentaires de Ricardo Rojas, en écoutant ce nom, il entendait « *résonner en écho les cimetières indiens, le beau regard des danseuses de carnaval [d'Humahuaca] et l'exubérante prolifération d'instruments musicaux* »⁵. *El Humahuaqueño* sera donc diffusé à la radio en 1943, et peu de temps après J. Pérez Fernandez va le rendre populaire partout en Amérique du Sud en l'incorporant à son spectacle de ballet « folklorique ». C'est cette version, interprétée par les musiciens paraguayens des Quatre Guaranis, qui connaîtra un franc succès à Paris pendant les années 1950.

¹ Cette région est frontalière avec la Bolivie, et la Quebrada (canyon) de Humahuaca constitue depuis l'époque précolombienne une voie d'accès naturelle qui relie les plaines basses, situées en actuellement en territoire argentin, avec les haut-plateaux boliviens.

² Il va intégrer, entre autres, la célèbre Orquesta Típica de Anibal Troilo entre 1955 et 1956, avec lequel il va enregistrer des tangos devenus des classiques du genre.

³ Pérez Bugallo, Rubén: *Catalogo ilustra de instrumentos musicales argentinos*, Biblioteca de cultura popular, Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 2008, pp. 7-9.

⁴ A cette époque il n'avait pas encore visité le nord de l'Argentine.

⁵ Ibid., p. 8.



Figure 23: Pochette (verso) du disque *Musique folklorique d'Amérique du Sud* (1953) de Les Quatre Guaranis, où l'on peut lire la présentation du carnavalito *El Humahuaqueño* à l'occasion de sa première publication en France

Il est intéressant de souligner que dans ses paroles, E. Zaldivar évoque explicitement la prétendue « exubérante prolifération d'instruments » mentionnée ci-dessus : l'auteur y fait allusion à l'erke¹, au charango et au bombo, en suggérant leur participation à la fête du Carnaval, alors qu'une telle combinaison d'instruments n'était pas présente dans les musiques « andines » que E. Zaldivar voulait évoquer. De plus, la version popularisée par Les Quatre Guaranis, destinée à l'origine pour un public sud-américain, est écrite pour guitare, harpe et bombo, par conséquent sans le charango ni l'erke. Par ailleurs, ces musiciens n'étaient originaires ni des régions andines argentines ni du Pérou ou de la Bolivie, mais du Paraguay, pays où les musiques « andines » n'existent pas. Autrement dit, l'affirmation de M.

¹ Aérophone bolivien à embouchure dont le pavillon est taillé dans une corne de vache.

Plisson, quand il signale que les musiques proposées en France par des groupes comme Les Quatre Guaranis s'appuient « *sur et par une image de l'indianité dont [ces groupes] savent qu'elle aura les faveurs du public parisien, ce qui eût été impossible à Buenos Aires* », s'avère inexacte : ces musiciens et les musiques qu'ils diffusaient en Amérique du Sud, évoluaient déjà bien avant leur arrivée à Paris, en fonction de constructions symboliques et identitaires complexes, associées à la configuration de prototypes musicaux « folkloriques » ou « traditionnels ».

En fait, entre les processus de production et de diffusion des musiques comme *El Humahuaqueño* à Buenos Aires, et le développement postérieur des MIA en France, on trouve d'importantes similitudes, non seulement en ce qui concerne les caractéristiques du matériau musical, mais aussi d'un point de vue sociologique. A Paris comme à Buenos Aires, il était question d'une construction symbolique d'une « andinité » autour de ces musiques en fonction de combinaisons ou de transformations opérées, *dans un contexte urbain*, d'éléments plus au moins proches de musiques des hautes terres andines (« métisses » ou « indigènes »). Ceci en privilégiant, dans les deux cas, les éléments qui s'avéraient les mieux adaptés à une écoute et une diffusion massives.

Bien évidemment, cette construction ne véhiculera pas les mêmes représentations et ne participera pas aux mêmes enjeux sociaux ou politiques en Argentine ou en France¹. Mais il est question, dans l'un et l'autre cas, de la mise en valeur d'une musique « autre » fondée en bonne partie *sur des éléments musicaux familiers pour des oreilles « occidentales* »². Nous sommes persuadé que la facilité avec laquelle des musiciens venant d'Argentine sont devenus les premiers diffuseurs des MIA en France s'explique en grande partie par cette affinité. Du moins dans les

¹ En Argentine, et particulièrement à Buenos Aires, il s'agira surtout de la récupération et légitimation d'une sorte d'altérité « intérieure », processus qui s'explique, comme on la suggéré plus haut, par une construction identitaire au niveau national. Ainsi, par exemple, la diffusion de ces musiques à partir d'un pôle urbain comme Buenos Aires, reflète en définitive la volonté d'intégrer deux systèmes de sens différents, celui des populations issues de l'immigration européenne récente, et celui des populations métisses de l'intérieur de l'Argentine.

² Il est très important de souligner, dans ce sens, qu'à cette époque Buenos Aires n'était pas n'importe quelle ville de l'Amérique du Sud: compte tenu des processus de migrations interne et étrangère, des phénomènes associés à la construction d'une « argentinité », de la consolidation de l'Argentine en tant que puissance économique régionale et du développement explosif des moyens de diffusion massive, Buenos Aires constituait, déjà dans les années 1940, le principal pôle urbain de l'Amérique du Sud hispanique -au niveau de l'Amérique latine hispanique, l'importance de la capitale argentine sera seulement comparable à celle de Ciudad de México. Ainsi, si les musiciens paraguayens qui ont formé le groupe qui accompagnera plus tard la troupe de J. Pérez Fernandez -et qui se produiront plus tard en France sous le nom de Les Quatre Guaranis- ont choisi comme destination Buenos Aires, c'est parce que cette ville constituait la principale destination artistique du cône sud.

années 1950, des groupes comme Los Incas ou des musiciens comme Guillermo de la Roca n'ont pas forcément cherché à exploiter une certaine image de l'« indianité » pour s'attirer spécialement les préférences du public français, comme le suggèrent M. Plisson et G. Borrás. D'après les éléments que nous avons exposés dans ce chapitre, nous sommes persuadé qu'ils ont plutôt agi en reproduisant spontanément le même modèle de « folklorisation » qu'ils avaient connu en Argentine. Autrement dit, à l'instar des musiciens paraguayens venus avec la compagnie de J.Pérez Fernandez, ces premiers groupes de MIA en France *proposaient des musiques qui, inspirées par le « folklore » andin, étaient, à l'origine, destinées à un public sud-américain pour qui l'« indianité » de la culture andine incarnait déjà une certaine altérité, partiellement construite et jugée en fonction de modèles musicaux européens.*

Il est sûr, en tout cas, que la manière d'aborder leur répertoire ne heurtait pas nécessairement les sensibilités des musiciens qui diffusaient ce genre de musique en Argentine. Loin de là, nous avons la preuve que la légitimation outre-atlantique des MIA était possible dans la présentation faite par E. Zaldivar lui-même, d'un disque publié en France par un groupe formé à l'occasion par Ricardo Galeazzi¹, Los Humahuaqueños, dont le nom s'est directement inspiré du « carnavalito » tant célébré à Paris. E. Zaldivar s'exprime donc à propos des MIA diffusés en France en ces termes : *« Lors de mon passage à Paris, j'ai eu l'heureuse surprise de rencontrer le groupe folklorique Los Humahuaqueños. Dans la capitale du monde artistique, depuis plusieurs mois, cet ensemble jouit d'un grand prestige auprès des amateurs de folklore. Avec satisfaction, j'assistai à plusieurs de leurs représentations et je fus émerveillé par leur sincérité et l'authenticité apportées à l'interprétation des airs et des danses de mon pays »*².

¹ Rappelons que R. Galeazzi est un des fondateurs de Los Incas et de Achalay.

² *Los Humahuaqueños*, Vogue LD 305. Cette exemple se dévoile en toute sa complexité quant on sait que suite à son succès, *El Humahuaqueño*, composé à Buenos Aires par un musicien de tango, non seulement sera adopté sans trop de difficultés par les populations de la région d'Humahuaca, mais il deviendra un des thèmes les plus populaires dans les festivités du Carnaval local.

3.5.3 Dans l'enchantement, une place pour la joie : lieux et logiques d'échanges autour des MIA en France.

Nous voudrions terminer cette partie de notre étude en revenant sur un aspect du phénomène que nous avons déjà repéré au moment d'aborder les représentations de l'univers et des « musiques inca » dans les siècles précédents : il s'agit de la prétendue « tristesse » qui les caractériserait.

Nous avons vu, au début de cette partie, que dans la présentation publicitaire des MIA en France - notamment dans les commentaires des pochettes des disques - on mettait souvent en avant le caractère « triste » ou « mélancolique » attribué à certains de ces chants et de ces danses. Il faut rappeler que cette tendance était déjà perceptible dans les programmes des spectacles montés à Paris par J. P. Fernandez, où le *Humahuaqueño*, par exemple, portait la description suivante: « *Tristesse de l'indien, tristesse douce sans rébellion d'une race qui connut la splendeur et qui se perd dans le recul de l'histoire* ». Par conséquent, les musiciens paraguayens qui interprétaient les musiques de la compagnie, et qui ont été les premiers à présenter des musiques à connotation andine dans les cabarets-café du Quartier latin, ont tout simplement reproduit une présentation qui leur était familière. On peut constater, par exemple, que trois des six morceaux à connotation andine inclus dans les deux premiers disques enregistrés en France par ces musiciens - sous le nom : Les Quatre Guaranis - seront présentés dans cette même ligne. Ainsi, dans *Hasta Otro dia*, « *les [Quatre] Guaranis a voulu faire sentir au public français la douce tristesse qui empreint l'âme des indiens Collas* »¹. La *Vidala del Culampaja* est décrite comme « *un bien mélancolique chant de carnaval* »² et on peut y lire qu'en dansant le *Humahuaqueño* « *hommes et femmes se [tiennent] par la main, le plus souvent dos et tête courbés vers le sol, comme écrasés par leur misère, résignés, mais avec parfois des élans qui les font se redresser tête et*

¹ *Les Quatre Guaranis: Chants et danses de l'Amérique latine*, BAM LD. 304, 21 septembre 1953 (Sauf indication, c'est nous qui soulignons). A noter que la suite du commentaire reproduit mot par mot celui avancé dans le programme de Joaquin Pérez Fernandez à propos de l'*Humahuaqueño* mentionné plus haut (« [...] tristesse douce sans rébellion d'une race qui connut la splendeur et qui se perd dans le recul de l'histoire »).

² Comettant, Oscar : *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde...*, op. cit., p 577.

*bras levés vers le ciel, en signe d'espérance. C'est une des danses où l'influence indienne est la plus marquée; sa musique est nostalgique et dynamique tout à la fois*¹.

Or, dans la section consacrée aux antécédents historiques des représentations sociales associées en France à l'univers « andin », nous avons vu comment, depuis les premiers récits sur la conquête du Pérou, la prétendue « tristesse » constituait déjà l'un des traits distinctifs des populations andines chez des auteurs français étudiés. Plus tard, les premiers commentaires en France sur la musique des « incas » au XIX^{ème} siècle s'étaient construits dans la continuité d'un tel discours, et un instrument comme la quena, « *la triste, la timide, la fatidique quena* »², y sera pour l'indien « *cette voix consolatrice qui l'émeut, le charme, l'attriste, l'égaie, l'abaisse à la réalité de sa position, et l'élève jusqu'à la gloire de ses aïeux par la magie du souvenir et la chaîne mystérieuse de la tradition* »³. Nous avons signalé, enfin, qu'un discours centré sur la « tristesse » de l'indien était déjà bien présent dans des pays comme le Pérou au XIX^{ème} siècle, mais qu'il était difficile d'insister, dans le cadre de notre étude, sur les liens directs qui ont peut-être existé entre la construction de ce genre de représentations en Amérique du Sud et en Europe.

En revanche, il est tout à fait possible et fondamental de souligner ici que les textes proposés dans les premiers disques des Quatre Guaranis, de même que ceux inclus dans les programmes des spectacles de Joaquín Pérez Fernández, *allaient dans le sens des discours élaborés auparavant en France à propos des musiques dites « des Incas »*. Dans les premiers commentaires rédigés à propos du travail des Quatre Guaranis dans la presse française, ce genre d'allusion a donc été repris tout naturellement, de sorte qu'on pouvait lire, par exemple, que dans leur spectacle, ces musiciens « [miment] *la danse du carnaval (El Humahuaqueño) au son d'une musique nostalgique* »⁴. Cette tendance sera également repérable dans le cas de Los Incas, quoique cette fois-ci focalisée surtout sur le son de la quena. Dans le texte de présentation du disque *L'Amérique du Soleil* (1960), le journaliste et critique musical Claude Samuel explique ainsi que dans ces musiques fraternisent « *les Maracas ivres de soleil et les Quenas pleurant l'éternelle solitude des sommets* »⁵, caractère qui se

¹ *Les Quatre Guaranis, Musique folklorique d'Amérique latine*, BAM LD 302, 9 mars 1953.

² *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

³ *Ibidem*.

⁴ *Le Million*, Paris, v. 14, p. 339, mai 1953. C'est nous qui soulignons.

⁵ *L'Amérique du soleil*, op. cit. C'est Claude Samuel qui souligne.

confirme quand l'auteur du texte souligne que la prééminence de ce trait ne doit pas pour faire oublier que « *la nostalgie n'est qu'un des aspects de l'art de Los Incas* »¹.

Néanmoins, parallèlement à cette association à un caractère « nostalgique » ou à des évocations parlant des vertus spirituelles ou morales associées à ces musiques, la diffusion en France des MIA verra cristalliser, dès les années 1950, d'autres représentations associées, cette fois-ci, à l'univers de la fête et de la gaieté, *ce qui constituera une nouveauté par rapport aux époques précédentes*². Or, il faut bien préciser que, à la différence des siècles précédents où la musique dite « des Incas » n'existait en France que dans le *discours* d'écrivains, d'intellectuels ou même de spécialistes français³, à partir de 1950 ces musiques se trouvent *au centre d'une activité sociale insérée à l'intérieur même de la société française*. Autrement dit, à partir des années 1950, elles auront en France des fonctions et des utilisations sociales fondées sur l'interaction et les échanges directs entre des immigrants originaires pour la plupart de l'Amérique du Sud - pas forcément des musiciens à l'origine - et des français attirés, d'une part, par les musiques que ces premiers proposaient, et d'autre part, par une certaine « ambiance » sud-américaine qui s'installait graduellement en plein cœur de Paris.

Dans ce sens, le fait que les premiers groupes de MIA en France soient apparus dans des cabarets-café parisiens du Quartier Latin sera décisif dans la cristallisation de ces nouvelles représentations associant la musique sud-américaines et la fête. Il est très important, par exemple, d'attirer l'attention sur le rôle tout à fait central que va jouer l'Escale dans la diffusion des musiques sud-américaines à Paris. Soulignons, à ce propos, que l'Escale restera jusqu'au début des années 1960, le seul lieu à Paris consacré exclusivement aux musiques sud-américaines⁴, ce qui le transformait en véritable passage obligé pour tous les artistes qui s'y adonnaient¹.

¹ Ibidem.

² Nous avons déjà pu constater certains aspects de ce phénomène en décrivant le parcours en France des premiers groupes de MIA -nous continuerons à le faire dans les chapitres qui suivent. Nous pourrions vérifier aussi la présence de cet élément dans la section consacrée aux entretiens semi-directifs réalisés auprès de gens passionnés par ces musiques (il s'agit fondamentalement de personnes qui ont vécu leur passion pour les MIA pendant les années 1960).

³ L'exception, bien évidemment, c'est l'étude du couple formé par Raoul et Marguerite d'Harcourt, mais toujours est-il que c'est par l'intermédiaire de leur *discours* scientifique que les « survivances » des musiques dites des Incas ont été connues en France dans le milieu savant de l'époque qui se constituait à l'époque autour du cercle d'américanistes.

⁴ Nous avons vu, dans le chapitre consacré à la naissance des MIE en France, que s'il est vrai que des musiciens ou des groupes latino-américains se produisaient dans d'autres cabarets ou boîtes de nuits du Quartier Latin, l'Escale restait "le" lieu de rencontre des musiciens latino-américains à Paris. Parmi les nombreux locaux qui accueillaient des groupes de musiques latino-américaines, mais seulement

L'existence, que nous avons évoquée plus haut, d'un répertoire « andin » avant la naissance de Los Incas, atteste précisément de l'ambiance musicale dynamique et perméable de l'Escale. C. Benn-Pott conserve un net souvenir de cette atmosphère propice aux échanges, et dans laquelle, avec d'autres jeunes sud-américains, il commençait à s'imprégner de ces musiques. « *Dans ces soirées [à l'Escale] il y avait une rotation de musiciens importante : quand la fatigue s'emparait de celui qui jouait, alors il y avait toujours quelqu'un d'autre pour le remplacer, et on continuait comme ça, toute la nuit [...] On a donc fini pour devenir tous très copains, nous tous. En plus, c'était l'occasion d'échanger des idées, musicales ou autres: celui-ci jouait les maracas, celui-là nous faisait découvrir ses instruments...Je me rappelle que le "Cholito" nous faisait connaître ses instruments. Le "Cholito" était un Péruvien qui nous sifflait de temps en temps quelques airs que nous essayions ensuite de reproduire à la quena* ».

Cela dit, s'il est incontestable que pendant les 1950, l'Escale allait attirer principalement des musiciens sud-américains, il est plus exact d'évoquer une nébuleuse intégrée aussi par quelques musiciens européens - notamment Espagnols et Français - qui partageaient également la passion pour les musiques d'Amérique latine. On peut trouver un bon exemple de cette participation et des ramifications artistiques et sociales qui se tissaient autour de l'Escale avec dans la carrière de Los Machucambos, l'un des groupes de musiques latino-américaines les plus connus en France.

A l'origine de cette formation, citons tout d'abord Rafaël Gayoso (1930), jeune avocat madrilène, venu en France attiré par la perspective de passer le concours d'une académie diplomatique. En 1957, peu après son arrivée à Paris, R. Gayoso commence à fréquenter l'Escale par l'intermédiaire de quelques amis espagnols et commence à se familiariser avec les musiques qui, à cette époque-là, inondaient déjà l'ambiance du lieu, tout en envisageant la possibilité d'augmenter ses ressources en faisant lui-même de la musique². Après avoir enchaîné des petites présentations et

comme un numéro parmi d'autres, on peut citer La Rose Rouge, l'Ecluse, Les Fontaine des Quatre Saisons, au Vieux Colombier ou d'autres moins connus comme Le Sabot, La Guitare ou encore La Polka des Mandibules.

¹ Les Quatre Guaranis, par exemple, qu'en 1953 se produisaient avec succès à La Rose Rouge et dans d'autres cabarets, ne vont pas tarder de débarquer à l'Escale, et même après la dissolution du groupe ses ex-membres ne cesseront pas de s'y produire en solo ou quelques-uns parmi eux à la tête de nouveaux ensembles (Los Guaranis, El Trio Guaranía, etc).

² « A l'Escale j'ai découvert le folklore latino-américain et j'ai commencé à chanter pour vivre de la musique ». Propos recueillis dans « Entretien avec Raphael Gayoso, un des fondateurs des Machucambos », entretien réalisé par Nazem Ghemraoui et disponible sur le site : <http://maisonorange.fr/entgayoso.html>.

des remplacements diverse, R. Gayoso et deux autres musiciens¹ finissent par se produire à l'Escale sous le nom de Los Acapulcos, en exploitant un répertoire composé fondamentalement par des musiques folkloriques mexicaines.

Or, avant la venue de R. Gayoso en France, un étudiant italien d'arts plastiques, Romano Zanotti (1934), s'était installé à Paris en 1955 et tentait de gagner sa vie, lui aussi, à l'aide de sa guitare et du répertoire sud-américain qu'il avait appris en Italie, comme une manière d'améliorer son budget de boursier. Il avait découvert la musique latino-américaine surtout grâce à l'amitié qu'il entretenait avec une jeune costaricienne établie à Rome, Julia Cortés (1934-2008), qui l'avait introduit dans les milieux sud-américains. Vers la fin 1956 R. Zanotti réussit à se faire recruter à La Fontaine des Quatre Saisons et il jouait aussi occasionnellement au Vieux Colombier - cette fois à la tête d'un quatuor consacré pour l'essentiel à la musique populaire italienne - et il commença à se produire, plus tard, à l'Escale, comme membre de Los Guaranis - le groupe formé par Francisco Marin après la dissolution de Los Quatre Guaranis. A l'époque où R. Gayoso travaillait avec Los Acapulcos, lui et R. Zanotti lient connaissance à l'Escale, sans que pour autant un projet musical en commun n'émerge². Entre-temps, Julia Cortés, qui travaillait jusqu'à là à l'ambassade de Costa Rica en Italie, obtint une mutation et rejoint R. Zanotti à Paris. Elle commença donc tout naturellement à aller de manière régulière à l'Escale, et un peu comme beaucoup d'assistants à ces soirées, elle finit par vaincre sa timidité et se décide à y participer plus activement³. Après le départ d'un des membres du groupe, R. Gayoso propose à Julia Cortés de les rejoindre, et après quelques semaines passées en Espagne, où ils vont se consacrer à la préparation d'un nouveau répertoire, le groupe est de retour à Paris vers la fin de l'été 1959.

Orienté à présent plus largement vers les musiques latino-américaines, le trio abandonne le nom Los Acapulcos pour celui de Los Machucambos, moins attaché à un pays en particulier⁴. Très rapidement, et en bonne partie grâce à la voix et le charisme de Julia Cortés, Los Machucambos va séduire le public parisien à l'Escale

¹ Pedro Serrano, mexicain, et Milton Zapata, péruvien.

² Vers cette époque, l'italien Zanotti va collaborer en fait avec R. Galeazzi dans l'enregistrement du premier disque de Achalay, qui, comme nous l'avons indiqué plus haut, constitue le premier album consacré exclusivement aux MIA.

³ « C'était en 1958 -raconte Raphael Gayoso-. Comme à l'Escale tout le monde chantait, Julia a interprété quelques chansons et on a découvert qu'elle chantait vachement bien. Depuis, elle a commencé à venir régulièrement Ibidem.

⁴ *Acapulco* est le nom d'un balnéaire mexicain très à la mode à cette époque là, et c'est précisément Pedro Serrano, le mexicain, qui avait quitté le groupe.

et dans d'autres cabarets et boîtes de nuit du Quartier Latin¹. En 1960, et avec un succès attesté, entre autres, par une acclamée présentation au Bobino, R. Zanotti s'incorpore à Los Machucambos, après le départ du péruvien Milton Zapata. C'est donc avec cette formation, l'espagnol Rafael Gayoso, l'italien Romano Zanotti et la costaricienne Julia Cortés, que le groupe connaîtra une popularité à grande échelle, propulsée notamment par le grand succès de la chanson *Pepito*², enregistrée en 1961. Avec l'argent apporté par *Pepito*, Julia Cortés et R. Gayoso - mariés depuis 1959 - vont acheter en 1964 l'Escale ainsi que l'immeuble dans lequel il est situé³.

Il est donc évident que sans ce partage d'expériences diverses vécu au sein des cabarets-café comme l'Escale - dans une ambiance marquée par la convivialité et l'intimité - la prolifération des musiques sud-américaines dans ce circuit d'établissements du Quartier Latin n'aurait probablement jamais atteint un niveau si significatif en termes de fluidité et de vitalité. La prise en considération des aspects identitaires susceptibles d'expliquer la qualité et la projection de ces échanges s'avère par conséquent particulièrement importante pour la compréhension du phénomène. Ceci d'autant plus que, surgis au sein d'un cercle initialement étroit d'amateurs de musiques latino-américaines, tous ces éléments ont fini par favoriser la construction d'une *latino-américanité* qui trouvera en bonne partie sa spécificité du fait de sa cristallisation en France. Autrement dit, il sera question d'une latino-américanité qui ne verra pas le jour à l'intérieur du contexte social et historique qui lui fournit son substrat symbolique (l'Amérique latine), *mais au sein d'un système social et de signification où elle sera destinée, pour l'essentiel, à incarner un des visages possibles de l'altérité.*

¹ Leur succès s'accéléra à partir de 1959, avec la publication de leur premier disque *Chansons populaires d'Amérique du Sud*, pour les Jeunesses Musicales de France (nous n'avons pas trouvé d'exemplaires de ce disque). Peu de temps après, suite à leur passage à l'Ecluse où ils seront repérés par un exécutif de la maison de disques Decca, on leur propose d'enregistrer un 45 tour, qui sortira finalement avec le titre "*Los Machucambos*" (Decca, SWL 45500). Ce disque les rendra connus en France et en Europe grâce notamment au tube *La Bamba*, et avec cette première incursion dans le marché du disque français ils seront récompensés avec le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros 1959.

² D'après les informations fournis par Gayoso le succès de *Pepito* leur a fait vendre en total plus de sept millions de disques (dans « Entretien avec Raphael Gayoso... », op.cit.).

³ Sans aucun doute cet achat a permis de continuer même jusqu'à aujourd'hui avec la tradition latino-américaine des lieux et de témoigner ainsi, ne serait-ce que timidement, de cette époque où ce cabaret a pu jouer « sans le savoir un rôle non négligeable pour faire connaître aux Français une Amérique latine alors lointaine » Leenhardt, Jacques, Kalfon, Pierre: *Les Amériques latines en France*. Paris, Gallimard, 1992, p. En effet, même avec des changements de contexte, de propriétaires et d'orientation (notamment vers les musiques afro-cubaines et la Salsa, à partir des années 1980), l'Escale fonctionne encore de nos jours comme un point de rencontre entre amateurs des musiques et de danses latino-américaines.

Il est donc important d'attirer d'abord l'attention sur le fait que la construction de cette latino-américanité « importée » n'a pas été épargnée par les critiques qui se sont dressées dans les années 1980 à propos des MIA¹. S'il est vrai que la désapprobation, dans ces critiques, d'une telle construction symbolique ne s'y fera pas sentir de manière explicite, mais elle ne sera pas pour autant moins incisive dans ses arguments sous-jacents : les adaptations et les amalgames musicaux divers (d'instruments ou de styles) qui ont pu surgir dans ce contexte ont souvent été rejetées en bloc, sans trop examiner la multiplicité des motivations et des situations qui ont pu pousser ces musiciens à les réaliser, et sans établir non plus de distinction entre les périodes marquées différemment, par exemple, par la commercialisation de ces musiques.

Rappelons pour preuve de cela, l'article que nous avons abordé dans la première partie de notre étude, dans lequel Gérard Borrás dénonce la présence, dans ces musiques, d'un mélange d'instruments qui n'existe pas dans les musiques populaires ou traditionnelles jouées dans les pays sud-américains concernés. Cet auteur regrette qu'en définitive « *de cet espace géographique immense, culturellement varié, où il existe de multiples expressions musicales, on ne va garder qu'une appellation facile, créée pour la circonstance: "musique des Andes", qui ne correspond à aucune réalité musicale traditionnelle ou populaire, métisse ou indigène* »². D'autres opinions, qui peuvent s'avérer moins tranchantes dans la forme, comme celles du musicologue Michel Plisson, ont toutefois circonscrit la portée de cette latino-américanité à une construction symbolique vouée pour l'essentiel à exploiter une certaine image de l'« indianité » afin d'attirer les préférences des auditeurs français. C'est ainsi que M. Plisson, qui fait pourtant allusion aux « réseaux de sociabilité » comme base de ce « latino-américanisme » musical en France, pense que d'un point de vue général « *les musiques du continent latino-américain décontextualisées de leurs ambiances sociales d'origine se sont récréées [en France] pour le spectacle et le concert* »³. Et d'ajouter que, d'après lui, si des musiques comme les MIA ont participé dans la construction en France d'une identité latino-américaine en mettant en avant l'image de l'indianité,

¹ Discours où l'on mettait souvent en question, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, la fiabilité des musiques proposées par les groupes issus du foyer latino-américain du Quartier Latin.

² Borrás, Gérard: « La « musique des Andes » en France »...op.cit., p. 145.

³ Plisson, Michel: « Les musiques d'Amérique latine et leurs réseaux communautaires en France... », op. cit., p. 133.

c'est fondamentalement parce que les musiciens latino-américains concernés savaient qu'ainsi ils allaient s'attirer les faveurs du public parisien¹.

En dépit du fait que ces commentaires nous fournissent des pistes pour comprendre certains éléments participant à la mise en œuvre de cette latino-américanité « émigrée », nous sommes convaincu qu'en insistant sur l'hypothèse d'une « déformation » des musiques latino-américaines, on risque de négliger la spécificité et surtout l'originalité d'un tel processus. Cela s'avère d'autant plus significatif que ces commentaires s'appliquent à un objet qui, comme nous l'avons déjà constaté dans le chapitre précédent, est en définitive beaucoup plus complexe que ce que l'on pourrait le croire². Ainsi, indépendamment du fait que les musiciens qui ont fait connaître les MIA en France ont reproduit partiellement les musiques « andines » diffusées dans les pôles urbains sud-américains, il est indispensable de considérer aussi que, d'après les témoignages et les données que nous avons pu avancer jusqu'ici, l'émergence des MIA en France a été déterminée également par les conditions de vie que partageaient la quasi-totalité des musiciens concernés³.

Bien évidemment, à cette proximité de situation, il faut ajouter plus largement l'existence d'un univers culturel commun, dont l'aspect le plus significatif restera le partage d'une même langue⁴. Mais toujours est-il que dans les années 1950, dans l'ensemble de l'Amérique du Sud, la rencontre et les échanges directs entre musiciens d'origines si diverses -paraguayens, vénézuéliens, argentins, chiliens, péruviens, etc.- restait un phénomène plutôt rare, car limité fondamentalement aux pays où les grands centres urbains ont vu se matérialiser le développement technique et médiatique (cinéma, radio, disques, etc.) nécessaire à favoriser la

¹ Cf. *ibid.*, p. 130.

² Sans compter avec le fait que ces critiques ont en général été avancées sans les confronter, du moins de manière explicite, avec le discours et le vécu des musiciens en question.

³ Rappelons que il s'agissait pour l'essentiel d'étudiants universitaires - majoritairement inscrits dans des carrières liées aux arts plastiques - qui se découvraient en France dans une situation financière plutôt précaire. Dans ce contexte, ils ont pu trouver dans l'activité musicale un moyen de subsistance tout en renforçant les liens communautaires - d'un point de vue pratique, certes, mais surtout d'un point de vue identitaire et symbolique. Par ailleurs, l'activité musicale matérialisait en quelque sorte un interstice social grâce auquel ces jeunes latino-américains pouvaient accéder à l'intégration à la société française. Il ne faut pas négliger, enfin, que la plupart d'entre eux ont formé des couples mixtes suite à leur activité comme musiciens « latino-américains », dont une bonne partie se sont concrétisés par des projet familiaux à long terme.

⁴ Le fait que les musiques brésiliennes n'aient été que très occasionnellement ingérées dans cette la même effervescence éprouvée, dans des café-cabarets comme l'Escale, pour les MIA et les musiques hispano-américaines, est très révélateur à ce sujet.

diffusion commerciale des musiques populaires et « folkloriques »¹. Ainsi, dans ces premières années de diffusion des MIA en France -depuis le succès des Ballets de l'Amérique latine de Joaquín Pérez Fernández et le séjour prolongé de Les Quatre Guaranis jusqu'à l'apparition du groupe Los Incas en 1956 - les éventuelles « modifications » que ces musiques présentaient incarnent plutôt *la conciliation des mémoires musicales et culturelles diverses*, propres à des musiciens dont le parcours rendait compte des multiples diversités – sociales, historiques, ethniques, culturelles, etc. - qui se trouvent à la base de cette construction historique appelée « Amérique latine ».

Il serait donc préférable d'envisager ce phénomène, du moins à l'époque de son émergence dans les années 1950, non pas comme la dénaturalisation voulue d'une tradition sud-américaine profonde, *mais comme un processus de différenciation qui a entraîné les musiciens concernés dans une quête identitaire leur permettant de se reconnaître en tant que porteurs d'un patrimoine culturel latino-américain*; patrimoine qu'ils ont repéré dans leurs propres attaches aux musiques traditionnelles de leurs pays respectifs ou d'une zone culturelle plus vaste. C'est en fonction de ce premier geste que le partage de mémoires musicales diverses pourra ensuite s'opérer et que la construction symbolique d'une certaine latino-américanité surgie autour des cabarets-café du Quartier Latin parisien, pourra se cristalliser en toute cohérence et spontanéité.

Or, pour avoir une vision complète de ce phénomène, il est important de le confronter avec les rapports que ces musiciens ont pu entretenir, avant leur installation en France, avec les musiques traditionnelles ou folkloriques latino-américaines. En effet, la cohérence et la spontanéité de la construction symbolique opérée en France autour de ces musiques peuvent être mieux comprises en considérant la manière dont ces musiciens ont acquis, et éventuellement transformé, les modèles qui leur ont servi d'inspiration. Pour cela, il faut surtout prendre en compte que chacun des musiciens latino-américains concernés sera porteur d'une expérience particulière par rapport aux mouvements identitaires surgis dans leurs pays respectifs autour d'une certaine idée de la tradition ou du folklore, articulés souvent, comme nous l'avons vu, comme épiphénomènes de processus visant la construction d'une « identité nationale ».

¹ C'est le cas, par exemple, du Mexique et de l'Argentine, qui deviendront des véritables pôles de diffusion musical à niveau continental. Nous reviendront plus loin sur le cas de l'Argentine, intimement associé à la production de MIA en France.

Dans cette perspective, reprocher à ces musiciens de ne pas avoir eu un regard critique par rapport à ce qu'ils considéraient à tort ou à raison comme « traditionnel » - comme le fait par exemple G. Borrás - nous semble démesuré. Ceci parce qu'il ne faut pas oublier que de telles problématiques resteront rares même dans les pays d'Amérique du Sud, jusque vers les années 1990, et circonscrites essentiellement aux milieux intellectuels ou académiques. Certes, les musiques sud-américaines qui ont servi de modèles à ces musiciens appartiennent effectivement à une tradition construite souvent de manière sélective. Par conséquent, suite à leur instrumentalisation dans des processus de construction d'identités « nationales » ou à la généralisation de leur diffusion médiatique, ces modèles ont pu présenter éventuellement l'omission ou l'incorporation plus au moins arbitraires de divers éléments¹. Mais pour ces premiers musiciens se produisant dans le circuit des cabarets-café du Quartier Latin - pas moins que pour une large partie du milieu musical sud-américain - les modèles sud-américains des MIA en France et toute cette « tradition » ainsi construite *resteront longtemps les seuls liens symboliques à un patrimoine musical « distinctif » marquant leur appartenance à un pays sud-américain, à une aire culturelle plus vaste ou tout simplement au continent dans son ensemble.*

C'est pourquoi nous sommes persuadé que le fait de voir exclusivement, dans les modifications vérifiables à leur tour dans les MIA, le fruit d'une « imposture » destinée à mieux les commercialiser auprès du public français, peut s'avérer très réducteur, du moins d'un point de vue sociologique. Bien évidemment il serait inexact aussi, voire naïf, de nier l'exploitation et la transformation consciente d'éléments sonores ou non sonores que certains groupes ou musiciens ont pu réaliser à des fins commerciales, notamment en ce qui concerne l'« indigénisation » associée à certaines de ces musiques. D'ailleurs, grâce à la périodisation que nous avons élaborée de ce phénomène, il est possible d'identifier à ce sujet un point d'inflexion dans le développement des MIA en France : il est tout à fait clair que, vers la fin des années 1960, les intérêts commerciaux ont fini pour avoir une influence déterminante dans l'« andinisation » et l'« indigénisation » de genres ou de styles, à la différence de la décennie précédente où les transformations sonores étaient surtout animées par la convergence des vécus et des mémoires musicales divers des musiciens concernés.

¹ Sonores, mais aussi linguistiques, historiques ou ethniques.

Rappelons brièvement que, pendant les années 1950, les profits économiques que ces musiciens pouvaient espérer de la diffusion des MIA dans le circuit du Quartier Latin restaient circonscrits, dans la plupart des cas, à la possibilité d'en trouver les ressources nécessaires pour s'assurer un niveau de vie acceptable et ne pas poursuivre leur carrières universitaires ou artistiques dans la précarité. Il n'était pas véritablement question de se projeter dans une carrière musicale « rentable » à long terme, d'autant plus que, sauf Ricardo Galeazzi et les membres des Quatre Guaranis, pour les premiers musiciens qui se produisaient à l'Escale ou dans d'autres cabarets-cafés du Quartier Latin, la musique n'était pas leur « vrai » métier. Jesus Soto, Carlos Caceres-Sobrea, Carlos Benn-Pott, Guillermo de la Roca, Julia Cortes, Rafael Gayoso et Romano Zanoti, entre autres, étaient tous des musiciens « par accident », dont le travail musical s'avérera fondamental dans la diffusion et la popularisation de ces musiques en France. D'ailleurs, des gens comme J. Soto et C. Caceres-Sobrea ne suivront pas jusqu'à la fin l'évolution des MIA en France, car ils vont abandonner le métier de musicien dès que leur succès comme artistes plastiques leur aura permis de subvenir à leurs besoins¹. Dans d'autres cas, comme celui de Julia Cortes, le besoin d'argent n'a jamais été déterminant dans l'engagement dans une carrière de musicien « latino-américain ». Fille du Président de l'Assemblée Nationale de son pays, petite-fille d'un ancien président de Costa-Rica, Julia Cortés était en fait issue de la haute bourgeoisie costaricienne, et dans ses séjours à Rome et postérieurement à Paris elle a toujours travaillé dans des postes à l'ambassade du Costa-Rica. L'activité musicale était ainsi loin d'être sa principale source de financement.

Or, en ce qui concerne spécifiquement les MIA, les témoignages que nous avons pu recueillir, parmi des musiciens qui ont participé à l'émergence de ces musiques en France, confirment l'importance relative des intérêts commerciaux dans cette période initiale. Les évocations avancées par Carlos Benn-Pott et Guillermo de la Roca, qui vont vivre et profiter aussi du succès commercial que les MIA connaîtront vers la fin des années 1960, rendent compte de la place privilégiée qu'ils vont réserver, dans leur souvenirs respectifs, à ces premières années de leurs carrières en France. Et cela, *précisément* à cause de la relégation du facteur commercial à un

¹ Ce qui n'a dans aucun cas altéré leur attachement à ces musiques et à leur passé de musicien. Jesus Soto, par exemple, âgé alors de quatre-vingt ans, propose à Paco Ibañez d'enregistrer un CD à duo sous le titre « Fue Ayer » (*C'était hier*) comme une manière d'honorer cette époque où tous les deux chantaient ensemble dans différents cabarets du Quartier Latin. Le CD a été publié par Universal Jazz (2004), un an avant le décès de Soto.

second plan. Ainsi, pour ces deux musiciens, l'essentiel de cette expérience première est lié au bonheur d'avoir évolué dans la « bonne ambiance » qui régnait dans ce petit, mais bouillonnant, milieu de musiques latino-américaines à Paris.

Pour C. Benn-Pott, qui ne renie pourtant pas les satisfactions associées au succès à grande échelle atteint par les MIA dans la décennie suivante, cette première période restera associée à un *esprit d'ouverture et de convivialité qui auraient facilité la découverte et le partage décomplexés de musiques*. Ainsi, par exemple, au moment de faire un bilan sur la discographie de Los Incas, C. Benn-Pott ne cache pas sa prédilection pour ce premier disque publié en 1956 après la présentation du groupe à la salle Pleyel: « *Il y a [dans ce disque] une certaine pureté, une spontanéité que petit à petit la professionnalisation va reléguer au second plan... Bien sûr, dans les autres disques il peut y avoir de très belles choses -des mauvaises aussi!-, mais ils sont plus froids... plus réfléchis, si vous voulez* »¹. Quant au queniste Guillermo de la Roca, cet attachement spécial aux premières années des MIA en France se manifeste peut-être de manière moins explicite que dans le cas de C. Benn-Pott, mais il est évident que la commercialisation massive dont elles ont été l'objet, surtout vers la fin des années 1960, a "contaminé", à ses yeux, l'intimité qui le liait à ces musiques. Il est même arrivé un moment, dans sa carrière de musicien, où il a décidé de ne plus jouer en public deux morceaux particulièrement significatifs, *El Condor Pasa* et le *Huayno de la Roca*², car il avait la sensation qu'avec l'apparition d'une « nouvelle vague » de groupes de MIA - « *tous ces groupes là qui étaient en train de jouer ces musiques que je sentais comme mes musiques*³ » - et le boom commercial qui en a suivi⁴, « *quelque chose de très intime en [lui] était envahie* ». « *Je suis comme une femme*

¹ Carlos Ben-Pott, dans un entretien que nous avons réalisé le 19/7/2009.

² Guillermo de la Roca est particulièrement attaché au *Huayno de la Roca* car d'une certaine manière ce morceau résume tout son parcours et sa carrière autour des MIA. La mélodie a été transmise par Plácido Aromayo au grand musicologue argentin Carlos Vega, lors d'un des voyages que ce dernier a effectué au nord de l'Argentine dans les années 1930 et 1940. Plus tard, ce huayno a été incorporé dans une compilation de cinq disques publiée par Odéon (Buenos Aires) en 1943 par l'Orquesta Argentina de cuerdas, sous la direction de Silvia Einstein. Guillermo de la Roca a acheté un exemplaire de ce disque pendant son premier séjour en Argentine, et l'a apporté avec lui une fois qu'il est retourné en France. Bien évidemment, ce disque faisait partie du répertoire qu'il partageait avec les musiciens sud-américain de l'Escuela, et il sera inclus, avec Guillermo de la Roca à la quena, dans le disque de Los Incas "Amérique du Sud" en 1963. Or, le huayno ne portant pas de titre dans la version recueillie par Carlos Vega, Carlos Benn-Pott a proposé de l'appeler *Huayno de la Roca* comme un clin d'œil à l'honneur de Guillermo de la Roca. D'où l'attachement particulier de ce dernier à cette mélodie, qui l'a accompagné depuis dans toute sa carrière de musicien.

³ Nous soulignons pour traduire l'emphase donné à ce mot par l'interviewé.

⁴ Par « nouvelle vague » Guillermo de la Roca fait surtout référence aux groupes « andins » qui ont proliféré en France à partir des années 1970, notamment après le succès international de *El Condor Pasa*.

jalouse, avec tout ça ! », conclut Guillermo de la Roca, « *car au fond je considère à tort ou à raison que la musique [« des Andes »] qu'on a faite postérieurement [en France] c'est déjà du "traduit", tandis que pour moi, ce que nous faisons avec Les Guaranis, Los Incas et d'autres, était...disons que nous en avons un rapport naturel ...non, plus exactement c'était un rapport évident¹». L'approche de ces musiciens vis-à-vis des MIA, notamment au début du phénomène, n'apparaît donc pas forcément comme un geste calculé, voire utilitariste, *mais plutôt comme un acte d'appropriation symbolique* dont la portée va finir par dépasser le cadre exclusivement individuel².*

3.5.4 Dernières variations autour du thème du Condor.

Dans cette troisième section nous avons examiné, en nous appuyant sur une description chronologique du phénomène ainsi que sur le parcours de certains musiciens, les principaux facteurs sociaux qui ont participé à la naissance, à la production et à la diffusion des MIA en France.

Dans cette perspective, nous avons précédemment pu voir comment les contacts et les échanges culturels suscités par la diffusion de ces musiques dans une ambiance particulièrement réceptive à l'univers latino-américain ont déterminé en partie la spécificité de ces musiques. Nous avons corroboré, également, que la compréhension sociologique de ce processus passe par l'adoption d'une perspective qui considère aussi le caractère local du phénomène, sans l'associer entièrement aux origines sud-américaines de ces musiques ni à la plupart des musiciens concernés. L'existence matérielle des MIA en France n'a de sens sociologique qu'en tant que phénomène dont la sociogenèse reste pour l'essentiel associée aux contextes social, historique et culturel propre à la société française de l'époque.

¹ Les italiques marquent l'emphase donné à ce mot par l'interviewé.

² A souligner qu'il n'y est pas question de nier l'influence des aspects commerciaux liés à la diffusion en France des MIA, mais de signaler que leur apparition a été précédée par un processus identitaire éloigné en bonne partie des intérêts propres à une commercialisation à grande échelle.

Or, dans la première partie de notre étude nous avons envisagé la possibilité de voir, dans la production et diffusion des MIA en France, un phénomène *transculturel*, dans la perspective proposée par le musicologue espagnol José Martí. Ce dernier, sans prôner l'abandon du concept de *transculturation*, en propose une révision orientée à redéfinir l'idée de *culture* sur laquelle il est fondé. Pour ce musicologue, dans la plupart des études consacrées aux musiques en tant que phénomènes transculturels, entendus comme le résultat de « croisements » culturels divers, on associe trop facilement les concepts de *culture nationale*, de *société* et d'*ethnie*. J. Martí considère que ce rapprochement révèle que notre conception de différents univers musicaux (locaux, régionaux, nationaux, etc.) reste intimement associée à une vision essentialiste de la culture, dans ce sens où « *au fond, nous construisons souvent nos réflexions en faisant appel à l'idée selon laquelle ils [les individus et les populations concernés] font ce qu'ils font, parce qu'ils sont ce qu'ils sont* »¹.

Pour cet auteur le principal problème d'une telle vision est qu'elle suppose que les univers culturels propres à des populations qui entrent en contact - et qui précèdent, par conséquent, leur interpénétration - continuent à exister en tant qu'entités clairement dissociées et cloisonnés. Dès lors, la question même des frontières internes et externes qui déterminent l'autonomie relative de ces univers demeure négligée ou parasitée par des présupposés essentialistes. C'est dans ce sens que ce musicologue suggère que pour que le concept de *transculturation* garde tout son intérêt, il faut le circonscrire à l'apparition d'objets culturels nouveaux qui apportent quelque chose de différent par rapport à leurs configurations originelles. Sans cette orientation liminaire, « *l'idée de transculturation, conçue à l'image d'un arbre ou une plante que l'on transplante d'un endroit à un autre, s'avère quelque peu simpliste* »². J. Martí préfère donc parler de phénomènes musicaux qui surgissent d'une *trame culturelle* (« *entramado cultural* ») plus large. Une trame culturelle serait une sorte d'« *ensemble multidimensionnel d'éléments culturels issus du monde des idées, des actions*

¹ Martí, J.: « *Transculturación, globalización y músicas de hoy* », op.cit., p. 4 (version imprimable). C'est nous qui traduisons.

² Ibid., p.6. C'est dans cette perspective que J. Martí explique, par exemple, la production et diffusion des musiques New Age en Espagne: il attire l'attention sur le fait que, bien qu'étant tous d'accord pour consentir que la musique New Age n'est pas, pour ainsi dire, une musique espagnole « de souche », aucun chercheur a pour autant songé à étudier son arrivée et son développement en Espagne en les considérant comme l'aboutissement de processus transculturels. Parmi les possibles causes de cette attitude, J. Martí suggère que probablement on n'applique pas le terme « transculturel » aux musiques New Age d'Espagne -et en général toute musique de style « international », comme la Pop, le Rock ou le Jazz- parce que, au fond, on considère que la société espagnole appartient, tout comme les musiques New Age, à la sphère de la *culture occidentale*.

ou des produits concrets » dont l'articulation « suppose l'existence de points en commun et l'interaction entre les individus qui donnent vie à cette trame »¹, et dont le fonctionnement n'obéit pas forcément aux logiques ou aux frontières définies pour des cultures « nationales » ou « régionales ». Ainsi, par exemple, si l'apparition de la musique New Age en Espagne constitue un phénomène nouveau, elle n'incarne pas forcément quelque chose de complètement « extérieur » à la société espagnole, car « avant l'utilisation de l'étiquette "New Age", il y avait déjà en Espagne un milieu favorable pour l'apparition de ces musiques, dérivé du rock, du rock symphonique ou du rock psychédélique [...]. De même, en ce qui concerne les aspects idéologiques du New Age, on avait déjà développé dans le pays une contre culture que l'on reconnaît en bonne partie comme prédécesseur de la philosophie New Age »².

A partir des réflexions de J. Marti, nous avons souligné qu'en introduisant l'idée que la transculturation concerne plutôt « tout processus de diffusion entre trames culturelles impliquant des changements formels, sémantiques et fonctionnels de l'objet diffusé comme conséquence des différences de configuration et dynamique des trames en contact »³, le concept s'avère beaucoup plus adapté que celui d'acculturation pour nous guider dans l'étude du phénomène qui nous intéresse. En effet, nous avons largement souligné que la logique de création de MIA en France ne s'écartait finalement pas trop de celle qui a animé la production de musiques « folkloriques », « typiques » ou « traditionnelles » dans les grandes agglomérations urbaines d'Amérique du Sud (notamment à Buenos Aires). Nous avons montré, par exemple, que des mélanges inédits d'instruments comme ceux, vérifiables, dans *El Humahuaqueño* de E. Zaldivar, sont loin d'être exclusifs à la diffusion de ce genre de musique en France⁴. C'est pourquoi nous avons pu affirmer que, surtout dans les années 1950, des groupes comme Los Incas ou des musiciens comme Guillermo de la Roca n'ont pas forcément cherché à exploiter une certaine image de l'« indianité » dans le but d'attirer les préférences du public français - comme le suggèrent M.

¹ Ibid. p.7.

² Ibid., p. 6-7. D'où l'intérêt, pour J. Marti, de discuter la pertinence de l'utilisation généralisée de la catégorie « musique occidentale », dans ce sens où il est possible que cette utilisation favorise la construction de frontières conceptuelles là où des dynamiques socioculturelles « réelles » sont précisément en train de les modifier, voire les faire tomber.

³ Ibid., p.10. La définition n'est pas ainsi réduite à l'insertion ou au contact d'éléments issus de systèmes culturels supposés complètement « autonomes ».

⁴ Rappelons que ce *carnavalito*, composé en 1943 pour un public fondamentalement urbain se popularisera en Amérique du Sud dans une version composée pour guitare, harpe et bombo - combinaison d'instruments inexistante dans les musiques andines « métisses » ou « indigènes » que E. Zaldivar voulait évoquer- et interprétée par des musiciens qui n'étaient pas du tout originaires des régions andines d'Argentine, du Pérou ou de Bolivie, mais du Paraguay.

Plisson et G. Borrás - mais qu'ils ont tout simplement agi en reproduisant spontanément le même modèle de « folklorisation » qu'ils avaient connu en Argentine.

Autrement dit, les musiques sud-américaines qui ont servi de modèle aux MIA en France évoluaient déjà en fonction de constructions symboliques, identitaires et musicales d'une « andinité » adaptée, volontairement ou pas, à un contexte urbain où les codes esthétiques sont intimement liés aux codes esthétiques européens¹. De ce fait, par exemple, même si une « andinité » ainsi conçue ne véhiculera pas les mêmes représentations ni ne participera pas aux mêmes enjeux sociaux ou politiques selon qu'elle aura été construite à Buenos Aires, Lima, Santiago du Chili ou Paris, dans l'un et l'autre cas il s'agira d'une altérité fondée en définitive sur des éléments musicaux familiers pour des oreilles « occidentales ».

La célèbre mélodie *El Condor pasa*, dont le parcours est riche en échanges entre l'Amérique du Sud et la France, se prête particulièrement bien à illustrer la complexité des processus de transculturation dans le sens avancé par J. Marti. Ecrite pour une zarzuela² du même nom, composée en 1913 par le folkloriste et compositeur péruvien Daniel Alomia Robles (1871-1942), cette mélodie se trouve pourtant classifiée parmi les musiques « métisses » du Pérou dans la célèbre étude *La musique des Incas et ses survivances*³ publiée par Raoul et Marguerite D'Harcourt en 1925. Pour ce couple d'anthropologues français, il s'agissait très clairement d'« un thème indien que Daniel A. Robles [...] fit entrer dans un petit conte lyrique »⁴ et qui faisait partie de ces morceaux de musique métisse « que l'on ne peut jouer devant des Sud-américains, sans voir les visages s'illuminer et les pieds remuer pour marquer la cadence »⁵.

Or, comme le suggèrent les époux d'Harcourt, dans sa zarzuela, Daniel A. Robles se serait inspiré d'une mélodie « métissée » pour en construire une nouvelle. Le compositeur péruvien a conservé en effet les trois premières mesures d'un yaravi dont la transcription figure dans les études des époux d'Harcourt dès 1920, que

¹ Dans ce sens, nous avons signalé que, d'un point de vue musical, la construction de cette « andinité » dans des villes comme Buenos Aires mais aussi à Lima ou à Santiago du Chili, était possible dans la mesure où les musiques concernées incarnaient une altérité qui restaient proche de codes musicaux « occidentaux ».

² Zarzuela: forme issue du théâtre musical espagnol, équivalent de l'opéra comique français où du *singspiel* allemand.

³ Nous avons déjà examiné ce document dans le chapitre 2.2.3 de notre étude.

⁴ D'Harcourt, Raoul et Marguerite : *La Musique des Incas et ses survivances*, op.cit., 1925, pp. 544.

⁵ Ibid., pp. 530. L'intérêt de ces chercheurs pour cette mélodie était avant tout ethnographique et portait principalement sur le matériau musical, de sorte que dans ces commentaires on ne trouve aucune référence à propos de l'argument du « conte lyrique » ou aux paroles de l'air qui nous intéresse en particulier.

Daniel A. Robles « complétera » avec une ligne mélodique qui serait de sa propre invention¹. Il faut remarquer que, d'après la transcription publiée en 1920 par les époux d'Harcourt la mélodie qui a inspiré Daniel A. Robles présente, au-delà des trois premières mesures reprises par ce dernier, des altérations qui la rendent difficile à associer à une gamme ou à une tonalité précise, oscillant, *grosso modo*, entre les tonalités de sol majeur et sol mineur²

YARAVÍ.
(Chanté par M. H.) Chant métissé). Jauja (Pérou).

♩ = 120 Lent et Triste
p *expressif*

№ 4

Huk ur - pi ça - tan ai - wa kur - k'a

. ni La - pan - soh xui - wan ku - ia ku - ia . . spai

mf çai - mi - ka nan - xa sa - xe - ri - là . wan ma - nai ma - pi

pi - ña çì - ap - ti çai - mi - ka nan - xa sa - xe - ri là . .

dim. wan ma - nai ma - pi pi - ña çì - ap - ti.

Figure 24 : *Yaravi* transcrit par Raoul et Marguerite dans *La Musique des Incas et ses survivances*, dont les deux premières mesures ont inspiré la mélodie *El condor pasa* de Daniel Alomia Robles.

La mélodie écrite par Daniel A. Robles, en revanche, ne présentera pas ces ambiguïtés tonales – elle sera écrite en mode mineur – en harmonie, bien

¹ A notre connaissance, il n'y a aucune preuve permettant d'affirmer que D.A. Robles aurait pu « emprunter » aussi d'autres motifs « indigènes » ou « métis » pour composer le reste de la mélodie qui deviendra *El condor pasa*.

² Fondamentalement à cause de l'alternance, dans la mélodie, de notes si-sib et mi-mib.

évidemment, avec le langage musical tonal prédominant dans les zarzuelas de l'époque. En outre, il est particulièrement important de souligner que cette modification, que nous associons aux cas de transculturation selon les critères définis par J. Marti, a été indirectement suggérée par les époux d'Harcourt. Premièrement, en parlant des musiques andines « métisses » et en particulier des yaravis cristallisés à l'époque coloniale - ils prennent comme exemple celui qui a servi d'inspiration à Daniel A. Robles – ces auteurs précisent que « *construits sur les échelles métissées, certains de ces airs contiennent des "métissages de métissages" remarquables. Celui que l'on rencontre le plus souvent et qui a éminemment un rôle expressif, consiste en une équivoque entre la tierce majeure et la tierce mineure du mode, entendues l'une après l'autre, à quelque notes de distance, l'intervalle majeur précède le mineur en une sorte de chromatisme tout spécial, bien imputable au goût national péruvien* »¹. Dans ce contexte, le terme « métissages de métissages » est utilisé pour signaler que, sur la base d'une mélodie déjà métissée à une époque postérieure à la conquête espagnole², d'autres modifications restent non seulement possibles, mais s'avèrent en fait fréquentes³.

Comme nous l'avons suggéré plus haut, la mélodie que Daniel A. Robles intègre dans sa zarzuela, en marge du motif initial exposé dans les trois premières mesures, est complètement différente du « chant métissé » présenté ci-dessus⁴. Cette différence n'est pas circonscrite à la ligne mélodique qui suit ce premier motif. En fait, s'il est vrai que le compositeur péruvien fait allusion à des éléments « andins »

¹ D'Harcourt, M., d'Harcourt, R.: « La musique dans la Sierra andine de La Paz à Quito », dans *Journal de la Société des Américanistes*, année 1920, vol. 12, n.1, pp. 21-53, p.46.

² Rappelons que le critère utilisé ici par les époux d'Harcourt est en général la présence ou pas de demi-tons, comme c'est le cas dans les trois premières mesures du yaravi qui a servi d'inspiration à D. A. Robles.

³ Nous avons vu, dans le chapitre que nous avons consacré aux travaux des époux d'Harcourt, que la vision qu'ils ont du « métissage » et des « métissages de métissages » est beaucoup moins « puriste » et « essentialiste » que celle que l'on trouve, en filigrane, dans le discours des auteurs qui vont désapprouver, à partir des années 1980, le travail des groupes de MIA en France -et en général leur travail sera moins « puriste » et « essentialiste » que les études ethnographiques ou ethnomusicologiques menées en France dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Voici un exemple parmi d'autres: « Ainsi, prolongeant les chants traditionnels, à la recherche desquels nous avons distingué d'autres chants clairement issues des premiers, en pleine vie, originaux et intéressants; ils correspondent aux populations croisées des jeunes républiques sud-américaines de la côte occidentale, et l'on peut dire d'eux qu'ils constituent, et constitueront de plus en plus, dans l'avenir, le folklore proprement national des régions que nous avons étudiées. On peut surtout attribuer le caractère spécial de ces mélodies à leur modalité; si parfois on y rencontre des duretés, des formules bâtarde et quelque mauvais goût, beaucoup parmi elles sont expressives et même fort belles ». D'Harcourt, R., d'Harcourt, M. : *La Musiques des Incas...*, *op.cit.*, p.141.

⁴ Nous reproduisons, dans l'annexe I, la partition originale intégrale du morceau qui s'appellera plus tard *El Condor pasa* (il s'agit originellement d'une *Plegaria* (Prière) et d'une *Kwa*, le nom de *El condor pasa* ayant été attribué plus tard, en allusion au titre de la zarzuela).

dans cette pièce¹, de toute évidence, cet air a été composé en suivant les codes musicaux propres à un genre d'origine européenne comme la zarzuela, notamment en ce qui concerne l'harmonisation et l'instrumentation des mélodies ainsi que leur structuration dramatique².

A l'origine, la mélodie de Daniel A. Robles n'est pas écrite sous le nom de *El Condor pasa*, mais sous celui de *Plegaria* (« Prière »). Elle se structure, toujours dans la version originale composée par pour la zarzuela du même nom, autour de trois parties. La *Plegaria* commence ainsi par une introduction qui reprend le prélude de la zarzuela et qui développe, pour l'essentiel, le motif suivant:



Figure 25 : Motif principal de l'introduction de la zarzuela *El condor Pasa* (1913. Extrait de la partition originale).

En dépit des couleurs « exotiques » données surtout par le caractère pentatonique du motif - et en marge de l'économie de ressources -, cette introduction (12 mesures) sera construite, pour l'essentiel, à la manière des préludes d'opéras romantiques européens, insistant sur la reprise et le développement du motif par les différents instruments. Ensuite vient l'air proprement dit, qui se structure en deux sections : la première (24 mesures), sous l'indication *andantino religioso*, est marquée par la participation du chœur qui reprend le motif du prélude; et la seconde (48 mesures), reste instrumentale et présente la mélodie qui sera diffusée plus tard et commercialisée sous le nom de *El condor pasa*. Nous transcrivons ci-dessous la ligne mélodique de cette deuxième section¹.

¹ Comme par exemple la mise en avant de motifs ou de mélodies construites, ne serait-ce que partiellement, sur la base de gammes pentaphoniques.

² L'instrumentation et orchestration de la zarzuela de Daniel A. Robles, par exemple, sont celles d'un ensemble « classique »: Flûte, clarinette, basson, , trompette, violons premier et second, violoncelle et contrebasse.

¹ Nous rappelons que dans l'annexe I nous reproduisons la partition intégrale de *El condor pasa*.

Figure 26: *Plegaria* de D. Alomia Robles (section II).

A la suite de ce succès fracassant de *El condor pasa*¹, la mélodie qui a pris en définitive le nom de cette zarzuela aurait fini par se vulgariser au sein de la population métisse urbaine du Pérou. C'est encore les époux d'Harcourt qui vont rapporter cette précieuse information dans les pages finales de la version définitive de leur étude publiée en 1925. Ils signalent avoir entendu cette mélodie - parmi d'autres, d'ailleurs - dans la rue un jour de fête nationale, où des passants se rassemblaient autour de musiciens ambulants qui chantaient seuls ou en groupes de deux ou trois. Le commentaire qu'ils avancent mérite d'être cité ici en entier :

« Cette pièce offre un exemple assez curieux de la manière dont, en tout pays, se fixent, ou plutôt se transforment et se modèlent les airs populaires. La mélodie de ce morceau vint initialement du peuple; c'est un thème indien que M.A. Robles [sic], dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, fit entrer dans un petit compte lyrique, *El condor pasa...*, qui fut joué avec succès à Lima. De cette œuvre, le peuple a retenu les fragments qui lui étaient déjà familiers, et c'est un de ces fragments que les musiciens des rues cherchaient à reproduire de mémoire; nous nous sommes efforcé à notre tour de le transcrire tel que nous l'avons entendu jouer par eux. Il présente la même anomalie, comme sentiment tonal, que beaucoup d'autres pièces du même genre : les enchaînements d'accords obéissent souvent à la gamme moderne, tandis que la mélodie garde les intervalles de l'échelle indienne. Le rythme d'accompagnement est également l'un de ceux actuellement en honneur au Pérou; chaque croche de la mesure est représentée en notes piquées avec, parfois, quelques accents en doubles croches, où l'influence espagnole apparaît évidente »¹.

La version en question, présentée simplement comme un *wayno* (huayno), est transcrite par Marguerite d'Harcourt de la manière suivante:

¹ D'après E. Pinilla il y aurait eu, à Lima, plus de trois mille représentations de *El condor pasa* dans une période de cinq ans (cf. Pinilla, Enrique: « Informe sobre la musica en el Peru », dans *Historia del Peru*, v. IX, Editorial Juan Mejia Baca, Lima, 1980, p. 516).

¹ D'Harcourt, R., d'Harcourt, M. : *La Musiques des Incas...*, op.cit., p.544.

N° 204
WAYNO
Entendu dans la rue. Lima (Pérou).

Récit à volonté *ralentir*

♩ = 104
pp
similt *sempre pp*

HARMONISATIONS POPULAIRES 543

cresc. *f*
dim. *p*
cresc. *f* *sf*
f *sub. pp*

544 LA MUSIQUE DES INCAS

pp *cresc.*
dim. *p*

Figure 22 : Dans cette page, transcription de *El condor pasa* publié par Raoul et Marguerite d'Harcourt dans *La musique des Incas et ses survivances* (1925)

On voit bien que l'introduction est directement inspirée du motif développé par Daniel A. Robles dans l'introduction de l'air incorporé dans la zarzuela (voir ci-dessus, fig. 26), avec des variantes concernant la durée des notes et, surtout, cette introduction se trouve pratiquement réduite à son expression la plus minimale. Du point de vue de la syntaxe traditionnelle de la musique tonale occidentale, cette brève introduction devient ainsi une période irrégulière de huit mesures (3+3+2). A noter tout de même que l'introduction originale composée par Daniel A. Robles est ici profondément simplifiée et dépouillée de tout ornement ou développement du motif en question.

En ce qui concerne le reste du thème, on constate des modifications assez importantes, aussi bien d'un point de vue mélodique que d'un point de vue structurel. Dans la version de Daniel A. Robles la mélodie - hors l'introduction - est organisée de la manière suivante:

Tableau 2

a	a	b	b	coda A
8	8	8	8	8

En revanche, dans la version transcrite par les époux d'Harcourt en 1925, la coda disparaît et surtout la structuration interne des périodes n'est pas du tout la même, se présentant de la manière suivante:

Tableau 3

	A	A	b	a'	a''	a'''	a''''
Nombre de mesures	5	5	6	5	5	6	8

On voit donc très bien que tandis que la mélodie de Daniel A. Robles présente des périodes régulières de huit mesures, celle « entendue dans la rue » par Raoul et Margueritte d'Harcourt se structure fondamentalement sur la base de groupes de cinq ou six mesures organisés moins comme des périodes irrégulières que comme des phrases qui se succèdent.

Nous sommes persuadé que toutes s'expliquent par les différents contextes sociaux en fonction desquels chacune de ces deux versions a été créée et utilisée. Pour l'un, le public des zarzuelas est complètement familiarisé avec la syntaxe traditionnelle de la musique tonale occidentale du XIX^{ème} siècle; pour l'autre, enraciné dans des milieux populaires et métis de Lima, pour qui la rétention, l'utilisation et la modification de certains fragments de la mélodie témoignent d'une dynamique de réappropriation d'ordre musicale et symbolique. Ainsi, en dépit de l'existence d'éléments musicaux en commun entre ces deux versions, ce simple exemple concernant la syntaxe musicale nous permet de concevoir ces modifications en tant que phénomène transculturel dans la perspective développée par J. Marti, c'est-à-dire comme la diffusion d'un objet musical entre trames culturelles différentes¹ impliquant l'apparition de nouveaux objets.

Jusqu'ici, on peut même affirmer que cette mélodie, ou plus précisément certains de ses fragments et motifs, témoignent d'allers-retours qui se sont soldés par des processus transculturels différents, validés à chaque fois par l'apparition de modifications structurelles et instrumentales profondes. Ainsi, la version de Daniel A. Robles, en s'inspirant d'une mélodie métisse inconnue à Lima mais en la modifiant profondément et en la dotant d'une autre fonctionnalité au sein d'une trame culturelle urbaine bien précise - celle des secteurs bourgeois, officiels ou intellectuels habitués aux spectacles lyriques -, incarne un premier exemple de phénomène transculturel. Mais ensuite cette version sera à son tour diffusée et transformée au sein d'une population métisse et populaire urbaine, appartenant à une autre trame culturelle : cette dernière coexiste et reste en interaction, bien évidemment, avec la première, mais elle évolue, ne serait-ce que partiellement, dans un système de sens marqué plus profondément par leur origine indigène. Le phénomène transculturel s'opère, cette fois-ci, dans le sens inverse¹.

¹ Même si cela a eu lieu à l'intérieur de ce qu'un observateur externe pourrait facilement décrire comme une même « société », voire une même « culture ».

¹ Il est important de souligner que pour J. Marti le fait de concevoir les phénomènes transculturels en s'appuyant sur le concept de *trames culturelles* permet entre autres d'éviter l'association trop facile entre le terme « culture » et l'illusion d'une « culture nationale » monolithique. « La société X possède sa propre trame culturelle qui peut la déterminer en tant que nation. Mais en fait elle est constituée d'une panoplie de trames culturelles diverses que, dans sa totalité, donnent existence à cette société en tant que telle. A l'intérieur d'une même société, les différentes trames culturelles qui la constituent s'entrecroisent, superposent et très souvent ils se contredisent et entrent en conflit. Lorsqu'on parle de *cultures nationales* on a tendance à le considérer comme des unités fermées d'éléments culturels bien précis que, au fond, définissent surtout le modèle idéal et idéalisé de cette culture » (Marti, J., op.cit., p. 13).

Or, si l'on peut parler de transculturation dans la diffusion et l'évolution qu'a connues cette mélodie au Pérou dans ses premières années d'existence, peut-on en faire de même dans le cas de la diffusion des versions de *El Condor pasa* que des ensembles comme Achalay et surtout Los Incas vont populariser en France et en Europe, plus d'un demi siècle plus tard ? Malgré le long voyage « géographique » qui implique la présentation de cette mélodie en France, nous sommes persuadé que dans ce cas, tout au moins en partie. Il s'agit plutôt d'un phénomène de diffusion à l'intérieur d'une trame culturelle qui dépasse largement les frontières culturelles « nationales » car, dans cette nouvelle étape, il reste associé pour l'essentiel à la diffusion massive de musiques « folkloriques » à partir des grands pôles urbains contemporains.

Pour continuer à retracer l'itinéraire que va suivre cette mélodie jusqu'à devenir un succès commercial à l'échelle planétaire, il est indispensable d'examiner la version de *El Condor pasa* qui a inspiré l'ensemble Achalay dans le premier enregistrement de ce morceau en France. Rappelons brièvement que vers 1957, le quéniste français Guillermo de la Roca a acheté dans une boutique de disques parisienne deux 33 tours du groupe équatorien Los Incaicos – "*Cancionero Incaico (Ecos de los Andes)*"¹ - dont le premier était consacré aux musiques de Bolivie, d'Equateur et du Pérou¹. Guillermo de la Roca va partager ces disques avec ses amis sud-américains de l'Escale, parmi lesquels se trouve Ricardo Galeazzi. Ce dernier va s'intéresser à certaines de ces mélodies et va les incorporer dans le premier disque publié par Achalay, le nouvel ensemble qu'il va créer vers 1958². Parmi les thèmes publiés par Los Incaicos, et qui vont attirer l'attention de R. Galeazzi, se trouve

¹ Los Incaicos: *Cancionero Incaico (Ecos de los Andes)*, SMC 518, sans date. Il est intéressant de souligner que cette maison de disques n'était pas établie en Amérique latine, mais à New York, et qu'elle n'était pas particulièrement consacrée à la musique « folklorique » ou « typique », mais plutôt aux musiques afro-cubaines de l'époque (rumba, mambo, etc.) et au latin-jazz. SMC (Spanish music center) a été créé en 1947 par le portoricain Gabriel Oller (1903-1988), et s'il est vrai que son activité se développait à petite échelle, SMC a rapidement gagné notoriété dans le milieu musical latino et du jazz new-yorkais, en bonne partie grâce à la réputation de « découvreur de talents » de son fondateur. Cette réputation assurait ainsi la bonne distribution des disques SMC non seulement au niveau local, mais aussi en Europe.

¹ Le deuxième volume sera consacré aux musiques de Argentina, Chile, Equateur et Pérou. Nous ignorons la date précise de la publication du disque, mais nous pouvons la situer entre 1950, année de la création de la compagnie de disques qui l'a édité (Spanish Musical Center), et 1957, année de la publication d'une traduction en anglais du livre *Canciones y cuentos del pueblo quechua* de José María Arguedas, où le disque apparaît cité dans la discographie conseillée par l'éditeur (Arguedas, J. M., Stephan, R.: *The Singing Mountaineers: songs and tales of the quechua people*, University of Texas, Austin, 1957, p. 202).

² Nous avons abordé en détail cette histoire dans les chapitres précédents. Nous fournissons ici seulement les informations nécessaires pour donner une idée de la manière dont ces musiques ont pu circuler d'un continent à autre.

précisément *El Condor pasa*, dans une version qui présente d'importantes modifications par rapport à la version recueillie par Raoul et Marguerite d'Harcourt, mais aussi par rapport de la version de Daniel A. Robles qui semble avoir inspiré celle du groupe équatorien.

La version enregistrée par Los Incaicos est un arrangement pour guitares et mandoline de l'air composé en 1913 par Daniel A. Robles pour sa zarzuela. L'introduction y apparaît réduite à 8 mesures (au lieu de 24) et reste exclusivement instrumentale (et non pas chorale), et surtout le groupe Los Incaicos ajoute une version abrégée du numéro qui suit l'air originel, la *Kcashua* [sic]¹ avec laquelle Daniel A. Robles finissait la partition de sa zarzuela.

Figure 27: *Kcachua*, de D. Alomia Robles (de la zarzuela *El condor pasa*).

Flute

¹ Le compositeur fait allusion à la *Kashua*, danse traditionnelle andine accompagnée au charango par des jeunes hommes et allusive à la conquête amoureuse.

Il faut bien souligner que d'après la partition dont nous disposons¹, rien ne permet d'affirmer que le compositeur a conçu cette *kashua* comme la partie C de la célèbre *Plegaria*. En effet, s'il est vrai que le rattachement de ces deux numéros par Los Incaicos respecte leur ordre d'apparition dans la zarzuela, dans cette dernière ils se présentent clairement séparés. Ainsi, dans le manuscrit, le compositeur esquisse, à la fin de la *Plegaria*, quatre mesures contenant le motif du prélude, ce qui suggère nettement une transition vers le numéro suivant². En outre, il suffit de comparer cette scission avec celle qui sépare le A et le B de la *Plegaria* pour conclure qu'il y a, dans le premier cas, l'intention de séparer deux « airs », et dans le deuxième, la volonté de distinguer deux parties d'un même morceau³.

Or, mise à part l'incorporation d'une partie C, l'un des éléments qui va marquer plus profondément la différence entre la version de Los Incaicos de celles de Daniel A. Robles et celle des époux d'Harcourt respectivement, est en rapport avec l'esthétique générale de l'interprétation. Dans la version de Los Incaicos, on s'éloigne aussi bien de l'expressivité proche des musiques andines « métisses » et « indigènes » que des conventions propres à une musique de « concert » telle que la zarzuela. L'interprétation du groupe équatorien incarne en fait une esthétique propre aux musiques « folkloriques » diffusées commercialement dans les grands centres urbains, et un peu partout en Amérique latine à partir des années 1930¹.

Il s'agit, d'une part, d'une version où les « irrégularités » que présentent les modèles métis ou indigènes par rapport aux codes propres au système tonal occidental ont été réduites ou éliminées : les instruments sont bien tempérés et accordés, il y a une préoccupation évidente des instrumentistes pour sonner « juste », les enchaînements d'accords renvoient sans ambiguïté à une harmonie tonale ou modale d'origine européenne, on constate une tendance à composer ou à adapter les mélodies à une syntaxe régulière, etc.². D'autre part, il s'agit d'une interprétation où

¹ Il s'agit d'un manuscrit reproduit par le fils du compositeur dans un recueil de toutes les œuvres publiées par Daniel A. Robles (Robles Godoy, Armando: *La obra folklorica y musical de Daniel Alomia Robles*, Lima, Armando Robles Godoy (Ed.), 1990).

² Cf. p. 1201 dans l'original (voir l'annexe I à la fin de notre étude).

³ Cf. p. 1119 dans l'original (voir annexe I à la fin de notre étude).

¹ Nous avons vu, dans les chapitres précédents, que cette diffusion massive était en étroite relation avec le développement des moyens de diffusion massive tels que la radio et bien évidemment l'industrie du disque.

² C'est pourquoi en Amérique du Sud on parle souvent de ces musiques comme des musiques « stylisées ». Nous avons abordé certains aspects de cette problématique dans notre mémoire de DEA, consacré à un cas bien précis de construction de musiques « folkloriques » au Chili dans les années 1950 et 1960 (Décart, Jorge : *Harmonie modale, représentations sociales et construction identitaire dans les musiques chiliennes d'inspiration folklorique : Violetta Parra (1917-1967) et la*

l'on a simplifié certains aspects de la version de « concert » composé par Daniel A. Robles (simplification de l'instrumentation, élimination du chœur, réduction de l'introduction), en la rendant plus compatible avec une diffusion et une commercialisation massive par l'intermédiaire du disque et de la radio¹.

C'est donc cette version, à la fois « stylisée », « augmentée » et « simplifiée » du groupe équatorien Los Incaicos, qui servira de modèle à la version de *El Condor pasa*

revendication de la différence. Mémoire de Master 2 [DEA], sous la dir. de Rosalia Martinez, Université Paris 8, 2001). A noter que la version de D. Alomia Robles est aussi, de ce point de vue, une musique « stylisée ».

¹ Il serait particulièrement intéressant de chercher, au Pérou, les traces des versions diffusées entre la création de la zarzuela de Daniel A. Robles et l'enregistrement de Los Incaicos. Nous avons eu l'occasion d'écouter une version qui daterait de 1917 et qui aurait été enregistrée par une certaine Orquesta del Zoologico (Orchestre du Zoo), qui serait, par conséquent, plus au moins contemporaine à la transcription publiée par les époux d'Harcourt (à écouter sur l'adresse internet <http://www.youtube.com/watch?v=rIYPqc4DpFU>, à partir du 3'37''). N'ayant pas eu confirmation de ces références de la part de la personne qui a téléchargé l'enregistrement, nous avons décidé de ne pas l'inclure dans le corpus de notre thèse. Cela dit, il nous semble vraisemblable de penser qu'il s'agit d'un ensemble inspiré des *orquestas típicas* (orchestres typiques) de la Sierra Central surgies vers la fin du XIX^{ème} siècle, et très populaires pendant toute la première moitié du XX^{ème} siècle. A l'origine, ces orchestres étaient constituées par des quenans, des mandolines, des guitares, des violons, des harpes et des tinya (tambour), mais ils ont expérimenté à long terme des changements qui se sont soldés par la disparition d'instruments traditionnels, comme la quena, et l'incorporation d'autres instruments d'origine européenne comme la clarinette ou le saxophone. La mauvaise qualité de l'enregistrement en question rend difficile une identification précise des instruments qui composent la Orquesta del Zoologico, mais on peut y distinguer clairement les violons, une flûte (probablement traversière), une sorte d'harmonium et un tambour. Dans cette version on constate déjà la simplification de l'introduction ainsi que l'incorporation de la *kaschua* dans la mélodie définitive, comme c'est le cas de la mélodie de Los Incaicos. Si la date de 1917 s'avère correcte, cette modification structurelle suivrait de près la version originelle de Daniel A. Robles (1913). D'un point de vue esthétique, la version attribuée à l'Orquesta del Zoologico s'éloigne à son tour et à celle originelle de Daniel A. Robles et à celle de Los Incaicos: a) la partie A est jouée sur un tempo beaucoup plus vivace b) les instruments ont tendance à jouer la mélodie à l'unisson ou à l'octave, ne jouant quasiment jamais en alternance les phrases ou les périodes de ses différentes parties (comme c'est le cas de la version de Daniel A. Robles) et c) l'articulation et en général le phrasé de la mélodie, notamment dans le cas des violons, obéissent clairement à une esthétique et à une expressivité beaucoup plus proche des musiques andines « métisses » et « indigènes » qu'à celles propres à la musique des zarzuelas ou à celle des musiques folkloriques « stylisées » des décennies postérieures. Il est intéressant de constater que les modifications structurelles que cette version présente visent à l'abrègement de l'introduction tout en conservant la syntaxe interne -régulière- de la version originelle. Ainsi, dans le cas où cette version datait effectivement de 1917, la version de l'Orquesta del Zoologico annonce déjà l'évolution future de *El condor pasa*: c'est la structure « régulière » qui va en définitive subsister dans les versions ultérieures qui seront exploitées commercialement, et non pas la version « irrégulière » qui a été transcrite par les époux d'Harcourt. Malheureusement nous ne disposons ni des informations nécessaires ni des exemples sonores pour tracer l'itinéraire exact de cette mélodie jusqu'à son apparition en France, mais il est possible que ce passage vers la musique andine « populaire » ou « métisse urbaine » s'est vu favorisé par la publication chez RCA Victor de 24 disques avec ses principaux travaux, parmi lesquels la « *Plegaria* » (prière) qui sera connu plus tard sous le nom de *El condor Pasa*. (Cf. Varcacel, Edgar: « Alomia Robles, Daniel », dans *Diccionario de la Musica Espanola e hispano americana*, SGAE, Madrid, 1991, v.1, pp. 312-313). Il est difficile également de savoir si le succès de la mélodie a continué avec la même intensité dans les années qui suivent l'étude des époux d'Harcourt. En revanche, il est certain que, dans sa version « populaire », elle s'est incorporée dans le répertoire diffusé dans un contexte urbain de musique « folklorique » et qu'elle a fini pour être connue hors des frontières du Pérou. Une des preuves de cette continuité se trouve précisément dans la publication de *El Condor pasa* dans le *Cancionero Incaico* enregistré par le groupe équatorien Los Incaicos.

diffusée en France par Achalay en 1958. Or, si cette version suit, d'un point de vue structurel, mélodique et harmonique, strictement la même configuration que la version de Los Incaicos, elle va varier sensiblement en ce qui concerne l'instrumentation. Dans l'interprétation d'Achalay la guitare est confinée à un rôle d'accompagnement, tandis que la mélodie est jouée entièrement à la quena, et un charango s'ajoute enfin à la guitare dans l'accompagnement. Ces modifications sont loin d'être anodines, surtout si on considère que la version d'Achalay est la première à avoir fait jouer la mélodie principale de *El Condor pasa* par la quena, ce qui deviendra la norme par la suite, aussi bien en Europe qu'en Amérique du Sud.

Cette version précède de cinq ans celle de Los Incas, devenue célèbre la décennie suivante, et qui, en dépit de quelques modifications, s'inscrit dans la continuité de celle proposée par Achalay. Ainsi, avec l'incorporation d'une deuxième quena accompagnant en tierces ou en sixième la quena principale et surtout avec l'ajout de deux mesures à la première phrase de la mélodie (voir ci-dessous), la version de Los Incas va devenir le modèle de référence pendant les décennies suivantes.

Figure 28: *El condor pasa*. Version de Los Incas (huit premières mesures. Mesures ajoutées marquées par les flèches).



Comment donc ces modifications qui concernent exclusivement, en principe, la dimension matérielle de ces musiques, peuvent-elles nous aider à mieux comprendre ce phénomène d'un point de vue sociologique ? De quelle manière peuvent-elles nous fournir des pistes pour examiner ce phénomène à la lumière des réflexions apportées par J. Marti à propos du concept de transculturation ?

Rappelons d'abord que, pour ce qui est des rapports entre la version de Daniel A. Robles et celle « de la rue » recueillie par les époux d'Harcourt, nous avons dit qu'il y était question, à notre avis, de la diffusion d'un objet musical entre *trames culturelles différentes* : la première trame associée au contexte social et au système de sens propre aux secteurs dominants de la société péruvienne de l'époque, la seconde trame se trouvant davantage liée à une population métisse et populaire urbaine dont

le système de sens et la place dans la société péruvienne sont profondément marqués par leurs origines indigènes. Autrement dit, nous constatons, dans ce cas, une interaction entre une sphère sociale incorporée intégralement à une nouvelle modernité urbaine, et une autre marquée encore par ses origines indigènes - et surtout par ses attaches à un système de sens peut-être pas strictement « indigène », mais en tout cas préindustriel.

En revanche, malgré le franchissement de frontières nationales et continentales, dans la diffusion et l'évolution de *El condor pasa* en France, on reconnaît la présence sous-jacente d'une correspondance de langage musical et de contexte social qui fait penser plutôt à un *phénomène fondé en partie importante sur le partage de codes à l'intérieur d'une même trame culturelle*. En effet, dans *El condor pasa* d'Achalay et de Los Incas, tout comme dans la version interprétée par l'ensemble équatorien Los Incaicos, les paramètres esthétiques sont propres à la diffusion massive de musiques « folkloriques » dans un contexte urbain fortement « occidentalisé ». Dans ces versions, les processus de création, de diffusion et de réception de l'objet musical restent associés à une sorte d'espace transnational qui s'articule en fonction d'un nombre important d'éléments d'ordre divers (symbolique, esthétique, économique, etc.) communs à des sociétés globales contemporaines diverses, qu'elles soient géographiquement proches ou distantes¹. Il ne faut pas oublier, dans ce sens, que les musiques qui ont servi de modèles aux premiers groupes de MIA en France provenaient en partie importante de l'Argentine, où la diffusion au niveau national et continental de musiques « traditionnelles » ou « folkloriques » - et la stylisation de styles et genres qui a suivi - était la conséquence directe du développement explosif des moyens de diffusion massif à partir des années 1930. Nous avons montré, à ce sujet, que l'influence de ce développement se mesurait au niveau continental, et que dans ce contexte, des musiciens et des musiques d'origines diverses² se côtoyaient à cette époque dans les grands centres urbains du pays, notamment à Buenos Aires³. Cela sans compter avec l'offre hétéroclite de styles et genres générée dans la capitale argentine : musiques « traditionnelles », « folkloriques », mais aussi, bien

¹ Il serait peut-être plus approprié ici de parler de *métropoles* globales contemporaines.

² Non seulement de l'Argentine, mais aussi de Paraguay, de Pérou, du Chili, etc.

³ Rappelons, par exemple, qu'une des premières chansons de musique « des Andes » à succès en Argentine a été le célèbre « El Humahuaqueño » écrit par le guitariste argentin Edmundo Zaldivar (1917-1978) -dont la carrière a été consacrée fondamentalement au Tango-, et que ce même *carnavalito* deviendra plus tard le premier « tube » de ces musiques en France.

évidemment, celles associées au Tango, au Jazz ou à d'autres musiques « populaires » diffusées au niveau continental¹.

Bien évidemment, le rapprochement que nous venons de faire entre la stylisation de ces musiques réalisée en France et en Amérique du Sud ne cherche aucunement à effacer la spécificité des processus qui l'a animée d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique. Bien au contraire, ceci confirme combien il est important de préciser les particularités associées à l'altérité que ces musiques vont incarner au sein de la société française. Dans cette perspective, nous avons insisté jusqu'ici sur les processus d'appropriation symbolique qui se sont opérées dans le milieu de musiciens latino-américains qui s'est créé autour des cabarets-café du Quartier latin. Nous avons mis en avant, également, l'importance de l'ambiance festive et conviviale qui a accompagné ce processus, facilitant ainsi son acceptation et son intégration par le public français².

Dans la quatrième et dernière partie de notre étude nous chercherons donc à mieux préciser les représentations associées en France aux MIA par l'intermédiaire d'une enquête empirique, élaborée sur la base d'entretiens réalisés à l'occasion d'une série de concerts proposés en Ile-de-France par le groupe Los Calchakis.

¹ C'est le cas des musiques les musiques afro-cubaines.

² Mais il ne faut pas oublier non plus que dans la deuxième partie de notre étude nous avons déjà insisté, dans un premier temps, sur la figure d'un altérité *proche* incarnée par l'univers « andin » dans l'imaginaire français dès l'apparition des premières nouvelles en France concernant les populations « andines »: organisé fondamentalement autour des Incas et leur empire, l'univers « andin » sera ne sera pas du tout lié à l'univers des « sauvages » américains, mais plutôt à une autre manière d'être « civilisé ». Ensuite, nous avons pu constater que les premiers documents écrits consacrés en France aux musiques « des Incas » ont hérité beaucoup éléments de cet imaginaire, et qu'avant même que ces musiques soient entendues en France elles étaient déjà associées à quelques-unes des caractéristiques qui leur étaient attribuées par le passé: tristesse, spiritualité, naturalité, etc.

4. Trajectoires de vie et Musiques d'Inspiration Andine en France : *los Calchakis* et son public

4.1 Choix méthodologiques : MIA et approche qualitative.

Avant d'expliquer le choix des démarches méthodologiques qui président notre enquête, il est nécessaire de rappeler succinctement nos principales problématiques ainsi que l'hypothèse centrale proposées dans la première partie de notre étude.

D'un point de vue général, nous nous intéressons à la diffusion et au succès qu'ont connu en France, pendant la période 1950-1973, les Musiques d'Inspiration Andine (MIA), musiques qui ont été chargées d'un sens spécifique en France, d'autant plus qu'elles ont constitué un objet aux propriétés musicales exclusives.

D'un point de vue sociologique, nous considérons ces musiques comme une manifestation produite *dans* et *par* la société française de l'époque, et pas forcément comme un phénomène musical « étranger », au sens strict du terme, même si elles font clairement allusion à un univers musical et culturel « autre ». C'est pour cela aussi que nous préférons parler de musiques *d'inspiration andine* en France et non de musiques « des Andes » : en utilisant cette dénomination, nous cherchons donc à les mettre en rapport avec une problématique plus large associée aux représentations sociales de l'altérité et à leur fonction dans les sociétés globales occidentales contemporaines.

Nous avons ensuite avancé l'hypothèse que l'attraction exercée par ces musiques s'explique par les particularités qui font d'elles l'incarnation d'une *altérité proche* ou *non-radical*, s'associant ainsi à un horizon symbolique propre à faciliter l'extériorisation des besoins d'« exotisme » de ceux qu'elles ont séduits. Que ce soit en suggérant une alternative aux modes de vie des sociétés globales occidentales, ou en proposant un horizon symbolique de « rêve » dont l'étrangeté demeurerait toujours intelligible, l'écoute de ces musiques aurait pu favoriser, voire déclencher, l'expérience de l'altérité chez les individus concernés par son écoute. Nous avons dit dans ce sens que le goût pour les MIA en France et la forte notoriété qu'elles ont commencé à connaître à partir des années 1960 se seraient articulés fondamentalement en fonction de deux éléments. D'une part, ces musiques se

présentaient libres des collusions culturelles et politiques liées, dans l'histoire récente, au passé colonial français. C'est-à-dire, à la différence du monde arabe et africain, par exemple, ces musiques n'ont pas été précédées d'une histoire sociopolitique marquée par le conflit direct avec la France. Nous avons d'ailleurs remarqué que l'univers andin, surtout quand il s'agit du passé incaïque, s'est toujours présenté dans l'imaginaire français comme une altérité proche et lointaine à la fois : que ce soit en tant que « civilisation » au passé glorieux et au destin tragique ou en tant qu'exemple d'une spiritualité dont les populations « andines » d'aujourd'hui seraient les héritières, l'univers andin a été traité comme une altérité *accessible*, compréhensible dans sa différence. D'autre part, nous avons dit que d'un point de vue musical les MIA illustrent de fait cette dualité. En faisant appel à des instruments, des rythmes et à un répertoire *ad hoc*, mais en les adaptant à un usage mélodique (c'est le cas, par exemple, des sikus ou du charango) ou en ayant la précaution de les jouer « juste » - c'est-à-dire, bien tempérées pour des oreilles occidentales – ces musiques ont pu être facilement acceptées en France, au même temps qu'elles satisfaisaient un certain besoin d'altérité des auditeurs concernés.

Or, les outils méthodologiques que nous utiliserons dans cette partie pour la vérification de nos hypothèses, exige quelques observations préalables à propos de l'optique qualitative que nous avons choisie pour aborder le sujet qui nous intéresse.

Tout d'abord nous souhaitons préciser, avec J.-P. Deslauriers, que nous sommes loin de rejeter *a priori* une approche quantitative de notre sujet. Il est plutôt question, ici, d'entamer une démarche qui « *ne leur accorde tout simplement pas la première place* »¹. Notre choix est tout simplement lié au fait que le principal objectif de notre recherche est d'accéder au *sens* qui animait le goût du public français pour les MIA, plutôt qu'à l'expliquer exclusivement en termes d'une causalité mesurable. Certes, des rapports de causalité peuvent être établis et il est même nécessaire qu'ils le soient, mais l'axe principal de notre démarche reste avant tout associé à la compréhension du contenu et du tissu symbolique qui rendent le goût des MIA en France socialement signifiants.

Notons que les caractéristiques de notre objet d'étude nous ont également orienté dans cette direction. En effet, s'il est vrai que nous ne manquons pas de traces matérielles permettant de vérifier et de situer dans le temps la présence en

¹ Deslauriers, Jean-Pierre: *Recherche qualitative*, 1991 ; cité par Dépelteau, François : *La d'une recherche en sciences humaines*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.223.

France des MIA, il n'en est pas moins vrai que ces traces se trouvent éparpillées dans divers champs au lieu de se concentrer en un seul, compliquant ainsi leur traitement statistique et surtout limitant la portée d'une telle analyse. Nous avons constaté que cette difficulté est valable aussi bien pour les statistiques appliquées à un niveau macro social (comme cela est le cas pour les chiffres de ventes de disques, le nombre d'émissions de TV ou de radio qui ont été consacrées à nos musiques, etc.) que pour des analyses de contenu plus ciblées, associées soit à une enquête par questionnaire suffisamment étendue, soit aux contenus des entretiens ou des documents écrits. Nous tenons pourtant à insister sur le fait que nous ne sous-estimons pas les bénéfices de l'outil statistique. Notre intention est tout simplement de souligner que, dans la démarche qui est la nôtre, une telle approche reste utile pour témoigner de la fréquence ou de la régularité de certains thèmes ou des manifestations liés aux MIA, mais pas nécessairement pour saisir la *valeur* que ces thèmes ou manifestations ont pu revêtir pour les individus qui en sont devenus amateurs. Ne disposant pas des moyens d'accéder à des résultats quantitativement représentatifs ou pertinents, le choix d'une perspective « herméneutique », proche des recherches qualitatives, s'avérait donc le plus adapté à nos objectifs.

L'approche qualitative s'applique bien à cette tâche en se rapprochant des « *modes d'investigations faits pour comprendre (et non pour expliquer) la subjectivité des individus, des groupes sociaux et des collectivités* »¹, de sorte que le rôle du chercheur, comme le signalent certains auteurs, doit être « *d'atteindre une compréhension «holiste» (systémique, globale, intégrée) du contexte de l'étude : sa logique, ses arrangements, ses règles implicites et explicites* »². Il est donc nécessaire de définir la manière dont l'approche qualitative peut être appliquée dans le cadre de notre étude et plus spécifiquement à la configuration de notre enquête. Afin de retracer les éléments qui nous ont aidés dans ce processus, nous exposerons dans les pages qui suivent les réponses que nous avons trouvées aux questions classiques associées à la vérification de toute hypothèse (observer *quoi, qui* et *comment*), avec le souci particulier de mettre en avant les éléments qui nous ont orienté vers une analyse qualitative.

¹ Ibidem.

² Miles, Mattheuw et Huberman, A. Michael : *Analyse de données qualitatives*, Bruxelles, De Boeck Université, 2003, p.21.

4.1.1 Les spécificités d'une observation décalée.

Nous commencerons ce chapitre en revenant brièvement sur les concepts d'*utilisation* et de *fonction* sociale de la musique, afin de préciser comment ces deux concepts nous ont dicté la perspective méthodologique générale de notre enquête. Nous avons souligné dans la première partie de notre étude que, pour aborder le phénomène musical d'un point de vue sociologique, il est pertinent d'établir une différence entre les usages « *directement observables* » de la musique et « *les buts ou les raisons d'une telle utilisation, la signification sociale qu'une musique peut revêtir* »¹. Nous avons spécifié également que cette signification, qui dépasse le cadre social immédiat dans lequel une musique est produite, déborde également l'espace temporel dans lequel une musique est née ou utilisée socialement, car les objets musicaux résonnent aussi avec des représentations sociales déjà existantes. Ils sont parasités et façonnés, pour ainsi dire, par les représentations sociales construites autour des univers symboliques plus vastes qui les englobent, dépassant ainsi le cadre strictement sonore. Nous pensons, à ce sujet, que rares sont les musiques qui peuvent être considérées comme entièrement nouvelles, car, en définitive, toute nouveauté est rapidement associée à des antécédents ou à des origines réels ou imaginaires².

Une première considération d'ordre général est donc de rappeler que, en privilégiant dans notre enquête la compréhension du sens social lié au goût des MIA en France, nous nous occupons des *fonctions sociales* qu'elles ont pu revêtir sous la forme de conduites individuelles et collectives organisées autour de ce phénomène musical. Cela nous invite concrètement à nous intéresser à l'utilisation immédiate et plus aisément saisissable de ces musiques, mais en ayant toujours à l'espoir que cet intérêt, d'ailleurs incontournable, doit rester subordonné à la recherche d'un sens social « profond » - en tout cas moins immédiat et plus difficile à vérifier d'un point de vue matériel que l'utilisation elle-même.

¹ Supicic, Ivo : « Les fonctions sociales de la musique », dans : Vanhulst, H et Haine, Malou : *Musique et société*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1998, pp. 173.

² Les efforts quasiment obligatoires destinés à attribuer des origines et les antécédents historiques à des styles ou à des mouvements musicaux d'apparition récente, n'est-ce pas l'expression « académique » de ce phénomène ?

Or, comment associer l'utilisation « immédiate » des MIA avec la popularité particulière qu'elles ont connue dans un passé qui remonte déjà à plus de trente ans ?

Le fait de confronter des conduites et des événements associés *aujourd'hui* aux MIA avec des significations sociales qui dépassent le cadre temporel et symbolique immédiat sous-entend qu'elles s'associent aux représentations sociales du monde andin que nous venons d'évoquer plus haut. Or, l'interaction entre conduites collectives et représentations sociales forme sans aucun doute le tissu profond de toute activité sociale, et la manière dont ces deux niveaux sont intégrés et vécus par les individus reste une des principales préoccupations de toute sociologie qui veut comprendre comment les conduites individuelles deviennent des faits sociaux. Cela dit, nous ne pouvons ignorer que la compréhension sociologique de ce phénomène peut varier considérablement selon les orientations théoriques et les choix méthodologiques qui s'en suivent. Ainsi, par exemple, nous pourrions adopter ici une approche strictement positiviste, souscrivant à un traitement sociologique du fait social qui suppose l'emprise totale du collectif sur l'individuel. Dans ce cas, nous devrions être complètement d'accord avec le fait que *« en dehors des actes individuels qu'elles suscitent, les habitudes collectives s'expriment sous des formes définies »*¹, et surtout avec le fait qu'elles se présentent ainsi comme *« un étalon constant qui est toujours à la portée de l'observateur et qui ne laisse pas de place aux impressions subjectives et aux observations personnelles »*².

Sans vouloir nier la pertinence d'une telle vision - qui trouve tout son sens, à notre avis, dans un moment précis du développement de la pensée sociologique - notre travail de terrain nous a convaincu qu'inversement, le voyage de l'individuel vers le collectif était tout aussi possible qu'indispensable pour la compréhension du phénomène qui nous intéresse. D'une certaine manière, tout en faisant allusion à une dimension méthodologique plus restreinte, cette impression reflète ce que Guy Michelat signale en parlant de l'utilisation des entretiens non-directifs en sociologie, à savoir que : *« il y a [...] une sorte de paradoxe à s'adresser à des individus, dans leur particularité, à travers leur vécu, leur personnalité, pour atteindre ce qui est social. En effet, à partir du discours des personnes interrogées qui expriment leur relation à l'objet social dont on leur demande de parler, notre objectif est de passer par ce qu'il y a de plus psychologique,*

¹ Durkheim, Emile : *Les règles de la méthode sociologique*, PUF, Paris, 1937, p. 44.

² Ibid., p. 45.

de plus individuel, de plus affectif, pour atteindre ce qui est sociologique, ce qui est culturel »¹

En fonction de notre hypothèse et en relevant le défi que suppose ce « paradoxe », notre enquête est vouée à constater dans quelle mesure le goût pour les MIA en France a pu être conditionné par les besoins d'altérité des individus qui en sont devenus des passionnés, tout en cherchant à savoir si des représentations sociales mettant en avant des traits « non radicaux » associés à l'univers andin ont pu favoriser la cristallisation d'une telle prédilection.

4.1.2 Los Calchakis aujourd'hui: à la recherche d'un passé commun.

En abordant la trajectoire de Los Calchakis jusqu'à 1973, dans la troisième partie de cette étude, nous avons indiqué que la carrière de ce groupe avait continué bien au-delà de cette époque-là, et qu'elle se poursuit encore de nos jours. En effet, même si la popularité et la notoriété actuelle du groupe n'ont pas d'équivalent par rapport au succès commercial qu'il a connu jusqu'aux années 1980, le fait même de se produire encore sur scène², d'avoir toujours en catalogue la plupart de ces anciens disques³ et de continuer à publier des nouveaux albums⁴, rend compte d'une vitalité artistique très significative pour un groupe « étranger » se produisant en France. Plus encore, au-delà du tournant des années 1960 et 1970, qui a marqué le zénith de leur travail en France et en Europe, toute modification dans la manière d'exercer leur activité - et dans le objet musical qui en résulte - est restée dans les limites d'une trajectoire et d'un modèle fixé pendant ce pic de popularité. Or, nous sommes persuadé qu'une chronologie intégrale du chemin parcouru par H. Miranda et son groupe peut s'avérer très utile pour analyser, entre autres, l'évolution des musiques

¹ Michelat, G., « Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie », *Revue française de sociologie*, vol. XVI, n°2, avril-juin, 1975, p.223. Cité par Le Gall, Didier : « Les récits de la vie : approcher le social par le pratique », in : Deslauriers, J.-P., *Les méthodes de la recherche qualitative*, Presse de l'Université de Québec, Québec, 1987, pp. 35-48.

² Pour la saison 2009-2011, par exemple, Los Calchakis ont programmé seize concerts, dont quatre à l'étranger. Dans l'annexe E le lecteur pourra trouver le détail de cette agenda.

³ Maintenant en format CD et la vente sur internet en format MP3.

⁴ Voir, dans l'annexe F, la liste complète des disques et disques compacts de Los Calchakis.

« folkloriques » ou « traditionnelles » étrangères écoutées et/ou développées en France – et d'examiner, par exemple, le véritable changement de statut dans le courant des années 1980 et qui les a transformées en « World Music ». Mais ceci risquerait de nous éloigner de notre objectif principal qui reste, dans le cadre de cette étude, la recherche du sens sociologique associé au goût pour ces musiques en France.

Toutefois, compte tenu la continuité du travail de Los Calchakis et de l'impact qu'il a eu par le passé, nous avons décidé de compléter notre étude sur la présence des MIA en France, et des représentations qui y sont associées, avec une enquête de terrain centrée sur l'activité que Los Calchakis propose de nos jours. A l'occasion de quelques concerts réalisés par le groupe en Île-de-France, nous avons proposé au public un questionnaire en guise d'enquête exploratoire¹. L'objectif principal était de constituer un petit échantillon d'individus fortement marqués ou attirés par ces musiques afin de leur proposer de participer à des entretiens semi directifs.

Nous avons interviewé finalement quatre personnes qui ont manifesté un attachement particulièrement fort aux MIA. Parmi elles, trois ont été contactées à la fin des concerts que Los Calchakis a réalisés en Ile de France : deux à la suite du concert de Chaville (18/04/2004), et une autre à la suite de celui de Sucy-en-Brie (27/05/04). Par l'intermédiaire d'une des interviewés nous avons pu nous mettre en relation avec une autre personne qui a accepté de s'entretenir avec nous pour parler de leur affection pour la musique « des Andes ». Cette dernière, à la différence des personnes qui ont assisté aux concerts de Los Calchakis, n'a pas répondu à notre questionnaire. Mais tout comme les autres personnes interrogées, elle a été profondément marquée par les MIA pendant une période particulièrement importante de leurs vies. Les propos recueillis auprès d'elles, en tout cas, nous ont prouvé qu'il s'agissait des personnes qui avaient développé une *affection* singulièrement forte pour ces musiques².

¹ Le lecteur trouvera ce questionnaire dans l'annexe G à la fin de notre étude.

² En tout nous avons réalisé une dizaine d'entretiens. Les quatre que nous avons décidé d'analyser ont été choisis selon les critères préconisés par Didier Demazière et Claude Dubar, dont la méthode d'analyse nous a inspiré ici (voir ci-dessous). Il s'agit fondamentalement d'entretiens jugés "réussis", dans ce sens où la situation d'entretien entre le chercheur et les personnes interviewées s'est soldée par des discours susceptibles d'être formalisés selon les critères que nous exposerons ci-dessous. Nous regrettons toutefois d'avoir été contraint, pour cette raison, de retenir dans l'analyse finale uniquement des récits "au féminin", les discours des hommes qui ont accepté d'être interviewés (seulement trois) ne répondant pas à ces critères. Bien évidemment, il serait très intéressant d'élargir l'échantillon afin de compenser cette absence, de préférence dans une étude sur les représentations sociales associées aux MIA en France consacrée exclusivement à l'analyse d'entretiens.

Dans tous les cas, l'attachement aux MIA manifesté par l'ensemble des interviewés s'est avéré soit assez solide pour les inciter à assister à tel ou tel concert *parce qu'il s'agissait d'un concert de Los Calchakis*, soit suffisamment ostensible et significatif pour qu'il devienne une sorte de marque identitaire pour leurs entourages¹. Afin d'insister sur les rapports étroits qui existent entre le choix de l'échantillon de l'enquête et les techniques d'observation et d'analyse utilisées, nous avons décidé de les préciser dans le chapitre suivant – consacré précisément au choix des outils méthodologiques. Toutefois, nous tenons à insister ici sur le fait que l'analyse de ces entretiens, ainsi que celle des résultats du questionnaire, cherchent moins à identifier le degré d'adhésion des personnes interrogées aux musiques qui nous occupent qu'à déceler les significations sociales véhiculées par l'attrance que ces personnes en éprouvent. Autrement dit, indépendamment de l'attachement de chaque interviewé pour les MIA², nous nous sommes intéressé à l'univers symbolique dont ces individus se sont servis pour expliquer et construire leur goût pour ces musiques.

Rappelons également que le fait d'enquêter sur un phénomène qui s'enracine dans le passé des personnes interrogées nous impose de résoudre un certain nombre d'ambiguïtés. S'agit-il d'enquêter sur les expériences personnelles et collectives « objectives » qui ont pu les amener à s'attacher aux MIA ? Ou s'agit-il plutôt de savoir comment les personnes interrogées expliquent *aujourd'hui* cette période de leur vie, en essayant de dégager pour cela les significations sociales de ce goût en fonction de l'interprétation qu'elles donnent de cette partie de leur vécu ? Certes, nous verrons plus loin que, du moment où nous nous intéressons aux représentations sociales associées au goût des MIA en France, il est évident que c'est plutôt la deuxième option qui correspond aux caractéristiques de notre recherche. Mais il ne faut pas pour autant oublier que, s'il est vrai qu'en suivant une telle orientation on décide de travailler, comme le signale François Dépelteau, avec des « *représentations subjectives d'une réalité, et non la réalité elle-même* »³, il n'est pas moins

¹ C'est surtout le cas des interviewés contactés par effet « boule de neige », et qui nous ont été recommandés en tant que personnes « incontournables » pour comprendre l'affection qu'on a pu éprouver en France pour les MIA.

² Nous verrons dans les chapitres qui suivent que l'éventail de possibilités oscille entre ceux qui affirmaient conserver jusqu'à aujourd'hui leur ferveur pour ces musiques et ceux qui, tout en éprouvant encore de l'empathie vis-à-vis des MIA, en portaient un regard un peu plus détaché, reportant plus clairement leur enthousiasme à une « étape » précise de leurs vies.

³ Dépelteau, François: *La démarche d'une recherche en sciences humaines*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.313.

vrai qu'il existe des outils pour repérer les liens qui associent ces représentations à leur contexte social et historique afin de les intégrer dans un système de signification plus vaste.

C'est pourquoi nous avons signalé, dans la deuxième partie de cette étude, qu'en nous intéressant aux représentations du monde « andin » et des musiques « Incas » ou « des Andes » qui ont précédé celles qui nous intéressent ici, nous ne cherchions pas seulement à fournir une introduction historique du phénomène. Il y était question aussi de disposer d'un repère « externe » nous permettant de bien situer, dans le social, le discours que chaque enquêté a pu exprimer, à titre individuel, dans le cadre de leur propres trajectoires de vie. Nous minimisons ainsi les risques et les limites que comporte, dans une perspective sociologique, la mise en place d'une analyse portant sur des subjectivités « isolées », sans qu'il y ait une véritable confrontation avec un cadre socio-historique plus large. L'importance de cette confrontation dans notre travail réside, en effet, dans ce qu'elle est susceptible de révéler et d'aider à comprendre les régularités qui émergent du discours que ces passionnés pour les MIA construisent autour de leur vécu et du contexte social dans lequel ce goût a pu s'exprimer et évoluer.

4.1.3 Critères de sélection et MIA : les raisons d'une préférence.

Le fait d'interviewer des personnes dans le but de comprendre et de reconstruire le système de signification sous-jacent à la consolidation du goût pour les MIA en France suppose, dans notre cas, l'adoption d'une optique théorique bien précise : nous considérerons que, en nous occupant directement ou indirectement des représentations sociales associées aux MIA¹, nous nous intéressons à des faits

¹ Nous renvoyons à la première partie de notre thèse (notamment le chap. 1.4.2.2), où nous nous rapprochons de la définition de *représentation sociale* avancée par Denise Jodelet. Rappelons tout de même que cette dernière définit les représentations sociales comme une « *forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social* », de manière qu'« *en tant systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, [elles] orientent et organisent les conduites et les communications sociales* » (Jodelet, Denise : « Représentations sociales : un domaine en expansion »,

dont la parole demeure le vecteur principal. Il n'y est pas question d'affirmer par-là que la parole est le seul matériel à disposition du chercheur pour saisir les représentations sociales. Il va sans dire que les images, les gestes, les modes vestimentaires ou même, comme nous l'avons vu dans les sections précédentes, l'utilisation de tel son ou de tel instrument musical, constituent des éléments susceptibles de fournir la matière première à l'analyse de représentations collectives. Nous voulons tout simplement insister sur le fait que travailler sur les représentations sociales consiste, pour l'essentiel, à prendre comme objet d'étude les diverses interprétations construites par des individus autour de faits ou d'objets précis (tangibles ou non), afin que le chercheur puisse les mettre en rapport avec les dispositions et les actes individuels ou collectifs qui leur sont associés. De ce fait, accéder en profondeur à cette interprétation par l'intermédiaire d'un outil comme l'entretien sous-entend que le travail d'analyse va porter sur la communication verbale ou écrite que les individus ont élaboré à ce propos. Il s'agit donc d'étudier la mise en parole, souvent à la manière de description, de la perception que ces derniers ont d'eux-mêmes et de leurs actes ainsi que du contexte qui les englobe.

Or, comme le signalent A. Blanchet et A. Gotman, l'intérêt de recueillir cette parole à l'aide de l'entretien tient aussi à la possibilité d'aborder les représentations dans leur contexte *expérientiel* - c'est-à-dire associée à l'expérience, au « vécu » de l'enquêté - en l'inscrivant dans un *réseau de signification*. En s'intéressant à cette dimension, l'enquêteur tiendra compte que dans un entretien « *il ne s'agit pas seulement de faire décrire, mais de faire parler sur* »¹, tout en observant comment l'expérience personnelle de l'enquêté et l'interprétation que celui-ci en avance s'articulent avec les enjeux collectifs dans lesquels cette expérience s'insère. C'est ainsi que le discours de l'interviewé s'ouvre à d'autres niveaux de signification. Pénétrer le regard que l'enquêté porte sur son expérience face à des événements divers associés à des expériences collectives équivaut donc à « *chercher le texte conjoint des épreuves et des enjeux tels qu'ils sont reliés dans la pratique, restituer le déroulement de la vie sociale dans son espace naturel d'effectuation, à partir des catégories propres de l'acteur* »².

op.cit., p.53).

¹ Blanchet, A. et Gotman, Anne : *l'Enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Nathan, 2001 [1992], p.27. C'est nous qui soulignons.

² Ibid., p.28.

Une telle perspective suppose l'existence de deux domaines où l'étude de la parole recueillie dans les entretiens peut se révéler particulièrement propice. D'une part, il y a les études concernant des systèmes de représentations proprement dit¹, et d'autre part, des recherches où l'enquêteur essaie, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, d'interpréter le texte de l'entretien à la lumière du réseaux de signification qui le contient, avec l'objectif de rapporter « *l'épreuve personnelle concrète [aux] enjeux collectifs dans lesquels [les faits expérimentés] peuvent se comprendre et doivent être interprétés* »².

Par conséquent, comment envisager, dans cette optique, l'analyse de nos entretiens ? En quoi la spécificité de notre objet d'étude détermine-t-elle le statut que nous devons donner à la parole recueillie dans les entretiens ?

Notre enquête n'ayant pas pour objectif principal la connaissance d'un système de représentations organisé autour d'une pratique, mais n'en étant pas non plus complètement détachée, il nous semble pertinent de travailler sur une voie intermédiaire. En effet, si l'on pense aux définitions sociologique de *pratique* qui considèrent cette dernière comme un « *comportement ou activité sociale envisagés dans la manière dont ils sont exercés de façon habituelle par une personne ou un groupe* »³, force est de constater que la fréquence des concerts proposés par Los Calchakis, et surtout la manière dont ils sont programmés, ne favorisent ni visent, d'ailleurs, l'instauration d'une activité régulière du public. Dans la plupart des cas, le directeur du groupe ou leur producteur propose le spectacle de Los Calchakis aux services ou centres culturels de différentes mairies en France – éventuellement aussi à des associations - afin qu'on les considère dans la programmation annuelle des concerts. Il n'est pas rare qu'à la suite de présentations particulièrement réussies le groupe soit invité à reproduire l'expérience, invitation qui généralement se matérialise l'année suivante. Il est important d'indiquer qu'un élément qui favorise ce rapprochement est la participation, dans le spectacle même du groupe, de chorales associées aux localités concernées. Cette participation, qui a souvent lieu dans la deuxième partie des concerts et qui reste associée à œuvres écrites expressément

¹ C'est-à-dire « lorsque l'on veut mettre en évidence les systèmes de valeurs et les repères normatifs à partir desquels [les acteurs] s'orientent et se déterminent » (Ibid., p.27).

² Ibid., p. 28. C'est l'auteur qui souligne.

³ Nous retenons ici la définition formulée par Pierre Ansart dans : *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Le Robert-Seuil, 1998, p.416, entrée « *Pratique* ».

pour chœur et ensemble « folklorique »¹, assure non seulement le compromis artistique direct de la collectivité dans le spectacle, mais facilite aussi la conformation d'un public particulièrement motivé et participatif. En effet, dans ces cas chaque membre de la chorale assure la présence dans le concert d'au moins un invité, la présence du groupe familial étant fréquent².

La fréquence annuelle de ce genre de concerts offerts par Los Calchakis est relativement variable, mais en moyenne on peut compter 8 concerts par an, auxquels on doit ajouter les présentations supplémentaires programmées pendant les périodes de grandes vacances³. Dans ce dernier cas, les contacts se font plutôt auprès des festivals de musiques latino-américaines ou de musiques « du monde », *Los Calchakis* n'y étant pas par conséquent le seul groupe à se produire. Finalement, à toutes ces présentations en France il faut ajouter l'agenda international du groupe - nourri principalement par des concerts au Japon, en Espagne et en moindre mesure en Amérique latine - ainsi que les prestations proposées depuis 2003 dans le cadre des croisières en Amérique du Sud⁴ organisées par des agences de voyages européennes. Les présentations du groupe en France n'ayant lieu en général qu'une seule fois dans chaque localité, une analyse du phénomène en tant que « pratique » s'avère donc difficile. Il aurait été pertinent de parler de pratique, par exemple, dans le cadre d'une étude visant directement le public des cycles de concerts saisonniers ou dans le cadre d'une recherche destinée à comprendre la signification sociale des festivals de musiques latino-américaines ou de musiques « du monde » en France.

Notre étude étant axée sur les représentations sociales qui ont pu animer en France le goût pour les MIA, l'option d'un échantillon composé essentiellement par des individus qui ont assisté aux concerts de Los Calchakis s'explique, d'abord, par la configuration d'une sélection sous un critère *non probabiliste* : nous sommes en effet plus intéressé par l'exemplarité des cas retenus qu'à leur représentativité par rapport à une population mère. Ici, le concert n'a pas forcément été retenu en tant que pratique associative, c'est-à-dire en tant qu'activité rassemblant régulièrement une quelconque collectivité ou public, mais plutôt comme une manière d'axer notre

¹ Il s'agit très souvent de la célèbre *Misa Criolla*, composé par le compositeur Ariel Ramirez (1921-2010) et publié en Argentine en 1963 et de la *Cantata Tierra herida*, de Sergio Arriagada (membre du groupe) sur textes de H. Miranda.

² C'est les cas, par exemple, d'un des concerts où nous avons mené une partie de notre enquête (Chaville).

³ Cf. l'annexe E à la fin de notre étude (agenda des concerts pour la saison 2009-2010).

⁴ Jusqu'en 2000 c'étaient des croisières au bord du « Mermoz » (croisières Paquet).

recherche sur le vécu d'individus ayant expérimenté, à l'époque de majeure popularité des MIA, une attirance particulière pour ces musiques. D'ailleurs, si l'on pense que la délimitation d'une population mère pour notre enquête s'avère assez difficile – comment définirait-on et surtout comment ciblerait-on l'*univers* des passionnés pour les MIA en France ? - l'utilisation d'un échantillonnage probabiliste perd à nos yeux une bonne partie de sa pertinence. D'une certaine manière nous sommes confronté à ce sujet à des problèmes analogues à ceux relevés par Howard Becker dans son étude sur les consommateurs de marijuana. Le sociologue américain y attire l'attention sur le fait que, dans des cas comme celui qui l'intéressait, « *il serait impossible de tirer un échantillon au hasard puisque personne ne connaît l'univers dont il faudrait l'extraire* »¹.

Sur un plan plus spécifique, le fait de chercher dans le public des concerts de *Los Calchakis* l'échantillon pour notre enquête obéit à l'utilisation d'une technique non probabiliste en particulier, l'échantillonnage dit "par choix raisonné", orienté moins à la généralisation des cas étudiés qu'à la compréhension en profondeur du sens que les interviewés donnent à leur actions. Proche de la méthode des *groupes cibles*, l'échantillonnage par choix raisonné fait ainsi parti des techniques dont « *leur significativité sociologique l'emporte sur leur représentativité statistique* »². C'est pourquoi nous avons retenu les cas où les interviewés ont assisté aux concerts *parce qu'il* s'agissait de musique « des Andes »³, en nous abstenant de considérer pour l'analyse définitive les cas où les personnes interrogées se sont rendues aux concerts pour d'autres motivations (pour accompagner un membre de la chorale, pour connaître une « musique du monde », parce que le concert était intégré dans un abonnement, etc.). Autrement dit, l'objectif principal de notre enquête n'est pas, par exemple, de connaître la distribution par classe d'âge ou par condition socio-économique des spectateurs concernés afin d'en tirer ensuite les conclusions sociologiques. Nous cherchons avant tout la saisie du sens que des personnes *déjà séduites* par les MIA attribuent à cette prédilection, pour tenter ainsi de rendre visible le système de signification dans lequel cette prédilection s'insère. A ce titre, si l'assistance aux concerts de *Los Calchakis* ne constitue pas une activité récurrente exercée par un

¹ Becker, Howard: *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963], p. 68.

² Berthelot, Jean-Michel : in *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Le Robert-Seuil, 1998, entrée « Sondage », p.498.

³ Dans trois des cas retenus les interviewés avaient assisté au concert plus spécifiquement parce qu'il s'agissait de *Los Calchakis*.

public plus ou moins régulier¹, pour les personnes interviewées – ainsi que pour tous ceux ayant répondu à notre questionnaire exploratoire - le fait d'avoir assisté *aujourd'hui* à un concert de MIA reste étroitement lié à l'évocation d'un *passé* individuel et collectif, évocation dont ces musiques sembleraient jouer le rôle d'un catalyseur.

4.2 Saisir l'irruption des MIA dans les trajectoires individuelles: (statut des entretiens).

4.2.1. L'irruption du social dans le vécu des interviewés : les MIA comme *épisode* de vie.

Outre le fait que la visibilité sociale dont ces musiques bénéficient de nos jours est beaucoup moins intense et régulière que ce qu'elle n'était auparavant - en termes de production discographique, de présentations en concerts et de présence à la radio, la TV et la presse - notre point de vue méthodologique reste aussi profondément déterminé par la situation même d'avoir mené cette enquête *aujourd'hui*. Cela signifie que les interviewés se sont vus confrontés à la reconstruction et à l'interprétation d'un *vécu* associé à ces musiques, et non pas à l'explication d'une expérience ancrée exclusivement dans la conjoncture présente. Il va de soi que l'interprétation que ces individus donnent aujourd'hui à la fascination qu'ils ont éprouvée il y a quarante ans pour les MIA n'est probablement pas la même interprétation qu'ils auraient pu avancer à cette époque-là. Or, il nous semble que les problèmes qui en découlent ne sont pas très éloignés des difficultés communes à toute enquête adonnée à une lecture exclusivement « subjective » des entretiens : dans les deux cas il y a toujours le risque de porter un regard qui néglige,

¹ En fait, pour la plus part des personnes ayant répondu le questionnaire c'était la première fois qu'elles assistaient à un concert consacré exclusivement aux musiques « andine », bien qu'ils en étaient depuis longtemps des enthousiastes.

par exemple, le fait que les personnes interrogées ne disent pas forcément la « vérité » ou qu'elles ne sont pas forcément conscientes du phénomène étudié.

Encore une fois, nous sommes persuadé que l'une des manières de contrer ce genre de risque est de faire appel à des repères « externes » aux discours des interviewés afin de situer historiquement et dans le social ce qu'ils expriment à titre individuel. Mais il est clair que d'autres dispositions, cette fois-ci plus en rapport avec l'entretien lui-même et son analyse, s'avèrent aussi pertinentes qu'incontournables. Indépendamment du fait que, comme le signale François Dépelteau, il ne faut jamais oublier que les résultats des entretiens sont avant tout « *des opinions d'acteurs sociopolitiques ayant des stratégies, des intérêts particuliers et des valeurs à défendre, ainsi que des systèmes de blocages est de refoulement qui les empêchent parfois de dire ce qu'ils pensent vraiment* »¹, nous avons rapidement compris que c'est en bonne partie le choix du type d'entretien qui est destiné à définir les grandes lignes méthodologiques à utiliser dans tout notre travail d'enquête.

Jusqu'ici nous nous sommes limité à indiquer que la conception de nos entretiens s'inscrit dans une démarche semi directive. Il faut pourtant préciser que, s'il est vrai que dans l'élaboration de ces entretiens nous avons suivi *grosso modo* les consignes propres à une approche semi directive, nous sommes resté, sur certains aspects, sous l'influence de techniques proches d'une approche non-directive. Cela dit, nous sommes convaincu, comme le signalent beaucoup d'auteurs, que le sociologue cherche rarement une utilisation intégrale de la non-directivité, cette technique étant souvent appliquée en sociologie dans le cadre d'entretiens plus au moins guidés, généralement dans le but d'entamer un nouveau thème. Ainsi, plus que d'en envisager une application radicale - réservée de préférence à un usage clinique - le sociologue aurait plutôt intérêt à introduire des phases de non-directivité dans l'idée de « *couvrir un champ sémantique très large, pour ouvrir la voie au maximum d'associations d'idées, tout en relevant du thème de la recherche* »².

C'est donc dans ce sens que notre démarche subit l'influence de techniques telles que l'entretien biographique, plus connues en France sous le terme de « récit de vie » ou « histoire de vie ». En raison de la liberté conférée à la parole des individus à propos des faits qui ont pu constituer la trame de leur existence, il est en effet tout à fait possible de situer l'entretien biographique « *à mi-chemin de l'entretien*

¹ Dépelteau, F., op. cit., p. 335.

² Juan, Salvador : *Méthodes de recherche en sciences socio-humaines : exploration critique des techniques*, Paris, PUF, 1999, p. 113.

non-directif et de l'entretien guidé»¹. Ajoutons que, outre la liberté accordée à l'association d'idées mises en avant par les interviewés, notre intérêt pour cette technique s'explique en bonne partie par la place qu'elle accorde à la projection dans le social de l'expérience individuelle des interviewés et à l'interprétation que ces derniers en donnent. L'objectif d'une telle approche, comme le signale J-P. Deslauriers, serait en effet de « *comprendre la vie sociale, le déploiement des grands processus sociaux, à partir d'une expérience individuelle concrète* »². Mais si nous pouvons rapprocher partiellement notre démarche à l'esprit qui anime les diverses formes d'entretien biographique, c'est fondamentalement parce que nous adhérons à une optique qui considère qu'il y a *du récit de vie* « *dès qu'il y a description sous forme narrative d'un fragment de l'expérience vécue* »³. Autrement dit, l'idée d'un récit transcrivant intégralement l'histoire d'un individu cède ici du terrain à une conception moins contraignante pour le chercheur. Une conception attachée avant tout, comme le propose Daniel Bertaux, aux rapports de sens que la personne interviewée a pu établir à propos de descriptions, explications et/ou jugements concernant un *épisode* de son vécu, et non seulement à l'évocation qu'elle a pu faire de la « *totalité* » chronologique de son existence.

En insistant sur la forme narrative de la production discursive du sujet, D. Bertaux a voulu également souligner que, à travers le récit, l'interviewé raconte un vécu qui est « *structuré autour d'une succession temporelle d'événements et de situations* »⁴, succession qu'en définitive constituerait la « *colonne vertébrale* » du récit. C'est pourquoi, avant d'aborder les particularités de notre enquête, il est important de signaler que, ainsi conçue, la ligne de vie d'un individu est loin de constituer une « *trajectoire* » harmonieuse : elle se montre plutôt comme une ligne « *brisée* » par l'impact de forces collectives agissant sur l'individu, forces qui en définitive « *réorientent [leurs] parcours de façon imprévue et généralement incontrôlable* »⁵. C'est notamment ce dernier aspect, l'irruption du social dans les trajectoires individuelles et la mise en mots que les interviewés en font, ce que nous avons voulu retenir des techniques d'entretien biographique.

¹ Ibid., p. 118.

² Deslauriers, J-P. : *Recherche qualitative. Guide pratique*, Montréal, McGraw-Hill Editeurs, 1991, p. 42.

³ Bertaux, Daniel : *Les récits de vie*, Paris, Nathan, 1997, p. 9.

⁴ Ibid., p.33.

⁵ Ibidem.

La construction de nos entretiens et le travail d'analyse que nous avons entrepris sont donc conçus pour tenter de voir dans quelle mesure le goût que les interviewés éprouvaient ou éprouvent encore pour les MIA permet de révéler, précisément, des éventuels « points de contact » entre leurs parcours individuels et des faits appartenant à la sphère du social. Compte tenu de nos hypothèses, nous avons cherché à vérifier si cet enthousiasme s'appuie effectivement sur des représentations sociales de l'univers « andin » et « latino-américain » associées à une approche non conflictuelle de l'altérité, tout en restant attentifs aux événements microsociaux (familiaux, amicaux ou professionnels) et macro sociaux (mouvements politiques ou idéologiques, problématiques socio-économiques, etc.) qui ont pu susciter ou façonner l'écoute accueillante réservée par les interviewés aux MIA.

Ce double intérêt est loin d'être négligeable dans la conception même de notre enquête par entretiens, car il nous permet d'y préciser la place et le rôle des critères directifs et non-directifs à utiliser. Nous avons donc prévu un traitement plus guidé de l'entretien lorsqu'il fallait accéder aux thèmes relevés explicitement dans notre hypothèse, et à plus forte raison dans les cas où ces derniers n'étaient pas abordés spontanément par nos interlocuteurs. Nous avons constaté qu'une approche non directive de l'évocation des MIA finissait souvent par conduire le récit des interviewés vers des aspects plus intimes de leur vie personnelle ou sociale (rapports familiaux, de travail, positionnement vis-à-vis d'événements historiques ou sociaux d'ordre national ou international, etc.).

4.2.2 Segments guidés: pour une articulation des prises de position des interviewés.

En ce qui concerne les phases guidées, nous avons rapidement compris que la vérification de notre hypothèse à travers une question directe ne s'avérait ni pertinente ni particulièrement féconde. Une première difficulté de cette approche, probablement élémentaire mais pas moins embarrassante, était liée à la recherche d'une formule appropriée pour aborder les thèmes directement inscrits dans notre hypothèse. Comment demander aux interviewés, sans tomber dans une énonciation

maladroite ou distante – voire intimidante - s'ils croyaient entretenir des liens « non conflictuels » avec l'univers latino-américain, et si cela conditionnait leur goût pour les MIA. Bien évidemment, il aurait été possible d'aborder le thème d'une façon plus rudimentaire en demandant tout simplement aux personnes interrogées, par exemple, si elles aimaient exclusivement les musiques « andines » ou si elles se sentaient attirées plus largement par l'Amérique latine¹. Mais notre enquête exploratoire, en particulier les conversations informelles entamées à la suite des réponses aux questionnaires, nous a orienté vers une approche qui cherche plutôt à faire émerger l'opposition entre des représentations sociales associées à d'autres musiques « du monde » et celles construites autour des MIA. Il ne faut pas négliger, enfin, que l'accent et la physionomie « latino » de l'enquêteur étant rapidement repérés par les personnes interrogées ², un rapport d'empathie surgissait spontanément, avec tout ce que ceci peut comporter d'avantageux mais aussi de risqué pour le déroulement d'un entretien ultérieur. Soit que les interviewés pouvaient facilement s'autocensurer, par crainte d'incommoder l'enquêteur, s'ils n'étaient pas très intéressés à la culture latino-américaine, soit qu'ils pouvaient être tentés d'exagérer leur intérêt afin de construire une « mise en scène » pouvant plaire à l'enquêteur. Nous avons considéré, par conséquent, qu'en interrogeant nos interlocuteurs sur l'intérêt qu'ils éprouvaient envers d'autres musiques « du monde » nous pouvions rétablir en filigrane le système de signification qu'ils associaient aux MIA.

Le fait d'être attentif au discours construit par les personnes interrogées autour des musiques autres que les MIA nous a conduit également à concevoir les préférences – ou les aversions - qu'elles éprouvaient pour telle ou telle musique comme un choix opéré entre différentes possibilités. Or, quoique nous ne puissions pas, *stricto sensu*, renvoyer ce choix à la configuration d'un *espace des possibles* dans un esprit bourdieusien – qui trouve tout son sens dans une théorie visant à expliquer les rapports de domination entre les différents acteurs sociaux - l'idée d'un horizon de possibilités entraînant des *prises de position* de la part des personnes interrogées

¹ Ce que nous n'avons pas hésité à faire, en tout cas, quand il nous a paru opportun en fonction du déroulement de l'entretien.

² A vrai dire, dans la plupart des cas c'est avant même de commencer le questionnaire exploratoire qu'une première remarque de la part des personnes interrogées s'imposait par lui-même : « Vous avez un petit accent... », suivi par une des questions telles que « Vous êtes sud-américain (ou latino-américain, ou Argentin, ou Mexicain)? » ou, de manière moins directe, « Vous travaillez avec *les Calchakis* ? », etc.

n'a pas été complètement absente des entretiens et de leur analyse. Même si nous avons rectifié, grâce à nos démarches exploratoires, le présupposé qui lie fréquemment le goût pour les MIA à un public orienté vers une option politique de gauche, nous nous sommes rendu compte que les prises de position des interviewés associées à leur goût pour les MIA s'avérait plutôt variées. Elles étaient en effet valables pour d'autres domaines de leur existence, et non seulement en tant que critères de perception distinctifs d'un *habitus* politique ou socio-économique en particulier.

Au départ, par exemple, nous nous demandions pourquoi certaines personnes interrogées, déclarant avoir été solidaires des luttes des *guérilleros* latino-américains au même titre que de celles menées par les combattants du Viêt-Cong contre les forces étasuniennes de l'époque, se sont senties attirées par les musiques latino-américaines et pas du tout pour les musiques vietnamiennes. La découverte de certains cas qui allaient à l'encontre de cette hypothèse par « filiation à gauche », l'étude des antécédents historiques présentés dans les sections précédentes ainsi que d'autres indices repérés au cours de nos enquêtes exploratoires, nous ont fait comprendre que notre problématique s'associait à la « quête d'un ailleurs » qui dépassait les filiations politiques ou idéologiques conjoncturelles. Mais, d'un point de vue plus général, si ces remarques ont déterminé une rectification substantielle de nos hypothèses, elles ne nous ont pas empêché de considérer que le goût des personnes interrogées pour les MIA pouvait suggérer l'existence sous-jacente d'un *espace de possibles*: pourquoi ces individus ont-ils pu orienter, par exemple, leur besoin d'un « ailleurs » vers l'écoute des MIA au lieu de s'approcher pour cela, à la même époque, des musiques orientales, asiatiques ou africaines ?

Nous tenons à insister sur le fait que le rapprochement entre notre orientation et les théories de P. Bourdieu s'opère ici exclusivement sur un plan méthodologique, et non pas sur un plan théorique plus large. Nous pourrions résumer cette différence en rappelant que P. Bourdieu définit l'espace des possibles comme « *l'espace des prises de position réellement effectuées tel qu'il apparaît lorsqu'il est perçu au travers des catégories de perception constitutives d'un certain habitus* »¹, tandis que nous associerons ces catégories de perception à des systèmes de signification plus globaux que ceux liés à la notion d'*habitus*. Il ne faut pas oublier que celle-ci a été formulée en termes

¹ Bourdieu, Pierre : *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1998 [1992], p.384.

de « *machine transformatrice qui fait que nous reproduisons les conditions sociales de notre propre production, mais d'une façon relativement imprévisible* »¹. Autrement dit, les catégories de perception déterminées par un certain *habitus* sont mises en avant par Bourdieu dans le but d'expliquer le phénomène de la *reproduction sociale*, ce qui échappe aux objectifs et compétences définis pour notre recherche. Nous pourrions dire, pour continuer à employer les termes de P. Bourdieu, que le travail qui nous occupe se consacre avant tout aux *catégories de perception constitutives des représentations sociales* de l'univers « andin » ou « latino-américain » qui ont pu déterminer, chez les personnes interrogées, le goût pour les MIA. Bien évidemment, nous n'excluons pas la possibilité que ce goût puisse représenter une pratique engendrée en fonction, par exemple, d'un certain *habitus* de classe. Nous estimons tout simplement plus pertinent, dans le cadre de notre recherche, de nous demander pourquoi, indépendamment des catégories sociales des personnes interrogées, ces dernières ont-elles été séduites davantage par les MIA que par d'autres musiques venues d'« ailleurs »² ?

On comprendra mieux maintenant que les segments guidés de nos entretiens soient fondamentalement consacrés à vérifier le « positionnement » des interviewés par rapport à d'autres musiques, et plus largement à propos de « cultures », « civilisations » ou « mentalités » que ces derniers pouvaient considérer *autres*. Lorsque le récit frôlait ces thèmes, nous sommes intervenu pour essayer de préciser la place que ces autres univers trouvaient dans le discours des interviewés³. Le but de cette action était toujours d'identifier les représentations sociales en jeu et de les confronter à celles que les interviewés construisaient autour des MIA⁴. Ces interventions étaient souvent déclenchées par une allusion plus au moins directe de la personne interrogée à d'autres musiques ou cultures : « [...] *J'aime beaucoup*

¹ Bourdieu, P.: Questions de sociologie, Paris, Minuit, 1980, pp.133-136.

² Nous avons vu, dans la troisième partie de notre étude, que cette écoute a été animée par l'existence d'un petit réseau de café-restaurants du Quartier Latin où, dès la fin des années 50, on a commencé à organiser des soirées « latino-américaines ». D'après le témoignage de Miguel Arocena (entretien du 24-01-2002), patron de La Candelaria, le public était initialement composé par des entrepreneurs venus de province qui, de passage à Paris pour s'occuper de leurs affaires montants et souvent voyageant en « célibataire », souhaitaient profiter, généralement en belle et bonne compagnie, du cosmopolitisme de la vie nocturne parisienne. Mais ceci ne modifie en rien la validité des questions avancées plus haut, car il sera toujours pertinent de se demander pourquoi l'écoute de ces musiques a pu rapidement déborder le cadre auquel elles étaient circonscrites au départ.

³ Nous reviendrons plus bas sur la différence entre « récit » et « discours », ce qui permettra de bien préciser le but de cette intervention.

⁴ Nous verrons, dans le chapitre consacré à l'analyse des récits, que ces segments guidés cherchaient aussi à faciliter la mise en place de couples d'opposition destinés à reconstruire l'univers idéologique et symbolique sous-jacent au discours des interviewés.

découvrir les choses. Par exemple j'aime beaucoup la Grèce, et j'ai toujours essayé de connaître les musiques grecques, les musiques anciennes grecques, ou autres, qui reprennent des rythmes anciens que je ne connaissais pas, et qui sont d'ailleurs très arabisants, très méditerranéens »¹. Dans des cas comme celui-ci, notre tâche s'est limitée essentiellement à approfondir dans la voie ouverte par l'interviewé. Or, dans les cas où la personne interrogée ne parlait pas directement de musiques d'« ailleurs » mais d'autres thèmes concernant d'autres cultures, l'intervention de l'enquêteur s'avérait à plus forte raison nécessaire pour un décryptage plus approfondi de leurs prises de position vis-à-vis des MIA. Dans l'entretien mentionné ci-dessus, par exemple, nous n'avons pu préciser les impressions de l'interviewée par rapport aux musiques « asiatiques » - et d'autres musiques « autres » - que grâce à un travail d'approche entamé initialement à propos de ses choix politiques :

Q: Et tout ce qui était politique [à cette époque] vous l'avez vécu de quelle manière ?

Mme Maisonneuve : Bon, j'ai toujours eu mes idées : j'ai jamais été très politisée. C'est-à-dire que j'ai jamais voulu, euh...ça c'est...ça va avec l'éclectisme, c'est-à-dire je n'ai jamais voulu être affiliée à un parti quel qu'il soit, parce que je ne veux pas entrer dans un carcan [...] Bon, c'est vrai que je me suis impliquée exep...très, très concernée par la main mise des entreprises américaines sur [...] l'économie du sud, je me suis senti très très concernée par ça. [...] Je me suis toujours senti concernée par ça.

Q: Par la guerre de Vietnam, par exemple ?

Mme M. : J'étais très concernée par la guerre de Vietnam, d'autant que...ben, nous les Français nous avons quand même été virés à Dien Bien-Phu, vous savez ce que c'était, donc euh...qu'on puisse continuer à faire ça, ça me révoltait [...] Non, je pense que j'étais anti-guerre Vietnam. Pas par idéologie...enfin, oui. Non, pas parce que c'était un mot d'ordre, mais parce que je trouvais ça complètement idiot, quoi.

Q: Et, puisqu'on parle de Vietnam, est-ce que vous vous êtes intéressée aussi aux civilisations asiatiques [...] ?²

Mme M. : ...Si, je., si...enfin, la civili...[silence] J'ai toujours été intéressée par la civilisation des autres. Par les autres civilisations. Donc, la civilisation asiatique me concernait dans la mesure où justement on essayait de l'étouffer. Mais disons que je ne suis jamais..., enfin, disons que l'état d'esprit asiatique, la façon de voir les choses, et plutôt côté Chine et Japon, euh...ça va pas avec mes circonvolutions cérébrales [rites].

Q: Ceci dit, vous n'êtes pas « allée » vers les musiques asiatiques...

Mme M. : Voilà, voilà. Non, mais, ah non, c'est vrai que je me sens pas proche, parce que, je vous dit, j'ai du mal à y entrer : je trouve qu'il y a un côté froid, un côté carcan, alors que les autres civilisations, c'est une explosion de tristesse, de joie, de tout ce que vous voulez. Pourtant, je suis quelqu'un en général plutôt renfermé [réservée ?], mais c'est peut-être justement pour ça que je suis attirée par ces civilisations là, parce qu'elles peuvent exprimer tout un tas de choses, alors que dans les civilisations asiatiques on a l'impression que c'est fermé, quoi, qu'il n'y a pas d'expression...je ne sais pas...

¹ Entretien avec Mme Maisonneuve.

² C'est l'interviewée qui préalablement avait introduit dans son récit le terme de « civilisation » pour dire son fascination pour les « civilisations précolombiennes ».

Or, de toute évidence la présence d'expressions telles que « civilisation », « culture », « façon de voir », etc. dans le discours de nos interlocuteurs ne répond pas à une utilisation des définitions conformes aux critères académiques. Parler de « culture » latino-américaine ou africaine, « civilisation » arabe ou « mentalité » asiatique, c'est tout simplement le moyen dont disposent les interviewés pour *fixer* ces univers autres. C'est la mise en parole d'une différence qui devient ainsi moins nébuleuse et qui confirme la mise en place de représentations sociales associées à cette altérité. L'important, pour nous, était de confronter le discours produit par les personnes interrogées au sujet des MIA avec celui qu'elles avançaient à propos de musiques et d'univers venus d'ailleurs. Toutes ces altérités, ont-elles la même valeur et le même sens aux yeux des interviewés? En fonction du contenu de leurs discours, est-il possible de faire la distinction entre une altérité *radicale* et une altérité *non radicale* ou *proche*, selon les définitions que nous avons commentées dans la première partie de notre étude ? Ces distinctions, peuvent-elles nous aider à comprendre pourquoi des individus ressentent une inclination pour telle ou telle musique du monde – ou culture, ou civilisation, ou mentalité - et non pas pour d'autres ?

Il faut enfin préciser que cette altérité, telle que nous la retrouvons dans nos entretiens, n'est pas forcément vécue par les individus comme un phénomène « étranger » - dans l'idée d'un rapport d'extériorité vis-à-vis d'une soi-disant identité nationale - mais elle peut très bien venir de l'« intérieur ». Cela a été notamment le cas le cas de l'univers « breton », dont la musique, les traditions et les liens familiaux en rapport au monde de l'enfance, incarnaient aussi une *différence* aux yeux de certains interviewés. Ceci nous permet de confirmer, encore une fois, *que le discours sur l'altérité dessine souvent en filigrane le portrait que les individus construisent eux-mêmes dans leur dimension personnelle et dans leur dimension sociale*. Dans ce contexte, parler des autres c'est aussi parler d'un « moi » et d'un éventuel « nous », de sorte que les représentations sociales que l'on construit face à l'altérité restent des représentations de soi et des sentiments d'appartenance liés à une construction identitaire individuelle et collective¹. Nous verrons, dans le chapitre suivant, qu'à travers notre étude cette perspective ne reste pas circonscrite à une orientation théorique d'ordre général, mais qu'elle aura une incidence directe sur le choix des outils méthodologiques que nous allons employer dans l'analyse de contenu des entretiens. Il nous a fallu trouver les moyens aptes à mettre en avant les rapports de

¹ Constat dressé d'ailleurs par toutes les disciplines concernées par la problématique de l'identité.

sens envisageables en tant que rapports d'*opposition* qui existent entre les opinions, impressions ou émotions des interviewés vis-à-vis des MIA et de l'ensemble de représentations autour des musiques « autres » qui forment l'espace symbolique plus large auquel les MIA appartiennent.

4.3 Analyse des entretiens: considérations générales

4.3.1 Énonciation et statut de la parole.

Les options méthodologiques pour analyser nos entretiens se présentent aussi variées que nombreuses, d'autant plus que l'horizon disciplinaire où elles évoluent dépasse largement le domaine sociologique. Toutefois, il est évident que les objectifs tracés pour chaque recherche ainsi que la spécificité définie pour chaque objet d'étude suggèrent le choix de certaines approches et l'abandon d'autres. Nous avons indiqué plus haut, très brièvement et de façon assez générale, que notre enquête par entretien tente de mettre en avant l'univers de significations sous-jacentes à la prédilection manifestée par les amateurs de MIA. Or, ceci exige de notre part deux précisions d'importance.

Premièrement, l'analyse qui suit portera exclusivement sur les textes retranscrits des entretiens. Nous concentrerons donc nos efforts d'analyse sur le support *verbal* repérable dans les enregistrements que nous avons pu réaliser. Certes, nous nous sommes bien gardé de ne pas négliger d'autres facettes signifiantes propres à la situation d'entretien (gestes, expressions du visage, intonations, etc.), mais l'ampleur et la spécificité propres à l'analyse conversationnelle, qui demande à elle seule la mobilisation d'un appareil théorique considérable, nous ont contraint à considérer ces éléments de manière subsidiaire. Autrement dit, nous les avons utilisés exclusivement en appui d'une analyse focalisée sur le sens véhiculé par la *mise en mots* opérée dans tout entretien. Deuxièmement, et compte tenu de la diversité

d'approches envisageables, une telle tâche suppose de la part du chercheur une certaine conception du texte retranscrit, ou plus exactement elle suppose l'attribution d'un statut à la parole des interviewés. Nous avons déjà avancé plus haut quelques précisions allant dans ce sens, en mettant en avant, avec D. Bertaux, la forme narrative de la production discursive du sujet : l'interviewé raconte en fait une histoire –indépendamment du fait qu'il s'agisse de sa propre histoire - qui est configurée autour d'une succession temporelle d'événements et de situations. Dans cette perspective, raconter une histoire ne se réduit pas à expliquer, décrire ou juger des situations vécues – même si ces éléments sont intégrés dans toute narration - mais suppose une certaine trajectoire de vie ainsi que l'imbrication des épisodes qui la constituent. Ceci, même si cette trajectoire est partielle ou si elle n'est pas exprimée de manière chronologique.

Néanmoins, cette conception de la parole recueillie concerne le statut de l'expérience de l'interviewé telle qu'elle est racontée dans le cadre d'une situation d'entretien, et non pas le statut de la *transcription en mots* que la personne interrogée fait de cette expérience ni de ce qu'elle a *voulu dire* par l'intermédiaire de cette transcription. Afin que le récit du vécu des interviewés ne devienne pas l'objet d'une application méthodologique aux contours flous, il est donc nécessaire de se doter d'un appareil conceptuel et analytique plus spécifique, capable de rendre compte d'un double phénomène : d'un côté, l'énonciation de « faits » opérée par le locuteur, et d'un autre côté le regard et le positionnement de ce dernier par rapport aux faits énoncés¹.

Tout cela exige d'abord que le travail d'analyse s'occupe, au moins en partie, de la plate-forme même sur laquelle la mise en mots s'édifie, le langage, dans le but de jeter une lumière sur les éléments qui expliquent la construction de la « parole » chez les différents interviewés. En disons cela, nous adoptons une perspective qui considère, comme le signale Alain Blanchet, que l'entretien « *est un dispositif de "mise en langue" et "d'usage de la langue" »*², d'où la pertinence de s'appuyer sur des théories du langage qui « *traitent des fonctions langagières* »³. A. Blanchet rappelle à ce propos que le langage aurait une première fonction, *signifier*, qui concerne à la fois l'attribution d'une signification aux « faits » traduits en langue par l'interviewé, et la

¹ Nous reviendrons tout de suite sur une définition plus précise des termes « énonciation » et « énoncé ».

² Blanchet, Alain : *Dire et faire dire*, Armand Colin, Paris, 2004 (1991), p. 34.

³ Ibidem.

valeur subjective avec laquelle cette attribution est « marquée » par ce dernier. Le langage servirait ainsi à signifier deux états de choses : « *les faits et événements externes au locuteur et les assomptions du locuteur concernant ces faits* »¹. L'auteur souligne que cette dichotomie demande d'établir non seulement une différence entre l'*énoncé* – le texte réalisé - et l'*énonciation* – l'acte de production d'un texte - mais qu'il est pertinent d'insister, à l'instar des théories développées par Emile Benveniste, sur le fait que l'énonciation est plus spécifiquement « *une mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »².

D'un point de vue méthodologique, cette distinction nous a été indispensable pour entamer l'analyse de la parole des interviewés en la considérant dans sa double condition. D'une part, en tant que chaîne linguistique parlée qui est retranscrite par l'enquêteur et qu'on peut examiner à la lumière des usages grammaticaux et lexicaux que la conditionnent. D'autre part, en tant que « signifiant » d'un sens qui ne dépend pas seulement de la structure linguistique de chaque phrase formulée - et de leur simple addition - mais qui implique l'existence *d'un espace sémantique constitué plutôt par différents paliers de sens*. L'analyse, dans ce cas, doit considérer aussi l'intervention de divers paramètres d'ordre psychologique et social. On peut résumer momentanément cette double condition en établissant un bref parallèle avec ce que Roland Barthes signalait à propos du récit littéraire, à savoir que « *le sens n'est pas "au bout" du récit, il le traverse* »³; et surtout avec une des conclusions avancées par Claude Lévi-Strauss dans ses études consacrées à la structure du récit mythique : « *Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler* »⁴.

Afin de préciser les termes que nous utilisons dans notre étude pour nous référer aux diverses dimensions de la parole des interviewés, nous suivrons la distinction communément faite, au sein des différentes sciences du langage, entre *phrase*, *énoncé* et *énonciation*. Le premier terme renvoie avant tout à l'idée d'une « *entité linguistique abstraite, qui peut être employée dans une infinité de situations différentes* »⁵, tandis que le second désigne un domaine plus large et pour ainsi dire

¹ Ibid., p.35.

² Benveniste, Emile : *Problèmes de linguistique générale*, 2, Editions Gallimard, 1974, p. 80.

³ Barthes, Roland : « L'analyse structurale du récit », in *Communication*, 8, Editions du Seuil, 1981 [1966], pp.7-33, p.12.

⁴ Lévi-Strauss, Claude : *Anthropologie Structurale*, Plon, 1974 [1958], p. 240.

⁵ Ducrot, Oswald ; Schaeffer, Jean-Marie : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du*

moins anonyme, car il s'agit de la « *réalisation particulière d'une phrase par un sujet parlant déterminé, en tel endroit, à tel moment* »¹. L'*énonciation*, enfin, notion conçue par E. Benveniste par opposition à celle d'énoncé, évoque le fait qu'un énoncé soit produit. Il s'agit, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, de la mise en fonctionnement de la langue par une utilisation individuelle, et non pas l'énoncé qui en résulte. De ce fait, si l'on accepte que cette production individuelle suppose l'appropriation de la langue par les individus pour en construire un discours, E. Benveniste a pu affirmer que c'est bien « *la sémantisation de la langue qui est au centre de [...] l'énonciation, et elle conduit à la théorie du signe et à l'analyse de la signifiante* »². Et c'est bien pour cela que l'énonciation peut être considérée comme un mécanisme où « *la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde* »³.

C'est donc en fonction de cette simple mais indispensable distinction qu'il est possible d'établir ce qui est au centre de l'analyse sociologique de la parole recueillie en situation d'entretien. Cette analyse ne cherche pas la seule description lexicale et grammaticale du « texte » produit, mais plutôt la compréhension de la signification du récit produit par l'interviewé *en tant qu'énonciation enracinée historiquement et socialement dans sa propre expérience*. Nous avons employé jusqu'à présent différentes formules pour parler de la « mise en mots » opérée par des individus en situation d'entretien – y compris l'expression « mise en mots » - ainsi que pour nous référer au « texte » retranscrit en tant qu'unité linguistique abstraite. Nous pouvons préciser désormais que des termes tels que « parole », « récit », « discours », « mise en mots » sont ici associés à *la production de significations* qui émanent des réponses fournies par les interviewés. Nous réservons ainsi l'emploi de termes tels que « texte » ou « retranscription » pour nous référer exclusivement à la dimension linguistique abstraite des énoncés produits par les personnes interrogées.

langage, Editions du Seuil, 1995, p. 728.

¹ Ibidem.

² Ibid., p.81.

³ Ibid., p.82. C'est nous qui soulignons.

4.3.2 Du texte retranscrit à l'analyse de contenu : le choix des outils.

Comme le rappelle A. Blanchet, si l'on adopte une telle perspective d'analyse c'est bien au sein de la linguistique¹ que le chercheur en sciences sociales trouvera des bases théoriques pertinentes pour mieux comprendre les mécanismes de production du discours dans l'entretien – c'est le cas, d'ailleurs, des définitions établies plus haut. Or, l'analyse est intégrée ainsi, dès le départ, à une conception plus large du sens des récits recueillis, mais il s'agit-là d'une plate-forme générale aidant à constituer une certaine conception de la parole des personnes interrogées. Il est nécessaire de trouver, par conséquent, des pistes méthodologiques mieux ciblées qui, tout en s'inspirant de cette optique, nous permettent d'orienter l'analyse vers une approche plus sociologique.

Cela dit, une première remarque s'impose : il faut convenir que l'analyse de documents écrits – archives officielles, documents personnels, presse, littérature, entretiens, etc. - a bel et bien une vie « indépendante » au sein de sciences humaines. Dans le cadre de la sociologie, et dans une perspective d'une analyse systématique et exclusive du matériel écrit ou retranscrit, ces études ont souvent été regroupées sous le terme d'*analyse de contenu*.

En renvoyant à une tradition marquée par des travaux réalisés au sein de la sociologie américaine - surtout jusqu'aux années 1940 - l'analyse de contenu s'est en effet longtemps développée parallèlement à la linguistique, malgré leur intérêt commun pour le langage. Dans cette lignée, au travail précurseur de W. Thomas et F. Znaniecki sur les immigrants polonais en Europe et en Amérique², vont suivre des vastes études consacrées à l'analyse de la presse³ et plus largement à l'analyse du discours politique. Or, au cours des années 1950, et profondément orientée alors vers une approche quantitative, l'analyse du contenu en sciences humaines va expérimenter un tournant décisif du fait de son ouverture méthodologique par rapport à d'autres disciplines intéressées par le sens de « ce qui est dit » à travers le langage. Au premier rang sera concernée la linguistique, mais aussi l'ethnologie, la

¹ Plus précisément par l'intermédiaire de deux de ses sous-disciplines, la *sémantique* et la *pragmatique*.

² Thomas William I., Znaniecki Florian: *Le paysan polonais en Europe et en Amérique. Récit de vie d'un migrant*, Paris, Nathan, 1998 [Chicago, 1919].

³ Particulièrement intéressées à la propagande en temps de guerre.

psychanalyse et certaines branches des études littéraires, ces dernières ayant profité des échanges avec la linguistique – et dont les fruits ont souvent été consignés, à tort ou à raison, sous l'étiquette de « structuralisme ».

Bien évidemment, il n'est pas question ici de retracer l'historique de l'évolution de l'analyse de contenu¹. Nous souhaitons souligner tout simplement que ce n'est qu'à partir de cette ouverture méthodologique que l'étude des textes écrits ou retranscrits – c'est le cas de l'entretien – a entraîné le développement de techniques d'analyse considérant les aspects extralinguistiques et intralinguistiques en jeu. Surtout en France à partir des années 1960, on a pu ainsi profiter de l'épanouissement de diverses disciplines impliquées dans l'analyse de contenu et qui ont apporté un renouveau aussi varié qu'incontestable. Les travaux de Claude Lévi-Strauss, les techniques d'analyse structurale appliquées par A.J. Greimas ou celles avancées par E. Benveniste, la prolifération d'une analyse « structurale » du récit dans le domaine littéraire (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Julia Kristeva, etc.)², reflètent en effet l'ampleur de ce développement. Sur toile de fond du développement de la linguistique et de l'essor envahissant de la sémiologie, cette multiplication de travaux s'est traduite par un élargissement significatif de la palette méthodologique du chercheur en sciences humaines intéressé par l'analyse du contenu.

Or, il faut bien souligner qu'en ce qui concerne les analyses d'entretien en sociologie, les techniques s'appliquant à la structure syntaxique et sémantique de la parole des interviewés ne sont ni les seules à la disposition des chercheurs, ni celles qui ont été les plus plébiscitées par ces derniers. En outre, en dépit du nouveau souffle apporté par l'ouverture méthodologique mentionnée ci-dessus, l'analyse de contenu a longtemps été marquée par un certain blocage attribué à une carence de fondements théoriques conséquents. En effet, cette méthode était souvent associée à « *une pratique qui n'a pas sa théorie ou qui n'a que des réponses partielles, dont rien ne peut garantir qu'elles seront les bases d'une théorie générale* »³. En plus, quand elles ont été utilisées, les diverses techniques d'analyse de contenu ont souvent été appliquées en sociologie sans forcément en fournir une explication méthodologique intégrale et

¹ On peut trouver une brève mais instructive historique sur les origines de l'analyse de contenu dans Bardin, Laurence: *L'analyse de contenu*, PUF, Paris, 1985 (1977).

² Il faudrait ajouter dès à présent les pistes explorées à partir des années 1980 par l'*analyse du discours*, et que nous aborderons brièvement ci-dessous.

³ Ghiglione, R., Matalon, B. : *Les enquêtes sociologiques. Théories et pratique*, Armand Colin, Paris, 1985 [1977], p. 156.

privant le lecteur d'une présentation des procédures d'analyse *en train d'être exécutées*, laissant pour leur compte l'élucidation de la dynamique d'analyse sous-jacente.

Toutefois en France, à partir des années 1980, un certain nombre d'ouvrages consacrés soit aux techniques d'enquêtes en sociologie - en particulier à l'entretien - soit spécifiquement à l'analyse de contenu, ont commencé à combler ce vide, en proposant des manuels critiques présentant les dispositifs les plus utilisés et surtout en systématisant l'application des outils empruntés à la linguistique et à la sémiologie. Les travaux de Rodolphe Ghiglione, Laurence Bardin et Alain Blanchet, parmi d'autres, ont le double mérite d'en avoir établi le bilan critique et d'avoir projeté des rudiments théoriques précis, et légitimés par une pratique analytique concrète, destinés à une application multifonctionnelle et multidisciplinaire.

Précisons de plus combien il est évident que le choix de la technique à utiliser dépend essentiellement de l'objectif général que l'on définit en fonction de la spécificité de chaque enquête. Nous avons estimé plus haut qu'avec notre enquête par entretien nous espérons accéder à l'univers de significations sous-jacent au goût des MIA en France. Grâce aux arguments que nous avons avancés nous avons pu préciser ces propos en soulignant que nous cherchons avant tout la compréhension de la signification de ce goût à la lumière du *récit* produit par les personnes interrogées, récit conçu comme une énonciation enracinée historiquement et socialement dans leurs vécus. Or, notre choix d'une technique d'analyse en particulier s'explique par l'intérêt qui a réveillé en nous, dès le début de notre enquête exploratoire, la présence dans ces discours de certains indices suggérant un *positionnement* des MIA par rapport à d'autres musiques venues d'ailleurs. En effet, en nous appuyant sur des commentaires recueillis lors de notre enquête exploratoire, nous nous sommes proposé de faire émerger l'*opposition*, présente de manière explicite ou implicite dans le discours des interviewés, entre les représentations sociales associées aux MIA et celles liées aux musiques « africaines », « arabes » ou « asiatiques »¹. C'est pourquoi nous avons estimé que l'étude de ce positionnement - qui se traduit dans notre hypothèse par la distinction faite entre

¹ Nous utilisons ici des guillemets pour souligner qu'il s'agit de dénominations avancées par les interviewés, et surtout que, compte tenu des informations dont nous disposons et de nos propres connaissances vis-à-vis ces musiques, nous ne saurions pas les définir indubitablement comme « africaines », « arabes » ou « asiatiques ». Du moins, nous ne pourrions pas nous garder de ce faire sans prendre le risque de reproduire le phénomène que nous avons mis en avant en différenciant les musiques « andines » des musiques d'« inspiration » andine.

une altérité "proche" et une altérité "radicale" - est naturellement destinée à se tourner vers des auteurs qui ont développé la technique dite d'*analyse des relations par opposition* : l'ARO.

Rappelons brièvement que l'ARO est un dispositif d'analyse inspiré de l'analyse structurale de récits (mythes, contes, histoires, etc.) dont les bases ont été formulées, dans le domaine de l'anthropologie, par C. Lévi-Strauss. Il est bien connu aussi que le retentissement de cette optique s'est laissé sentir en France, au cours des années 1960, dans des domaines très divers des sciences sociales. Le mérite de sa mise au point, en sociologie, revient surtout aux travaux entrepris par H. Raymond et N. Haumont et leur équipe de recherche urbaine¹, dont l'objectif était d'étudier, chez les « pavillonnaires », les correspondances entre l'organisation spatiale et matérielle de leurs logements et les représentations sociales qui y sont associées.

Comme le soulignent L. Bardin² et A. Blanchot³, une telle démarche reposait sur deux postulats. D'une part, sur la présence dans le discours des « pavillonnaires » de deux systèmes bien différenciés, un système *pratique* (espace « cuisine », espace « chambre », etc.) et un système *symbolique* (les domaines du « privé » et du « public », de l'«ordre » et du « désordre », etc.). D'autre part, sur l'hypothèse que ces deux systèmes sont en *correspondance*, et qu'il est donc possible de « repérer des relations de signification entre les signifiants d'une part (les objets dont on parle) et les signifiés d'autre part (ce que l'on dit à propos de ces objets) »⁴. C'est ainsi que H. Raymond et N. Haumont ont pu mettre en évidence, par exemple, des corrélations liant la « cuisine » à l'idée de « quotidien » et d'autres associant la « salle à manger » à l'idée de « fête », tout en reportant ces deux couples de relations à un *rapport d'opposition*, qui peut être résumé par la configuration du type :

$$\begin{array}{c} A / c \\ B / d \end{array}$$

où A et B renvoient aux éléments du système spatial, tangible (dans l'exemple cité, « cuisine » et « salle à manger ») et c et d représentent des éléments du système

¹ Cf. H. Haumont N., Raymond, H. : *Les pavillonnaires*, Paris, CRU, 1966 ; Raymond, H. : « Analyse de contenu et entretien non directif : application au symbolisme de l'habitat », dans *Revue française de sociologie*, vol. IX, pp.167-179.

² Bardin, L., Op. Cit., p.279.

³ Blanchot, A., Op. Cit., 1992, p.109.

⁴ Ibidem.

symbolique mis en avant par le discours (« quotidien », fête »). On peut donc formuler cette relation d'opposition de la manière suivante:

$$\frac{\text{A (cuisine)}}{\text{c (quotidien)}} = \frac{\text{B (salle à manger)}}{\text{d (fête)}}$$

Bien évidemment, cette technique implique un traitement du texte beaucoup plus achevé que la simple présentation des rudiments que nous venons de faire ci-dessus. Avant d'aborder plus en détail ce sujet, il est important de préciser notre position par rapport à l'optique générale qui préside ce type d'analyse. Le fait de chercher la signification de la parole des personnes interrogées en fonction de relations entre couples d'opposition suppose la ratification de l'importance de la notion de *système*. Il faut prendre en compte le fait que l'objectif final d'une telle analyse n'est pas de construire un répertoire « thématique » des éléments de l'univers matériel et de l'univers symbolique qui constituent le discours. Il s'agit avant tout de préciser les principes sous-jacents qui déterminent *la place qu'ils auront à l'intérieur du discours et la manière dont chacun de ces éléments va se positionner par rapport aux autres*. Ainsi, dans une telle analyse, la signification de tel ou tel terme est liée non pas à ses apparitions dans le texte en termes quantitatifs, mais à la place qu'il détient par rapport aux autres éléments du discours. La structure générale du récit est fondée d'ailleurs sur ces rapports d'opposition. Cela signifie que toute variation dans la mise en mots des éléments du discours entraîne à son tour une variation au niveau de la signification globale du récit. Par conséquent, ce n'est qu'en opposant le terme « adulte » à celui de « petit » qu'un interviewé *dit* à l'enquêteur que *ce dont on parle* se réfère à la catégorie « âge », et non pas à celle de « taille », qui aurait pourtant émergé si au terme « petit » il aurait opposé celui de « grand ».

Cet exemple montre qu'une telle technique est intimement apparentée à l'analyse structurale développée par C. Lévi-Strauss, dont un des outils fondamentaux pour faire émerger le système de signification d'une structure sociale - ou des structures des récits mythiques - repose sur les procédés de commutation et

permutation des éléments qui se trouvent en interrelation¹. Ajoutons que si nous nous attardons sur ce point, c'est parce que nous sommes tout à fait conscient des critiques dont la perspective structuraliste a été largement l'objet. D'ailleurs, ces critiques pointent le réductionnisme d'une telle approche à cause de la prééminence qu'on y réserve, précisément, aux notions de système et de structure. Sans vouloir entrer dans cette polémique, et en nous gardant d'avancer tout jugement catégorique, nous croyons que l'approche structuraliste a été en bonne partie victime de son succès², ce qui a contribué à ce qu'elle soit fréquemment associée à une *pensée* homogène – voire envahissante - et non pas à une *méthode* d'analyse particulière. Par ailleurs on s'aperçoit, avec le recul, que le caractère réducteur a été attribué, le plus souvent, à certaines variantes d'analyse structurale développées au sein du projet sémiologique, où l'on a développé effectivement l'idée que la signification profonde d'un texte se trouverait essentiellement à l'intérieur de l'univers clos de sa structure³.

C'est pourquoi nous sommes persuadé que l'on aurait tort d'élargir cette critique à l'ensemble des recherches influencées par l'analyse structurale, et attachées, par conséquent, à la notion de système. Comme le signalent A.J. Greimas et J. Courtès, « *en tant qu'attitude scientifique, le structuralisme conserve sa valeur* », et il faut tout simplement avoir en tête qu'il s'agit d'une optique qui « *maintient le principe selon lequel l'objet de connaissance visé est la relation (ou la structure) et non les termes ou les classes* »⁴. Nous adoptons donc une telle perspective en soulignant que, du moins en ce qui concerne l'ARO et son influence dans la mise au point d'autres dispositifs d'analyse d'inspiration structuraliste en sociologie, la priorité donnée aux rapports qui mettent en relation les différents composants du discours ne se traduit pas en fonction d'un désintérêt pour d'autres éléments intra discursifs ou extra discursifs en jeu⁵.

¹ On peut envisager aussi un parallèle, toute dimension gardée, avec la notion de champ telle que P. Bourdieu l'applique au milieu artistique, dans ce sens que les prises de position et les dispositions des agents constitutives du champ sont nécessairement interdépendantes, de sorte que « toute transformation de la structure du champ entraîne une translation de la structure des goûts, c'est-à-dire du système des distinctions symboliques entre les groupes » (Bourdieu, P. : *Les règles de l'art*, op. cit., p. 266).

² Dans ce sens où dans pratiquement tous les domaines des sciences humaines sont apparues des courants structuralistes.

³ Il s'agit surtout d'analyses appliquées surtout au récit littéraire. Nous pensons, par exemple, au type d'analyse structurelle développé par R. Barthes dans *S/Z*.

⁴ A.J. Greimas, J. Courtès: *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, p. 360.

⁵ Nous voyons dans la démarche de H. Raymond et N. Haumond une preuve concrète de cela.

4.3.3 Un modèle d'analyse : les récits d'insertion.

Pour la mise en pratique d'une telle analyse nous avons suivi la démarche proposée par Didier Demazière et Claude Dubar dans son ouvrage *« Analyser les entretiens biographiques. L'exemple de récits d'insertion »*¹. Outre la similitude entre le type d'entretien abordé par ces auteurs et le nôtre, nous avons trouvé dans cette étude des réponses à des problèmes ponctuels auxquels nous nous sommes heurté au tout début de notre recherche. Parallèlement, cet ouvrage nous suggérait des pistes de réflexion particulièrement intéressantes concernant l'exploration, dans le cadre d'une démarche qualitative, de l'univers de signification commun aux personnes interrogées.

D. Demazière et C. Dubar partent du constat que *« il [existe] un "déficit méthodologique" dans le traitement que des nombreuses recherches sociologiques [font] subir aux entretiens, et plus généralement aux paroles des gens recueillies au cours des enquêtes »*². Ils attirent l'attention sur le fait que très souvent, au moment d'analyser et d'interpréter ces paroles, les études sociologiques n'exposent pas suffisamment le processus qui permet au sociologue d'élaborer ses théories à partir des données recueillies dans les entretiens. Pour D. Demazière et C. Dubar, la question de fond qui reste souvent inconnue ou mal établie est, d'une part, le statut que les sociologues donnent à la parole des gens recueillie aux cours des enquêtes, et d'autre part, à la manière dont la catégorisation sociologique est construite et appliquée.

D. Demazière et C. Dubar identifient deux postures comme étant les plus fréquentes, qu'ils appellent respectivement *« illustrative »* et *« restitutive »*. La première consiste *« à faire un usage sélectif de la parole des gens au point de l'asservir aux besoins de la démonstration conduite par le chercheur »*³. Dans ce cas, le chercheur utilise généralement des extraits des entretiens pour les paraphraser dans le but d'introduire du *« réel »* dans une démonstration, mais en les laissant en état brut en tant

¹ Demazière, Didier et Dubar, Claude : *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple de récits d'insertion* », Les presse de l'Université de Laval, Québec, 2004.

² Ibid., p. 67.

³ Ibid., p. 16. Il faut signaler que les auteurs pensent que la majorité des travaux de recherche sociologique basés sur la réalisation d'entretiens rentrent dans cette catégorie, et il tiennent à signaler qu'une partie importante de leur propres travaux reproduisent cette pratique (ils incluent, parmi les exemples de pratiques *« illustratives »*, des extraits tirés de certains de leurs ouvrages).

qu'éléments d'analyse. Autrement dit, « *le discours produit dans l'entretien n'est pas véritablement analysé; il est thématisé* »¹. Ce faisant, c'est la conformité de la catégorisation sociologique obtenue qui est en cause, car en définitive la parole des personnes interrogées est utilisée ici pour *illustrer* des concepts et des typologies préétablis (classe, genre, etc.) qui résultent de l'application de telle ou telle théorie sociologique. Il ne s'agit pas, par conséquent, d'une catégorisation fondée sur l'analyse de ces paroles dans leur spécificité. De ce fait, « *la parole est alors traitée comme un "reflet" de positions et d'attitudes préexistantes, indépendantes du contexte de l'entretien et que l'on peut découper sans règle particulière. Elle n'a rien à voir avec la subjectivité d'une personne particulière: elle fournit des bribes d'information décontextualisées destinées à "classer" la personne dans des catégories préétablies* »².

La deuxième posture mise en question par D. Dumazière et C. Dubar, est la posture « restitutive » qui se trouve à l'opposé de la pratique illustrative. Ici, la démarche réside sur la grande place laissée à la parole des personnes interrogées, au point qu'elle devienne hyper empiriste. Dans ce cas, « *la parole des gens est considérée comme transparente, au point que rendre compte de cette parole devient le cœur même de la recherche sociologique* »³. D. Dumazière et C. Dubar visent surtout certains aspects de la démarche de l'ethnométhodologie qui transformeraient le sociologue en une espèce de « *porte parole des "membres" d'une collectivité agissant quasiment de façon rationnelle* »⁴, membres qui seraient les seuls à avoir les compétences nécessaires - surtout linguistiques - pour dévoiler le sens du monde qui les entoure. C'est pourquoi, dans cette posture, « *comprendre comment fonctionne le social revient dès lors à restituer ces 'paroles en actes' et donc à montrer, par une restitution adéquate, comment elles structurent l'interaction efficace* »⁵.

Les auteurs cités soulignent que cette posture restitutive n'est pas exclusive à l'ethnométhodologie, mais elle apparaît aussi dans le cadre de travaux centrés sur les « récits de vie » ou sur des entretiens biographiques et qui, présentés comme

¹ Ibid., p. 20.

² Ibid., p. 23.

³ Ibid., p. 24.

⁴ Ibid., p. 25

⁵ Ibidem, Il faut signaler que cette critique ne repose pas sur l'accent que la démarche restitutive met dans la description des situations et sur l'abandon de toute hypothèse préalable - éléments qui la rapprochent des méthodes ethnographiques. D. Dumazière et C. Dubar reprochent surtout le statut privilégié qu'on donne aux pratiques langagières sans pour autant accorder au sociologue la possibilité d'en fournir une interprétation autonome. Dans ces cas, le sociologue « ne fait que livrer l'interprétation des sujets concernés qui est une explicitation de ce qui a été dit dans l'action » (Ibid., p. 26)

sociologiques, restent pourtant dans l'état de « *"documents bruts" pouvant entrer dans des analyses ultérieures et non de "produits de recherche"* »¹. Notons que, pour D. Dumazière et C. Dubar il y a toutefois des cas à part, comme celui de *La Misère du Monde*, qui impliquent certes une analyse rigoureuse où la posture restitutive apparaît argumentée, mais qui n'échapperaient pourtant pas aux déficiences soulevées ci-dessus. Dans ce célèbre ouvrage coordonné par Pierre Bourdieu, l'argumentation de la restitution serait plutôt destinée à justifier la publication intégrale des entretiens en tant que travail de recherche, laissant au lecteur « *le travail d'analyse, de comparaison et de synthèse des traits pertinents et caractéristiques du corpus* »². Encore une fois, D. Dumazière et C. Dubar ne mettent pas en cause la légitimité et l'utilité de publier la retranscription quasi-intégrale d'entretiens de recherche, mais le fait que dans une telle démarche la présentation de l'analyse ne soit pas suffisamment éloignée de cette retranscription³.

D. Dumazière et C. Dubar proposent une démarche qui prête une importance particulière à la construction d'une catégorisation sociologique en fonction de l'analyse de la parole des interviewés. En reconnaissant que ce problème est loin d'être simple de par ces implications historiques et épistémologiques, ils centrent leur attention sur les conditions qui produisent et justifient la coupure entre une catégorisation ordinaire et une catégorisation savante. Cette problématique, ils la conçoivent comme la question « *des rapports entre les mots du sociologue, ceux qu'il revendique comme les concepts centraux organisant son analyse, et les mots des gens, ceux qui sont produit en situation en réponse aux questions du sociologue* »⁴. Inspirés par les réflexions épistémologiques de Jean-Claude Passeron, D. Dumazière et C. Dubar arrivent à la conclusion que la démarche sociologique a affaire à trois types de catégories: celles qu'ils appellent « officielles », qui résultent des découpages administratifs et normatifs; celles « naturelles », associées aux catégories pratiques utilisées par les individus étudiés dans leur productions langagières; et celles « théoriques », qui dérivent des schémas construits par les sociologues. La question essentielle qui se pose, par conséquent, est de savoir quelle sera la position du chercheur par rapport aux diverses possibilités qui se présentent pour articuler ces

¹ Ibid., p. 27.

² Ibid., p. 31.

³ Dans le cas précis de *La misère du monde*, ces auteurs reconnaissent volontiers le travail de catégorisation des sociologues et revendiqué explicitement par P. Bourdieu -notamment dans l'organisation thématique des entretiens-, mais ils regrettent que cette catégorisation soit faite « *sans jamais expliciter comment [elle] a été produite* » (Ibidem).

⁴ Ibid., p. 74.

trois types de catégorisations. « *Comment - s'interrogent ces auteurs - [...] le chercheur passe-t-il de "schématisations préalables", souvent prédéterminées par les découpages des catégories officielles, à des "théories formelles" »*¹ rendant compte des processus sociaux structurant les phénomènes qu'il étudie ? La solution, pour ces sociologues, serait de ne pas négliger le fait que la catégorisation constitue un processus interne au langage et inséparable, dans cette condition, du « monde » que ce dernier constitue en l'exprimant.

En souscrivant aux critiques avancées par Ernst Cassirer à propos des conceptions « représentationnistes » du langage, D. Dumazière et C. Dubar considèrent ainsi que le langage ne se limite pas à *véhiculer* les représentations, mais qu'il est un « acte de pensée » qui collabore à la formation même des objets au sein de l'univers symbolique des individus: « *catégoriser c'est bien un "jeu de langage", mais c'est, en même temps, l'appropriation d'un monde, la médiation la plus efficace entre un sujet et le monde des objets* »². C'est la raison pour laquelle ces auteurs élaborent une méthode d'analyse des entretiens biographiques largement inspirée de l'ARO afin d'étudier, par ce moyen, « *la catégorisation en acte dans le langage comme constitution d'un monde symbolique structuré rendant compte des pratiques du locuteur* »³.

La méthode proposée par ces auteurs repose essentiellement sur deux principes. Premièrement, l'entretien peut être considéré comme un *récit* dont le sens réside *dans sa mise en mots*. Cette mise en mots - et la construction de sens qui en découle - est un processus complexe dans ce sens où « *c'est toujours à la fois l'énoncé de "faits", d'événements externes au locuteur [...] et l'énonciation d'un discours qui représente "l'assomption du locuteur concernant ces faits" (idem)* »⁴. Deuxièmement, le sens que les individus concernés donnent à son parcours personnel constitue la matière essentielle des « entretiens-récits ». L'interviewé, dans ce contexte, agit comme un narrateur qui sélectionne, arrange et articule les épisodes de sa trajectoire de vie qu'il juge importants, ce qui implique *l'existence d'un code narratif et des catégories fonctionnant comme une architecture de base sur laquelle ces processus prennent forme*. D. Dumazière et C. Dubar soulignent que, à la différence des postures « restitutives » mentionnées plus haut, le code narratif et les catégorisations des interviewés ne préexistent pas complètement à la situation d'entretien, mais ils sont aussi le résultat

¹ Ibid., p. 80.

² Ibid., p. 73.

³ Ibid., p. 81

⁴ Ibid., p. 93. Les auteurs citent Blanchet, Alain : *Dire et faire dire*, op. cit., p. 18.

de l'interaction entre l'interviewé et le l'enquêteur : le premier cherche, ne serait-ce que partiellement, à *convaincre* le second de son discours, et souvent à *se convaincre* lui-même des choix qu'il opère pour présenter sa trajectoire de vie. Cette opération et sa prise en considération dans l'analyse du chercheur s'avère d'une importance capitale, notamment parce que dans ce récit « *l'évocation du passé implique le jugement sur le présent qui suscite l'anticipation des avenir possibles* »¹ pour la personne interrogée, la narration du récit incarnant ainsi un processus de créations de *valeurs*. Ces auteurs estiment, de ce fait, que « *saisir le sens d'un parcours [...] narré au cours d'un entretien approfondi, ce n'est pas seulement "découvrir" le code définissant les catégories, c'est aussi "reconstruire" le code organisant ces catégories en fonction d'une trajectoire passée, d'une lecture de la situation présente et d'anticipations d'avenir plus ou moins probables* »².

D'un point de vue pratique, la quête de ce sens et de ces catégories s'organise autour de l'existence de trois niveaux du récit véhiculé par la parole des interviewés³. Le *niveau de fonction* concerne les épisodes de la trajectoire de vie des individus tels que l'on peut repérer dans leur « narration ». D. Dumazière et C. Dubar les traitent comme des unités qu'ils appellent « séquences » (S), pour souligner que, afin de les analyser, elles seront organisées en ordre chronologique par le chercheur, indépendamment de l'ordre d'apparition qu'elles présentent dans l'entretien. Le *niveau des actions* est celui où se trouvent les éléments qui concernent la participation et la qualification (description, appréciation, etc.) des différents « personnages » du récit, que les auteurs appellent « actants » (A). Le *niveau de la narration*, enfin, qui est celui où se déploient les propositions, argumentations, thèses, etc., des personnes interrogées. C'est le niveau où ces dernières défendent leur point de vue - face à l'interlocuteur ou à elles-mêmes - et grâce auquel nous pouvons comprendre la cohérence interne du récit. C'est l'analyse de ce troisième niveau qui permet au chercheur de comprendre la manière dont l'articulation des deux niveaux précédents s'intègrent dans un discours argumentaire, révélant ainsi l'« univers de croyances » de l'interviewé⁴. Les unités de ce niveau portent le nom de « propositions » (P).

¹ Ibid., p. 99. C'est nous qui soulignons.

² Ibidem.

³ Les auteurs s'inspirent sur les trois niveaux définis par R. Barthes dans son article publié dans *Communication 8* (op.cit.).

⁴ Nous utiliserons souvent la formule équivalente de « système de sens ».

La première étape consiste donc à coder les différents segments de l'entretien selon les critères signalés ci-dessus, en repérant les « unités » qui le conforment et en considérant qu'un élément peut éventuellement appartenir à la fois à plusieurs niveaux. Postérieurement, on procède à un classement des unités codées, ce qui constitue en fait un processus de *recodage*. Dans le cas des séquences, elles seront ordonnées dans un ordre chronologique; pour ce qui est des actants, les unités seront assignées aux différents « personnages » qui interviennent dans le récit; et dans le cas des propositions, elles seront organisées par classe d'arguments, dans la perspective de faciliter l'exploration de ce que la personne interviewée cherche à justifier. La dernière étape consiste à dégager, à travers une analyse structurelle fondée sur l'analyse des rapports par opposition, les *disjonctions* sous-jacentes aux trois types de classements associés aux trois niveaux du discours. Il s'agit, en fin de compte, de découvrir les *catégories* sur lesquelles se construisent les éléments constitutifs des relations d'opposition: « *le terme "fille" prend un sens différent selon qu'on l'oppose à "garçon" (et c'est alors la catégorie "sexe" qui fait sens) ou à "femme" (et c'est alors la catégorie "âge" qui importe)* »¹.

Nous avons décidé de suivre l'exemple de D. Dumazière et de C. Dubar de présenter « en acte » et *in extenso* l'analyse d'un de nos entretiens afin de rendre notre démarche la plus explicite possible². En ce qui concerne les quatre autres entretiens, nous livrerons le compte rendu de chaque analyse afin de pouvoir procéder à l'opposition des résultats obtenus avec les hypothèses que nous avons proposées. Bien évidemment, une telle présentation revêt pour notre étude une importance supplémentaire : le lecteur pourra compléter ainsi l'histoire des MIA en France que nous avons dressée dans la troisième partie de notre étude avec les informations et les *points de vue* avancés par des personnes qui ont intégré ces musiques dans leur vécu. L'interprétation que nous faisons de leurs discours, ainsi que les conclusions que nous allons tirer de la comparaison de ces résultats avec ceux de la troisième partie, restent ainsi plus facilement ouverts à la confrontation avec d'autres lectures possibles.

¹ Ibid., p. 129.

² Nous incluons la retranscription codée de l'entretien de Mme Maisoneuve dans l'annexe H, pour que le lecteur puisse consulter, à tout moment, le récit intégral de l'interviewée tel qu'il se présente suite au premier codage que nous avons réalisé.

4.4 Présentation des analyses

4.4.1 L'entretien de Mme Maisonneuve : explication des critères de codage et d'interprétation.

Parmi les entretiens que nous avons finalement analysés, nous considérons que celui consacré à Mme Maisonneuve se révèle le plus approprié pour illustrer la manière dont nous avons appliqué les procédés d'analyse mis au point par D. Demazière et C. Dubar. La fluidité avec laquelle cette personne interviewée a exposé le contexte dans lequel son goût pour les MIA a pris forme nous permet de montrer plus facilement la reconstruction de la logique générale de son discours, ainsi que la manière dont sa « ligne de vie » a été marquée par l'action de forces collectives (son goût pour les MIA en constituant une des manifestations palpables). Il est pertinent de rappeler ici que la recherche de cette « logique générale » traduit à la fois nos efforts pour trouver la cohérence interne d'un discours par définition subjectif¹, ainsi que le rattachement de ce discours et de sa « logique » à un corpus d'entretiens « *présentant un degré suffisant d'homogénéité* »². Nous exposerons en détail les procédés et les critères qui ont présidé notre travail de triage qui ont permis la condensation de ces discours en couples d'opposition. Nous espérons faciliter ainsi la compréhension globale du lecteur, car il aura à sa disposition, du moins pour ce cas analysé, tous les éléments nécessaires à garantir une lecture « transparente » de la parole de l'interviewée, ce qui favorise d'ailleurs la lecture critique de l'interprétation des entretiens que nous livrerons par la suite.

Nous avons rencontré Mme Maisonneuve - veuve, la soixantaine passée au moment de l'entretien³ - au concert que *Los Calchakis* a proposé à Chaville en 2004 (18/04/2004). Elle a accepté de bon gré notre invitation pour parler plus largement de son intérêt pour les musiques « des Andes » dans le cadre d'un entretien, et elle

¹ Cohérence qui est vérifiée dans les trois dimensions de l'analyse : séquences, actants et propositions argumentaires

² Demazière, Dubar, op. cit., p. 104.

³ L'interviewée n'a pas voulu préciser son âge au moment du questionnaire. Nous avons déduit à peu près son âge grâce aux informations avancées dans ses réponses lors de l'entretien.

nous a proposé de l'interviewer chez elle, dans la ville de Viroflay (Ile-de-France). Mme Maisonneuve habite une belle et grande maison d'inspiration rationnelle dont la décoration à la fois moderne et sobre nous a donné tout de suite l'impression d'une situation économique plus que confortable, quoique la « modernité » de la décoration et des objets nous aient paru plutôt démodée¹. Nous avons pu repérer, par exemple, des tableaux d'art contemporain accrochés aux murs du grand salon, des sculptures abstraites de différents formats décorant la grande bibliothèque où l'on trouvait, d'ailleurs, une variété de livres d'art et de nombreuses pièces décoratives à l'air « ethnique ». Nous devons avouer que ce confort nous a quelque peu surpris, notamment par rapport à la situation des autres personnes que nous avons rencontrées jusqu'alors –enquête exploratoire comprise - dont les logements dénotaient un standard de vie moins aisé². Nous allions vérifier plus tard que cette impression n'était pas complètement inexacte. En effet, Mme Maisonneuve avait fait une carrière importante comme secrétaire-assistante d'un directeur d'une grande multinationale, et son mari avait été un haut fonctionnaire de l'administration publique française à Alger³.

Cette dernière information, apportée au milieu de l'entretien, a réaffirmé en nous une impression que nous avons eu tout au début de notre rendez-vous en présence des objets, des livres d'art et des pièces décoratives « ethniques » - surtout africaines - qui décoraient le salon : l'interviewée avait déjà très probablement construit un « discours » autour de l'Autre. Cela s'est traduit par le fait que le thème de son rapport à des manifestations artistiques ou culturelles « autres » - d'ailleurs, non seulement extra-européennes - est ressorti de manière particulièrement spontanée et directe, ce qui sans aucun doute, a facilité notre analyse ultérieure.

L'entretien s'est passé dans son salon, dans l'après-midi du 18 mars 2004, autour d'une tasse de thé.

¹ Par exemple, l'excellente chaîne Technics qu'elle possédait – sans doute très coûteuse au moment de son achat - était un modèle analogique produit tout au plus au début des années 1980.

² Nous pourrions illustrer cette « surprise » en indiquant que dans nos notes de terrain nous écrit avoir eu l'impression influencés sûrement par une bibliothèque très riche en livres d'histoire et de politique – classiques et contemporains - de nous trouver dans la maison d'un cadre ou d'un fonctionnaire d'un certain statut.

³ Le poste de son mari et le moment auquel il l'a occupé sont loin d'être anodins : M. Pierre Maisonneuve était le directeur du cabinet de Robert Lacoste, nommé ministre résidant en Algérie en 1956. « Le 13 mai 58 de Gaule a parlé de son bureau [de son mari] », nous a précisé Mme Maisonneuve. C'est d'ailleurs à lui que l'on doit entre autres la configuration de la bibliothèque.

4.4.1.1 Séquences du récit de Mme Maisonneuve : présentation.

L'un des aspects de l'analyse développé par D. Demazière et C. Dubar qui nous a particulièrement intéressé est la possibilité de regrouper les séquences (**S**)¹ sous un critère chronologique, c'est-à-dire depuis l'événement le plus ancien repéré dans le discours de l'interviewé jusqu'à l'évocation de faits contemporains à la situation d'entretien, y compris les éventuels projections vers l'avenir. Nous avons rapidement compris que l'un des principaux avantages d'une telle réorganisation était de mettre en avant des événements de la vie des interviewés qui risquaient de passer autrement inaperçus à l'œil du chercheur, ou plutôt qui étaient susceptibles de perdre de leur valeur en tant qu'indices d'éventuels points d'inflexion marquant le parcours de vie des interviewés. Cette sorte de brosseage du récit dans le sens chronologique des faits racontés nous a permis de regrouper plus aisément, autour de « périodes » de vie, des éléments du système de signification des interviewés formulés de manière éparsée dans l'entretien. C'est ainsi que nous pouvons entrevoir, dans la plupart des cas, non seulement la manière dont les interviewés « reconstruisaient » leur parcours en associant différents éléments (objets, faits, actions, etc.) à des différentes périodes de leur vie (enfance, adolescence, etc.), mais également les critères mêmes qui les ont amenés à faire la différence, par exemple, entre ce qu'ils considéraient appartenir au domaine de leur « jeunesse » et ce qu'ils associaient à leur vie « adulte ».

Nous avons donc regroupé les séquences du récit de Mme Maisonneuve en neuf « épisodes », classés chronologiquement du S-I au S-IX². Ces séquences commencent avec l'évocation à son enfance – surtout à ses origines bretonnes - et s'achèvent avec des commentaires qui font allusion aux musiques avec lesquelles l'interviewée commençait à se familiariser au moment de l'entretien. Il faut préciser tout de même que, d'une manière générale, la tendance du discours de toutes les personnes interviewées a été de privilégier des événements ou des situations passées, au détriment des allusions à leur situation au moment de l'entretien ou aux

¹ Rappelons que seront considérés comme *séquences* toutes les unités du discours (la plupart du temps il s'agit de phrases) susceptibles d'être interprétés comme des « épisodes » racontant le parcours des interviewés, et décrivant « des événements, actions ou situations rencontrés par le locuteur et présentés comme des informations sur des faits », et qui s'insèrent « dans un exposé chronologique des faits ». Cf. Demazière et Dubar, op.cit. p. 113-115.

² Il faut lire « séquence I », « séquence II ».

projections vers l'avenir. Ceci s'explique sûrement par la nature même de notre objet, ancré dans un vécu plutôt lointain, ce qui a souvent déterminé la formulation "au passé" de nos questions et relances lors des phases guidées de l'entretien. Dans tous les cas, le principal objectif de notre enquête par entretiens était toujours d'expliquer et de comprendre l'attirance que ces personnes ont pu ressentir, *par le passé*, pour les MIA, et non le sentiment qu'elles pouvaient éprouver de nos jours à leur égard. Cela diffère, par exemple, de l'objectif fixé dans des enquêtes vouées à comprendre, à travers les récits de vie des interviewés, une situation sociale toujours ancrée dans le présent de ces derniers¹.

Il est important aussi de préciser que, dans le processus de codage des récits, les cas d'ambiguïté ne font pas du tout figure d'exception. Nous nous sommes confronté très souvent à des choix difficiles au moment d'associer les unités des différents discours à chacun des trois éléments d'analyse employés (Séquences de récit, indice d'Actants ou Propositions narratives argumentaires). Dans l'ensemble, les critères qui président notre codage restent ceux proposés par D. Demazière et C. Dubar, mais dans un certain nombre de cas le choix de l'affectation de telle ou telle unité a été fait en considérant également la place et la fonction que ces unités détiennent dans le contexte général du discours des interviewés.

Dans le cas du codage du récit de Mme Maisonneuve, et spécifiquement dans la sélection des séquences, un des exemples les plus représentatifs de l'application de ces critères est en rapport avec les actions, situations et réflexions associées à la figure de son mari. Comme nous l'avons dit, ce dernier a exercé de hautes fonctions dans le gouvernement français en Algérie, et d'une certaine manière c'est en parlant de son mari – ou de ce qu'elle a pu apprendre de la vision que celui-ci avait de la Guerre d'Algérie - que Mme Maisonneuve parle de cette période. C'est pourquoi nous avons estimé que les commentaires sur ce sujet nous renseignaient davantage sur Mme Maisonneuve et son mari, *en tant que « personnages » du récit*, que sur les événements décrits et sur l'importance de ces derniers en tant que marqueurs de l'histoire de vie racontée, au sens chronologique du terme².

Il en va de même pour ce qui est des commentaires de Mme Maisonneuve concernant les événements de Mai 68. Nous avons inclus dans les séquences les seules unités du discours où l'interviewée fait allusion à cette date en tant que repère

¹ Comme c'est le cas des études portant sur le chômage de long terme, la discrimination, etc.

² C'est pourquoi nous les avons abordés dans l'analyse des actants du récit.

chronologique, car dans la plupart des cas, l'interviewée abordera la question de Mai 68 en nous traçant avant tout le portrait de ce qu'elle était à l'époque. La retranscription ci-dessous de deux réponses de Mme Maisonneuve donne un exemple de la manière dont nous avons appliqué les critères de codage dans ces cas :

Q : J'aimerais savoir un peu comment viviez vous votre contexte, à cette époque-là. Comment avez-vous vécu, par exemple, Mai 68... ?

Mme Maisonneuve : Bon, Mai 68 c'est pour moi...je l'ai vécu totalement bizarrement. Parce qu'en fait, j'étais trop...je dirais pas trop âgée, mais bon. J'étais pas l'étudiante prête à tout casser. J'étais féministe, et j'étais pas conservatrice du tout. Donc je l'ai vécu un petit peu entre-deux, avec une espèce d'incompréhension, quand même. Enfin, incompréhension des motivations, parce que c'est vrai qu'il fallait faire sauter le carcan ; mais un peu d'incompréhension de la façon, de la manière. Mais en plus j'étais enceinte de mon fils, donc la seule chose qui m'intéressait à l'époque c'était la future naissance [rires]. Voilà. Et c'est à cette époque là que je travaillais et que je faisais mes études en même temps. J'ai repris mes études, j'ai repris ma licence après avoir commencé à travailler. Alors c'est vrai que je participais pas aux trucs d'étudiants parce que j'étais trop âgée, en plus. Et bon, vous savez quand on travaille on peut pas assister aux cours, donc j'allais aux TP le samedi euh...voilà, quoi. Et comme j'étais enceinte ça me faisait des vacances [rires] Voilà, c'est à peu près ça. Mais par contre, j'ai beaucoup plus vécu la révolution féministe, par exemple. J'étais...bon, même si j'étais pas une manifestante pure et dure, à jeter les soutien-gorge par tout, ça je le comp(rends)...Bon, ça c'est mon origine celte, je pense, où la femme a toujours été à la base de tout. Il y avait un matriarcat excessivement sévère. D'ailleurs en Bretagne les femmes ne portent que leurs noms de jeunes filles, pas leurs noms de femme. Et...là j'ai toujours été par l'indépendance effectivement de la femme.

Q : Donc vous avez vécu plus fortement le mouvement fémi...

Mme M. : Oui. Ben, disons que c'est un tout, ah. Ça allait avec...ça allait avec. Mais euh...parce que le mouvement féministe prônait plus au moins l'égalité, le Mai 68 prônait aussi l'égalité. Donc moi j'ai vécu la révolution du pantalon pour les femmes. Quand une femme, la première fois qu'une femme est arrivée au travail en pantalon elle s'est fait virer. On lui a dit de rentrer chez elle, « mais tu mets une minijupe, c'est beaucoup plus joli à moi »...Alors pour ces messieurs, et c'est pas si vieux, c'est pas si vieux...[...] Moi je sais que dans ma boîte c'est arrivé. La première qui est arrivée avec beaucoup d'hésitation en tailleur pantalon, alors... ultra classique !, le secrétaire général l'a fait rentrer chez elle en lui disant qu'elle revenait avec une minijupe. Ce monsieur avait donc besoin de voir des jambes...[rires]

Dans ces paragraphes, nous avons considéré comme séquences uniquement les unités associées à Mai 68 qui *dataient*, au sens strict du terme, l'histoire personnelle de Mme Maisonneuve (« *Bon, Mai 68 c'est pour moi...je l'ai vécu totalement bizarrement [...] Mais en plus [en Mai 68] j'étais enceinte de mon fils* » [S16.1], « *Donc je l'ai vécu un petit peu entre-deux, avec une espèce d'incompréhension, quand même* », etc.). Nous avons jugé pertinent de coder et d'analyser la quasi-totalité des unités restantes en tant qu'indices d'actants car, en dépit du fait que ces commentaires ont été déclenchés en allusion à Mai 68, ces éléments décrivaient et qualifiaient avant tout l'interviewée

elle-même (« *Parce qu'en fait, j'étais trop...je dirais pas trop âgée, mais bon. J'étais pas l'étudiante prête à tout casser. J'étais féministe, et j'étais pas conservatrice du tout* », etc.).

Or, si nous retranscrivons ici intégralement ces deux réponses, c'est aussi pour souligner la différence de poids qui s'opère, dans le récit de Mme Maisonneuve, entre deux événements dont la chronologie diffère légèrement. Ainsi, tandis que l'interviewée déclare avoir vécu Mai 68 « *un petit peu entre-deux* » ou « *bizarrement* », elle revendique sans ambiguïtés que sa révolution a été en fait la « *révolution du pantalon* » (« *Donc, moi, j'ai vécu la révolution du pantalon pour les femmes* »). C'est pourquoi, à la lumière des éléments concernant sa vision de la « femme » avancés dans ces réponses - et même si dans son récit Mai 68 et la « révolution du pantalon » restent associées¹ - nous pouvons affirmer que c'est plutôt l'époque des revendications féministes qui marquent plus profondément la « chronologie » de Mme Maisonneuve en réorientant, en quelque sorte, sa trajectoire de vie². En tout cas, tout semble indiquer que c'est plutôt l'implication dans la lutte pour l'«indépendance de la femme», comme elle la désigne dans son récit, que Mme Maisonneuve peut décrire aujourd'hui ces années comme celles de « *la fin de l'adolescence et le début de la jeunesse* » [S46.1]³.

¹ « Mais euh...parce que le mouvement féministe prônait plus au moins l'égalité, le Mai 68 prônait aussi l'égalité ».

² En tout cas il semble clair que l'implication de l'interviewée sera totale en ce qui concerne la « révolution du pantalon », et partielle ou relative concernant les événements de mai 68.

³ Il faut tout même signaler que il y a des unités qui ont été codés et comme séquences et comme actants ou arguments, les contenus qu'elles véhiculaient se révélant aussi importants d'un sens et d'un autre. Dans ces cas, après chaque unité présentée nous le signalons en ajoutant les codifications [P] ou [A] pour indiquer qu'elles ont été aussi considérées comme Propositions ou comme Actants.

4.4.1.2 Analyse des séquences (« c'était l'époque...c'était la fin de l'adolescence et le début de la jeunesse »¹).

S-I

1. « Alors, moi *je suis née* à Viroflay, c'est-à-dire tout juste de l'autre côté...[S3.1]
2. « J'étais Viroflaysienne, et puis *j'ai émigré* à Fontenay-les-roses, et puis à Boulogne-billancourt » [S3.2]
3. « [Mais je suis originaire de] Côte d'Armor. La côte de Granit Rose » [S32.1]
4. « [les musiques traditionnelles bretonnes, « celtiques »] je les ai entendues quand j'étais gosse, parce que j'allais tout le temps en vacances *en Bretagne*, d'où *je suis originaire* » [P8.3 ; S8.1]
5. « Donc, quand *il y avait des fêtes* c'était effectivement des *musiques traditionnelles* et tout » [S8.2]

Dans cette première séquence, nous trouvons des formules qui servent à Mme Maisonneuve pour préciser sa double condition : actuellement elle est Viroflaysienne mais elle vient d'une famille bretonne, ce qui se résume dans la disjonction « je suis née » / « je suis originaire ». Le sens précis qu'anime cette première disjonction se dévoilera au fur et à mesure qu'on la restitue dans sa relation avec d'autres formules repérées dans le récit. Nous pouvons toutefois remarquer pour l'instant qu'elle suggère une catégorie qui, pour l'essentiel, n'est pas associée à la condition géographique de la naissance de l'interviewée. La relation d'opposition entre les expressions « je suis originaire » et « je suis née » ne repose pas ici sur le fait d'être née dans tel ou tel endroit, mais sur la différence qu'il y a entre désigner le lieu de sa naissance et indiquer le groupe – ou la culture ou l'histoire - auquel elle a le sentiment d'*appartenir*. Ceci, indépendamment du degré d'appartenance affiché ou de la façon de gérer cette appartenance. Nous pourrions ainsi constater, à la fin du chapitre, que dans le discours de Mme Maisonneuve la mention de ses origines bretonnes n'a pas un caractère revendicatif mais explicatif. C'est en fait en évoquant ses origines que l'interviewée pourra exprimer aussi ses rapports avec des musiques et des « civilisations » autres. Il faut retenir également de cette première séquence-type que ce qu'on appellera désormais

¹ Nos rappelés que le lecteur trouvera, dans l'annexe H à la fin de notre étude, la version intégrale de la retranscription codée de l'entretien de Mme Maisonneuve. Nous avons laissé en italiques les commentaires que nous avons réalisés lors de ce premier codage, et qui nous ont servi pour orienter le codage définitif de séquences, d'actants et de propositions. Il faut signaler aussi qu'il y a des unités qui peuvent être codées à la fois comme séquences et comme actants ou arguments, les contenus qu'elles véhiculaient se révélant aussi importants d'un sens et d'un autre. Dans ces cas, après chaque unité présentée nous le signalons en ajoutant les codifications [S], [P] ou [A] pour indiquer qu'elles ont été aussi considérées comme Propositions ou comme Actants.

l'« univers breton » apparaît fixé dans son enfance, et que c'est dans cette période et dans ce contexte – marqués par une ambiance festive - qu'elle va connaître les musiques traditionnelles de sa région d'origine.

S-II

6. « Ben, la Guerre d'Algérie moi, *j'étais quand même « ado », donc euh... »* [S26.1 ; P26.1 ; A26.1]
7. « Mais, vu qu'à l'époque [de la Guerre d'Algérie] *j'avais surtout mes études à faire*, vous savez, *le reste...c'était du genre travail-travail*, donc euh...*le reste, ça comptait peu* » [S26.2 ; P26.2 cf. P16.2 et A16.1]
8. « Quand je suis sortie du lycée, bon, *ma mère a décidé* que je *devais* travailler le plus vite possible » [S2.1 ; A2.1]

Voici une séquence particulièrement riche en contenus. Dans une relance, nous avons voulu préciser davantage l'impression que l'interviewée avait de sa propre expérience par rapport au contexte social et politique des années 1960, en lui posant, pour ce faire, des questions concernant des événements nationaux ou internationaux facilement repérables. C'est donc à la question « Comment avez-vous vécu la Guerre d'Algérie, à cette époque-là ? » que répond Mme Maisonneuve dans les séquences S26.1 et S26.2 (nous l'avions interrogé précédemment sur la Guerre de Viêt-Nam et les événements de Mai 68). Le plus important ici c'est la séparation qui s'établit entre, d'une part, les expressions « *j'avais surtout mes études à faire* » et « *c'était du genre travail-travail* », et d'autre part la formule « *vous savez, le reste [...] le reste, ça comptait peu* ». Encore une fois nous devons attendre la suite des séquences-types pour pénétrer le sens ultime de cette disjonction, mais à ce stade nous pouvons tout de même faire le constat de quelques corrélations fondamentales. D'abord, grâce à l'utilisation de la formule « le reste » par l'interviewée et grâce à l'introduction du thème « la Guerre d'Algérie », on sait maintenant que la signification des termes « études » et « travail » n'appartient pas ici au champ sémantique lié à l'idée d'« activité » par opposition à celle d'« inactivité ». En effet, ce « reste », dont un sujet comme la Guerre d'Algérie fait partie, ne rentre nullement dans des catégories telles que l'« inactivité », le « chômage », la « paresse » ou l'« inaction », termes qui pourraient être l'inverse de « travail » en tant que signifiant d'« activité ». En revanche, on peut affirmer sans hésitation que le « travail » et les « études » apparaissent dans ce discours, et par opposition au « reste », comme quelque chose qui *comptait* pour elle.

Mais encore faut-il préciser ce que désigne le terme « reste ». On sait pour l'instant que ce « reste » est quelque chose qui « comptait très peu » pour Mme Maisonneuve dans cette période de sa vie, c'est à dire quand elle était adolescente et qu'elle allait au lycée. On confirmera plus loin que l'utilisation ici de l'imparfait n'est guère anodine : il s'agit des choses qui *comptaient peu* pour l'interviewée dans un passé lié à l'adolescence, mais qui vont finir par *compter* à un certain moment de sa vie. Pour résumer, on peut avancer l'hypothèse provisoire qu'il est question ici de « choses » qui ne l'intéressaient pas *avant*, mais qui ont pu l'intéresser *après*. Il faudrait ajouter que dans cette période où l'interviewée se définit comme une « ado » qui avait « des études à faire » et pour qui « le reste comptait peu » - parce que sa vie était « travail-travail » - la figure du foyer parental, représentée ici par sa mère, émerge comme une instance de décision déterminante. Après le lycée, Mme Maisonneuve a *dû* trouver un travail rapidement parce que *sa mère l'avait ainsi décidé*. Pour reprendre les termes de la première disjonction de cette séquence, on peut supposer que si les « études » et surtout le « travail » comptaient pour l'interviewée, ils ont dû certainement compter aussi pour ses parents. Nous ne saurons pas si Mme Maisonneuve adhérait ou non à cette décision, mais nous pouvons affirmer que celle-ci n'était pas *sa* décision, et qu'en définitive elle *devait* la suivre. De ce fait, le champ sémantique de termes et d'expressions tels que « ado », « travail » (éventuellement « études »), « [ma mère] avait décidé » et « je devais travailler », *traduit le rapport de dépendance de l'interviewée par rapport à l'autorité parental*. Les "choses" qui comptaient pour elle, à cette époque-là, dépendaient surtout des résolutions prises par sa famille, et pas forcément d'une décision - ou vocation, ou aspiration - personnelle.

S-III

9. « J'ai fait *un truc complet*, parce que je pouvais pas me décider, *j'aimais tout* » [S1.2 ; P1.5 cf. P1.2 ; A1.3 cf. A1.1]
10. « Donc j'ai passé un BTS et je me suis mis à *travailler* 3 ans après, quoi. Ou 2 ans après » [S2.2]
11. « *J'ai fait un BTS de secrétariat de direction bilingue, anglais* » [S4.1]
12. « Et puis, comme *j'étais latiniste et helléniste* j'avais pas de deuxième langue au lycée, et donc j'ai fait un BTS bilingue anglais avec de l'espagnol, que j'ai complètement oublié après... » [S4.2 ; P4.1 (l'oubli de l'espagnol)]
13. « Et là, bon, *on sortait* un peu avec mon amie, là, qui chantait l'autre jour, dans la chorale » [S2.3 ; A2.2]
14. « *On sortait* donc dans des discothèques et tous les machins comme ça » [S2.4 ; A2.4]

Il est évident que l'analyse de cette séquence doit essayer de donner réponse à trois questions fondamentales : qu'est-ce qu'un « truc complet » ? Qu'est-ce que « aimer tout » veut dire ? En quoi un BTS de secrétariat de direction bilingue peut-il être « un truc complet » ? Or, nous ne trouvons pas, dans cette partie du récit de Mme Maisonneuve, des éléments nous permettant d'établir des disjonctions explicites. Cependant, nous sommes en présence de deux expressions qui peuvent être considérées comme les premières unités de deux disjonctions potentielles (« j'ai fait un truc complet » / [?] ; « j'aimais tout » / [?]). Nous savons en plus qu'entre ces deux expressions existe un lien de causalité que nous pouvons exprimer, en reformulant légèrement l'énoncé, de la manière suivante : *puisque j'aimais tout, j'ai fait un truc complet*. La signification profonde de cette formulation nous l'examinerons dans le chapitre consacré aux propositions (argumentation) du discours de Mme Maisonneuve. Mais afin d'avancer dans l'analyse de la présente séquence nous avancerons ici que l'expression « faire un truc complet » - qui s'associe ici à des études engageant l'apprentissage de langues étrangères, dont l'espagnol - sera liée à l'intérêt et l'ouverture de l'interviewée vers ce qu'elle « ne connaît pas ».

Or, il faut souligner que la mise en perspective chronologique des expressions « j'aimais tout » et surtout « j'ai fait un truc complet » nous révèle l'existence d'un point d'inflexion capital dans la ligne de vie de l'interviewée. Mme Maisonneuve raconte qu'à peu près à la même époque « on sortait *un peu avec mon amie, là, qui chantait l'autre jour, dans la chorale* » [S2.3], qu'« on sortait *donc dans des discothèques et tous les machins comme ça* » [S2.4]. Il s'agit donc très probablement d'une période de transition où elle passait d'un niveau de dépendance élevé vis-à-vis du foyer familial¹ à une période où l'interviewée construisait graduellement son indépendance : elle sortait avec des amies, elle a décidé de faire un truc complet, elle commençait à découvrir « des trucs » qu'elle ne connaissait pas auparavant. Bref, *il s'agit de la transition vers l'âge adulte*, que plus loin l'interviewée elle-même définira comme « *la fin de l'adolescence et le début de la jeunesse* ». Dans cette optique, avoir fait un BTS bilingue incarne une des premières marques de ce passage dans la mesure

¹ Nous savons également, à l'aide des actants concernés, que cette amie « *sortait depuis longtemps* » tandis qu'elle « *était fille unique...* », les points suspensifs évoquant ici le fait que Mme Maisonneuve *commençait* à sortir à cette époque-là. [A2.3, 4]. Ceci se confirme aussi par l'idée de considérer les études comme un *devoir* (cf. S-II) et illustré par le fait qu'à la sortie du lycée c'est encore sa mère qui décide que Mme Maisonneuve *devait* travailler « le plus vite possible ».

où il s'agit de la matérialisation, de la mise en acte d'une première ouverture *personnelle* vers de nouveaux horizons.

S-IV

15. « Et c'est à cette époque là que je *travillais* et que je faisais mes *études en même temps* » [S16.2]
16. « Et après j'ai passé une licence en sciences économiques. Voilà » [S4.3]
17. « J'ai repris mes *études*, j'ai repris ma licence après avoir commencé à *travailler* » [S16.3 cf. S16.2]
18. « Je *travillais* et alors je préparais ma licence et ma maîtrise en *même temps* » [S4.5, cf. S4.4]
19. « Je suis allé jusqu'à la maîtrise, alors là, *en travaillant* » [S4.4]
20. « Et bon, vous savez quand on *travaille* on peut pas assister aux cours, donc j'allais aux TP le samedi euh...voilà, quoi » [P16.9 ; S16.4]
21. Bon, mai 68 c'est pour moi...je l'ai vécu totalement bizarrement. Parce qu'en fait, j'étais trop...je dirais pas trop âgée, mais bon [...] Mais en plus [en Mai 68] j'étais enceinte de mon fils » [S16.1]

Pourquoi l'insistance, ici, sur le fait d'étudier et travailler en même temps ? Nous pensons que la clé se trouve probablement dans la séquence S16.4 : quand on travaille « *on peut pas assister aux cours* », mais vraisemblablement on ne peut pas non plus faire « d'autres » choses... Ici encore, nous pouvons établir un rapport entre travail et devoir, déjà évoqué dans l'analyse de S-II. En effet, nous ne saurons pas si Mme Maisonneuve aimait ou non le travail (et antérieurement à cela, les études), mais nous sommes sûr qu'elle a *dû* travailler. A noter aussi que l'interviewée dit au début qu'elle a travaillé et étudié en même temps, mais elle rectifie postérieurement et laisse entendre qu'elle n'a pas *continué* ses études pendant qu'elle travaillait, mais qu'elle les a *arrêtées* après le BTS et qu'elle a repris sa licence seulement « *après avoir commencé à travailler* ». Si l'on devait établir un rapport hiérarchique, « travailler », en tant qu'activité, a été plus indispensable que le fait d'« étudier ».

Cette hiérarchie révèle un autre aspect de la situation de Mme Maisonneuve en cette période : elle considère ne pas avoir été une étudiante comme les autres, en tout cas, pas comme ceux qui pouvaient et qui étaient prêts à s'impliquer plus activement dans des mouvements sociaux tels que Mai 68. Elle avait, « en plus », d'autres responsabilités : « *Mais en plus [en Mai 68] j'étais enceinte de mon fils* » [S16.1]. En d'autres termes, *elle ne pouvait pas se permettre ce type de choses*. Nous ne pouvons pas assurer à ce stade de l'analyse si elle a voulu ou non le faire, mais nous pouvons certainement affirmer que si jamais elle avait voulu participer plus

activement dans des mouvements sociaux, sa situation de vie à l'époque ne lui aurait pas permis de le faire. Quoi qu'il en soit, nous constatons que le passage de l'adolescence vers ce que l'interviewée appellera plus tard la « jeunesse » sera de toute façon marqué, dans son discours, par la prise de nouvelles responsabilités et par la prise de ses propres décisions. La figure de la mère comme instance de décision ne sera plus évoquée, et le « on » de la séquence S16.1 (« *vous savez, quand on travaille, on peut pas assister aux cours [...]*») semble témoigner d'une causalité (*parce qu'on travaille, on ne peut pas assister aux cours*) apprise par l'expérience et non pas comme simple obéissance aux résolutions de ses parents.

Malheureusement nous ne saurons pas ce qui s'est effectivement passé une fois que Mme Maisonneuve a fini son BTS et d'importantes questions resteront alors sans réponse. Cependant, et à la lumière des séquences ultérieures, tout semble indiquer que, si la décision de suivre une formation courte et de travailler le « plus vite possible » appartient certes à sa mère, le fait de reprendre les études en parallèle au travail est une décision strictement personnelle. Il est fort probable qu'en prolongeant ses études, Mme Maisonneuve ait fait ainsi un pas supplémentaire vers la définition et la matérialisation de ses propres préférences.

S-V

22. « Mais euh...parce que le mouvement féministe prônait plus au moins l'égalité, le Mai 68 prônait aussi l'égalité. Donc moi *j'ai vécu* la révolution du pantalon pour les femmes » [S17.1 ; P17.3]
23. « Et ça fait pas longtemps...ça fait, quoi, 30 ans de ça. C'était dans les *années 70* » [P17.12 cf. P17.11 ; S17.2]
24. « C'était les *années 60, 70* » [S6.4]
25. « c'était l'époque...pff...c'était la fin de l'*adolescence* et le début de la *jeunesse* » [S46.1 ; P46.2]

Ici se confirment, et se fixent dans le temps, quelques-unes des oppositions relevées dans les séquences précédentes. Par exemple, la distinction faite par l'interviewée entre un temps historique, collectif (« *C'était les années 60, 70* ») et un temps plus subjectif (« *c'était l'époque...pff...c'était la fin de l'adolescence et le début de la jeunesse* »), peut enfin s'associer à l'opposition « travail »/« le reste » signalée plus haut (cf. S-II). Mme Maisonneuve caractérise donc le passage de l'adolescence à la jeunesse, daté autour des années 1960 et 1970, en l'associant à son intérêt croissant et manifeste pour « le reste », c'est-à-dire pour ce qui échappait en

principe à la sphère du « travail ». Or, ceci n'exclut pas l'éventuel attachement au « travail » ou plus largement à l'univers du « devoir » (travail, études, responsabilités, parents, époux, etc.) de la part de l'interviewée. La concrétisation et notamment l'extériorisation de ses idées ou de ses préférences dans cette période de sa vie – dans ce cas précis, son compromis avec la « révolution du pantalon pour les femmes » - ne fait que mettre en avant l'attention grandissante de Mme Maisonneuve pour ce qui se passait autour d'elle. En tout cas, pour ce qui échappait à ce moment-là au domaine du travail. L'expression « j'ai vécu *la révolution du pantalon pour les femmes* » est capitale pour comprendre le sens qui anime la structure chronologique du récit de Mme M. Elle constitue le point d'inflexion de son discours, en instaurant une frontière qui sépare le temps où seul le *travail* ou plus largement le *devoir* « comptait », de l'époque où petit à petit le *reste* commençait à gagner du terrain.

Rappelons que la Guerre d'Algérie, par exemple, elle ne l'a pas « vécue » car elle était « quand même ado » (cf. S-II). En revanche, elle déclare sans hésitation avoir « vécu » la « révolution du pantalon pour les femmes ». Voici comment le choix des termes traduit, au niveau du discours, le passage d'une période de sa vie où tout était « du genre travail-travail » et où « le reste, ça comptait peu » (cf. S-II), à une période où elle commence à s'intéresser et surtout à concrétiser son intérêt pour d'univers autres que celui du travail. A la lumière de cette mutation, l'opposition « travail »/« le reste » semble cacher une opposition tacite mais non moins essentielle : celle entre un « avant » et un « après », dont le point d'inflexion se situe quelque part après la reprise de ses études, et qui est susceptible de devenir un axe structurant plus général de son discours. « Avant », c'est le temps de l'enfance-adolescence, de la dépendance, du « travail ». « Après », c'est le temps de la jeunesse, du chemin vers l'âge adulte, de l'indépendance, des choix personnels, du « reste ».

S-VI

26. « Ah, bien sûr, je les ai connues [les musiques « andines »] à cette époque-là, moi [quand elle préparait sa licence et sa maîtrise en même temps qu'elle travaille, fin des années 1960] » [S5.1]
27. « *J'ai commencé* dans les musiques *traditionnelles*, effectivement *j'ai commencé* par les musiques andines » [S6.2]
28. « [*J'ai écouté le Condor Pasa*] D'abord à la radio » [S38.1]
29. « Non, c'était [la version de] Los Calchakis. Oui, oui, c'était Los Calchakis, pas Simon and Garfunkel » [S38.2]

30. [J : Vous achetiez donc leurs disques ?] « Oui, je les ai ! [à lire : oui, j'en achetais] Ils sont pas à la maison, ils sont en *Bretagne*, oui, oui, oui » [S39.1]
31. « Ça je les lisais [les pochettes], c'était systématique » [S42.1]
32. « J'ai peut-être ici quelques-uns [des disques], après tout [*elle va fouiller*] . Et voilà ! Le Condor...« Les flûtes Indiennes ». Celui-là, je l'ai acheté...alors, non, c'était Los Chacos [*celui du souvenir, mais qu'il trouve aussi à côté de celui des Calchakis*], c'était pas Los Calchakis, et ça date, sais pas, ça date de... » [S42.2, qui se complète avec S42]
33. « Voilà ! C'est 70 [la date qu'elle a indiquée sur le disque de Los Chacos] Et celui-là, ça doit être 67 [celui de Los Calchakis] » [S42.3, qui complète l'idée de S42.2]
34. « Non, c'était pas la première fois [*le concert de Los Calchakis n'était pas son premier concert de musique « andine »*], mais il y a longtemps de ça, ah. Quand j'étais jeune » [S37.1]
35. « le premier [concert] c'était dans *les années 60-70* » [S37.4]

Le plus intéressant pour nous, dans cette séquence, est bien évidemment l'apparition des musiques « andines » comme un élément qui témoigne et *qui date la cristallisation d'une préférence esthétique*, à savoir le goût pour un style de musique qu'elle étiquette comme « traditionnelle ». Cela est d'autant plus important qu'il s'agit de l'extériorisation d'une préférence, et que la matérialisation de ce goût suggère ici l'existence de rapports sociaux spécifiques – participation aux concerts, écoute de musique entre amis, etc. - qui confirment la constitution d'un « espace de préférences » personnel, émancipé de la sphère parentale et de l'univers du « travail ». A noter également que ce *commencement* (« j'ai commencé *par les musiques andines* » [S6.2]) réaffirme l'existence de l'opposition sous-jacente que nous venons de relever dans le paragraphe précédent : *dire* qu'une activité, un goût ou un enthousiasme *a commencé* avec telle ou telle chose, à telle ou telle date, c'est introduire, dans la logique du discours, l'existence d'une opposition entre un « avant » et un « après », opposition dont le sens sera précisé davantage dans les séquences qui suivent.

S-VII

36. « [J'écoutais] beaucoup moins la musique africaine » [S6.1]
37. « Ah, oui. La musique africaine *est venue après* [après son intérêt pour les musiques d'Amérique du Sud] [S24.1]
38. « Non, la musique africaine *est venue après*. Je pense que la musique africaine *est venue*, d'une part par les rythmes latino-américains, quand même, et d'autre part par le jazz » [S24.2 cf. S24.1 ; P24.4 cf. P5.5, P5.10]
39. « Les musiques africaines *sont venues après*. La musique africaine et la musique arabe, *elles sont venues bien après* » [S6.3 ; P6.1]
40. « Bon, puis euh...la musique du Maghreb *est venue après*. Celle-là donc *est venue* par la Grèce... » [S24.3 ; P24.6]

Pourquoi insister ici sur le fait que ces autres musiques, africaine et arabe, *sont venues après* ? Du point de vue de la situation d'entretien, il faut bien souligner qu'il

s'agit-là d'une sorte de répétition « réflexive » : avec des gestes – elle acquiesçait avec la tête - et avec la lente formulation de cette phrase, Mme Maisonneuve donnait l'impression de chercher, soit la confirmation de ses dires, soit une explication plus profonde à ses affirmations. Or, d'un point de vue diachronique, cette répétition précise non seulement l'ordre temporel d'une série d'évènements vécus par l'interviewée, mais elle est aussi là pour confirmer l'opposition « Avant/Après » relevée plus haut. Les musiques africaines, les musiques grecques et les musiques arabes sont toutes des musiques qu'elle a appréciées *après* avoir écouté et aimé les musiques « andines ». Et d'ajouter qu'indépendamment de l'introduction de cette opposition, cet « après » est loin de constituer un nouvel ordre destiné à son tour à se fixer. En fait, ce que le goût pour les musiques « andines » inaugure chez Mme Maisonneuve, c'est une succession de préférences et d'enthousiasmes pour des musiques qu'elle appelle « traditionnelles », mettant en évidence l'existence de choix et de décisions électifs sous-jacents. Dans son discours, cette mention apparaît ainsi comme une évocation de ses propres goûts, certes circonscrite en principe aux préférences musicales, mais indissociable de la description que l'interviewée avance de cette période de sa vie. Dans la transition de l'adolescence à l'âge adulte, *le goût pour les musiques « andines » concrétise chez elle le passage d'une situation où l'interviewée voyait sa capacité de décision réduite (cf. S2.1) à une situation où elle a commencé à matérialiser ses propres choix*. Cette préférence incarne donc, dans le discours de Mme Maisonneuve, le passage de la dépendance à l'autonomie, du domaine du « travail » au domaine du « reste ».

En outre, la brèche créée par cette première expérience avec une musique « traditionnelle » traduit aussi l'intérêt de notre interlocutrice pour des univers symboliques autres que le sien. Nous allons voir plus loin que cette ouverture d'esprit est en consonance avec l'intérêt de l'interviewée pour des civilisations lointaines dans le temps ou dans l'espace – c'est le cas des civilisations précolombiennes¹ - et que cette ouverture constitue également le franchissement d'une étape supplémentaire dans l'*extériorisation* et la *socialisation* de ses préférences. L'intérêt pour ces civilisations, qui dans son discours s'associe exclusivement à une dimension privée, cristallise ainsi dans une disposition qui relève certes d'un choix personnel (le goût pour les musiques « des Andes » ou « traditionnelles ») mais qui

¹ « Cet intérêt pour les civilisations venait d'avant les musiques. J'ai toujours aimé » [A12.1 ; P12.2]

suppose indéniablement le concours d'activités enracinées dans le collectif (concerts, achats de disques, etc.).

Cette transformation qualitative n'est pas non plus séparée d'autres changements signalés dans ce sens par Mme Maisonneuve elle-même, témoignant d'une période de sa vie qu'elle va définir comme « *la fin de l'adolescence et le début de la jeunesse* ». Nous pensons, par exemple, aux séquences où elle fait référence à ses premières sorties (« *Et là, bon, on sortait un peu avec mon amie, là, qui chantait l'autre jour, dans la chorale* » [S2.3]). Elles laissent entrevoir l'importance de cette évolution pour l'interviewée et surtout la conscience qu'un changement s'opère en Mme Maisonneuve à cette époque : « *Elle [son amie], elle sortait déjà depuis très très longtemps, moi j'étais fille unique, donc...* ». La signification du verbe « sortir » doit être entendue ici dans toute son épaisseur : *sortir* avec son amie c'était aussi échapper, ne serait-ce que partiellement et tardivement, à la situation de dépendance du foyer parental dans laquelle elle se trouvait en tant qu'adolescente, et notamment dans sa qualité de fille unique. Ce qui est en jeu ici, c'est donc l'ouverture de Mme Maisonneuve à la vie adulte ou, en tout cas, à son émergence en tant qu'individu capable de prendre ses propres décisions, de suivre ses choix personnels, d'assumer l'autonomie de ses préférences¹.

S-VIII

41. « Oui, bien sûr que je les ai lus. Ça c'est sûr [*les auteurs du Boom du roman latino-américain*] » [S22.2 cf. S22.1; P22.6]
42. « Je crois que j'ai commencé par Gabriel Garcia Marquez, « Cent ans de solitude », et puis du coup, ben, il y a eu bien d'autres » [S22.3]

S-IX

43. « Et puis...Ah si, ça a dû m'arriver aussi en *Bretagne* [le fait d'écouter de la musique « andine » dans un concert] dans une soirée, ben, du genre festival inter-celtique » [S37.2]
44. « *Je reviens* à la musique celte, maintenant, maintenant. Mais pas forcément aux musiques *bretannes* » [S8.3 ; P8.5]
45. « je ne les ai pas là [certains disques de musique « andine »], je les ai amenées à *la campagne* pour les écouter à *la campagne*, vous voyez » [S14.1 ; P14.5 cf. P10.3 cf. P10.2]
46. « Pff, je sais pas. Peut-être que je le ferais [s'installer en Bretagne], j'en sais rien » [S36.1 ; P36.1]
47. « Ceci dit, on y va souvent, ah ! » [S36.2 ; A36.2]

¹ Nous constaterons dans les chapitres suivant que cette ouverture sera orientée vers des univers que l'interviewée « ne connaît pas », comme c'est le cas des propositions où Mme M. signale que « *La musique andine m'évoque des paysages que je ne connais pas* » [P10.2 ; cf. P8.8]

Ces séquences sont placées à la fin de cet ordre chronologique non seulement parce qu'elles ont été formulées par l'interviewée en fonction d'un « maintenant » qui renvoie à sa situation lors de l'entretien, mais parce que l'on pense trouver en elles un regard rétrospectif par rapport à ses origines. S'il est vrai qu'elle est loin de désavouer ses origines bretonnes, mais il n'est pas moins vrai que Mme Maisonneuve évite de réaffirmer de manière enthousiaste sa filiation avec la Bretagne. Nous pouvons vérifier cela dans l'utilisation absolument consciente du terme « celtes » au lieu de celui de « bretonnes » au moment de définir les musiques auxquelles elle dit « revenir ».

Que veut dire cette distinction? En premier lieu, nous pensons que cette différenciation traduit encore l'envie d'ouverture que notre interlocutrice manifeste à plusieurs reprises au cours du récit. En parlant de musiques « celtes » elle laisse probablement la porte ouverte à une *diversité* dont la portée dépasse la frontière régionale et même nationale, délimitant ainsi une sphère culturelle beaucoup plus vaste où orienter ses préférences musicales¹. En fait, en regardant de près les séquences précédentes et les oppositions et disjonctions qui en découlent, le sens profond de cette sorte de résistance à « revenir » sur ses origines semble révéler *la résistance à être confinée à ces origines*. Il ne s'agit pas forcément de refuser les liens qui l'attachent à ses origines bretonnes, mais de refuser d'être réduite à ça. Nous verrons, dans l'analyse des actants et des propositions, que ceci sera confirmé par l'association que l'interviewée établit entre cette préférence pour la « diversité » et le besoin qu'elle éprouve d'un type particulier d'altérité.

4.4.1.3 Actants du récit: Quand aimer c'est comprendre (analyse de l'actant principal)

Nous avons regroupé les personnages que Mme Maisonneuve mentionne dans son récit en six actants principaux. Nous les avons classés de A-I à A-VI en commençant par l'interviewée elle-même, suivie des actants liés à sa famille (parents, autres familiers et le mari) et en finissant par deux personnages qui rentrent, selon les termes utilisés par Mme Maisonneuve, dans la catégorie

¹ L'univers « celte » est aussi associé à différentes régions du Royaume Uni et de l'Espagne.

d'« amis » (une « amie » de jeunesse et un professeur d'espagnol). Comme nous l'avons indiqué avant de commencer notre analyse, pour conserver un certain équilibre entre les différentes parties de notre étude et ne pas nous écarter de notre objectif principal¹, nous ne présentons pas ici l'analyse *in extenso* de tous les actants repérés dans le discours de Mme Maisonneuve. Nous exposerons en détail l'analyse de l'actant principal - la propre interviewée - avec la certitude que cela n'empêchera pas le lecteur de se faire une idée assez précise, à la fin du chapitre, du codage et du classement pratiqués. Nous exposerons également les critères de regroupement, de suppression et de simplification qui ont accompagné cette analyse - ce que D. Demazière et C. Dubar appellent le « dégraissage » du texte. Nous espérons fournir, de la sorte, les éléments nécessaires à la compréhension du processus de caractérisation que nous avons réalisé pour chaque actant en fonction du discours généré à propos d'eux-mêmes en tant que « personnage » du récit, et de sa transcription en termes de relations d'opposition.

Rappelons que les *indices d'actants* sont considérés comme les unités qui font intervenir des personnages *qualifiés* par l'interviewé et qui permettent de reconstituer, par l'analyse croisée des divers actants, les « *systèmes de relations significatifs et structurants* »² qui les articulent. Dans cette perspective, nous rassemblons dans le présent chapitre les unités où l'interviewée formule, directement ou pas, une *appréciation* sur elle-même, appréciation qui suppose de sa part un certain degré de réflexion par rapport à sa propre condition, à ce qu'elle considère comme « sa » réalité. Il faut insister sur le fait que, s'il est vrai que les passages qui expriment explicitement cette auto appréciation ne sont pas les plus fréquents, nous regroupons également ici des unités où notre interlocutrice, sans forcément faire allusion directe à sa personne, exprime assez clairement ses préférences à propos d'objets, d'événements ou de « façons d'être ». A la lumière de la signification contenue dans ses rapports à ces éléments, il est donc possible de préciser l'image que l'interviewée présente d'elle-même.

Nous pouvons constater que c'est surtout à travers le verbe « aimer » - et d'autres équivalents - que Mme Maisonneuve va dessiner son propre portrait, et sans aucun doute c'est autour de la disjonction « j'aime »/« j'aime pas » qu'elle construira son discours à propos d'elle-même. Voire, tout simplement dans tout

¹ Qui reste l'étude des représentations sociales associées aux MIA, et non pas la présentation détaillée d'une méthode d'analyse en particulière.

² Demazière et Dubar, *op.cit.*, p.333.

son discours. Voici l'ensemble des unités associées aux deux éléments de la disjonction mentionnée :

Tableau 4

« J'AIME »	« J'AIME PAS »
<p>« J'AIME »</p> <p>-« Parce que j'aime tout » [A1.1]</p> <p>-« J'aime tout, que ce soit en musique, que ce soit en bouquin, j'aime tout » [A1.2]</p> <p>-« Donc, pour la musique c'est pareil : j'aime la musique classique, j'aime le jazz, j'aime la musique traditionnelle, j'aime les variétés...puis voilà, quoi » [A1.3]</p> <p>-« Comme j'aime beaucoup les musiques traditionnelles qu'elles soient africain... » [A5.1]</p> <p>-« Mais par contre, tout ce qui est rythme africain, rythme américain du sud, ça j'adore » [A5.3]</p> <p>-« Et en plus, j'ai toujours aimé l'Amérique du Sud, je sais pas pourquoi » [A5.4]</p> <p>-« Voilà, un pays qui m'attire » [A5.5]</p> <p>-« la culture indienne m'attire beaucoup...que ce soit d'ailleurs la culture indienne de l'Amérique du nord, comme la culture indienne des Andes » [A5.6]</p> <p>-« Euh... donc je crois que je suis attirée par ces régions là, dont leur musiques me parlent plus » [A5.7]</p> <p>-« Donc, si j'aime quelque chose, je cherche. Je cherche à comprendre » [A7.3 cf. A7.2]</p> <p>-« Enfin, moi, je comprendrai pas tout toujours, mais j'essaye de connaître l'histoire, j'adore l'histoire, donc j'essaye de... » [A7.4 cf. A7.2]</p> <p>-« puis j'adore les gens, en fait, je crois que c'est ça » [A7.5]</p> <p>-« Ça n'a rien à avoir avec ça. Mais par contre j'aime beaucoup découvrir les choses » [A7.8]</p> <p>-« Cet intérêt pour les civilisations venait d'avant les musiques. J'ai toujours aimé » [A12.1]</p> <p>-« Je dois avoir le même à la campagne. Parce que de temps en temps j'aime bien... j'aime bien m'évader » [A42.1]</p> <p>-« Alors que la littérature d'Amérique du Sud, je rentre dedans tout de suite... » [A22.3]</p> <p>-« Non, non, j'ai lu pas mal de trucs, et je rentre dedans, quoi, facilement » [A22.4]</p> <p>-« Même si ça correspond pas à mon tempérament » [A22.5 (à lire : <i>je rentre dedans même si ça ne correspond pas à mon tempérament</i>)]</p> <p>-« Non, non, non, ça c'est parce que dans les livres, comme pour le reste, je pioche, je vais...si un sujet me plaît, j'y vais » [A23.1]</p>	<p>« J'AIME PAS »</p> <p>-« y a seul que j'aime moins, en toute franchise, c'est les musiques asiatiques » [A5.2]</p> <p>-« Je commence à m'y mettre, mais vous voyez...[] » [A5.3]</p> <p>-« Oui. Je vous dis, j'ai toujours été éclectique, en général j'aime pas du tout faire les choses à moitié » [A7.1 cf. A1.1; A7.2]</p> <p>-« le style « pilule », ça a jamais été mon truc » [A7.6]</p> <p>-« Le style hippie, le flower-power, ça a jamais été mon truc, par exemple, sur ce plan là » [A7.7]</p> <p>-« Ben, je sais pas...non, peut-être j'écoutais pas moi, euh... » [A8.1]</p> <p>-« Si vous voulez ça a bercé mon enfance, mais je peux pas dire que j'étais une fana » [A8.2]</p> <p>-« Non, ah non, non, non ! [<i>je n'étais pas hippie</i>] » [A45.1]</p> <p>-« Oh, j'ai rien contre les hippies, et d'une certaine façon je leur envie un petit peu leur liberté, si vous voulez » [A45.3]</p> <p>-« c'est-à-dire je n'ai jamais voulu être affiliée à un parti quel qu'il soit, parce que je ne veux pas entrer dans un carcan » [A18.2 cf. P16.5 (<i>carcan</i>)]</p> <p>-« Mais disons que je ne suis jamais... enfin, disons que l'état d'esprit asiatique, la façon de voir les choses, et plutôt côté Chine et Japon, euh...ça va pas avec mes circonvolutions cérébrales [<i>rires</i>] » [A20.1]</p> <p>-« Donc, j'ai découvert la littérature chinoise avec lui et j'ai jamais réussi à rentrer dedans... » [A22.2 (<i>avec lui</i>)]</p>

Il faut d'emblée remarquer que c'est Mme Maisonneuve elle-même le premier actant qui apparaît dans son discours, et qu'avec cette apparition, elle inaugure pratiquement l'entretien. En effet, en réponse à notre première intervention « *je voudrais que vous parliez un peu de votre vie, dans les années 1960 et 1970, quand vous avez connu les musiques andines* », notre interlocutrice répond en nous interrogeant : « *par rapport à la musique ?* ». Nous lui avons donc répondu « *Si vous voulez, oui, mais vous pouvez parler aussi plus largement par rapport à tout, et après on peut faire le lien avec la musique...* ». C'est alors que Mme Maisonneuve affirme, sans hésitation : « *Bon, par rapport à "tout", le seul mot qui convient c'est l'éclectisme* », « *parce que j'aime tout* » [A1.1].

La reprise du terme « tout », lancé initialement par l'enquêteur, est ici capitale, car il ne s'agit pas d'une appropriation mécanique et sans suite, mais d'un emploi persistant dans le discours de l'interviewée et prodigue en significations. Nous avons vu, à l'occasion de l'analyse des séquences dans le chapitre précédent, que dans le discours de Mme Maisonneuve l'expression « j'aime tout » s'associait en définitive à l'idée de « diversité », et par-là, elle renvoyait à une certaine réceptivité vers ce qu'elle « ne connaissait pas ». Nous avons pu décanter aussi l'inverse de cette expression, inverse qui n'était pas associé au terme « rien » mais plutôt à l'idée d'« uniformité ». Or, étant donné que notre intention dans le chapitre précédent était d'analyser les séquences du récit, cette opposition y a été mise en perspective par rapport au parcours de l'interviewée, c'est-à-dire par rapport à l'ordre chronologique des épisodes mentionnés par Mme Maisonneuve dans son récit. Dans ce cas, dévoiler le sens de l'expression « j'aime tout » nous a aidé à comprendre qu'il y avait aussi une opposition sous-jacente « Avant »/« Après » témoignant du passage de l'adolescence à l'âge adulte. En somme, dans notre analyse des séquences nous essayions de savoir ce que l'expression « j'aime tout » voulait dire à la lumière du regroupement chronologique des événements mentionnés par l'interviewée à titre d'information sur les faits.

En revanche, pour ce qui est de l'analyse des actants, nous sommes porté à expliquer autrement ce « j'aime tout », c'est-à-dire sans centrer l'analyse sur l'axe sémantique qui opposait « tout » à « pas tout » (ou « diversité » à « uniformité »), *mais sur celui qui intègre les expressions « j'aime » et « je n'aime pas » dans une même catégorie*. Autrement dit, l'accent sera mis sur les choses mêmes que Mme Maisonneuve déclare « aimer » ou « ne pas aimer », afin de les mettre ensuite en

perspective avec la vision que l'interviewée a d'elle-même et du reste des actants. La question ici ne sera plus de savoir, par exemple, comment ce « j'aime tout » s'insère et fait sens dans un exposé « historique » du récit, mais d'explorer le sens de la présentation de soi sous-jacente, *je suis quelqu'un qui aime tout*, et leur place dans le système de signification structuré par la mise en relation des différents actants du discours de notre interlocutrice.

Tout d'abord il faut procéder à l'inventaire des éléments que Mme Maisonneuve dit « aimer » et « ne pas aimer ». Pour disposer d'un éventail le plus large possible, nous avons classé sous ces deux catégories des verbes dont la signification se rapproche, au sens large, de celle du verbe « aimer »¹. C'est pourquoi on trouve dans la liste affichée plus haut des unités où l'interviewée emploie, au lieu d'« aimer », les verbes « attirer », « adorer » ou « plaire ». Nous incluons pour les mêmes raisons des formules qui expriment clairement un sentiment de prédilection, de goût ou, tout particulièrement, de rejet. Le lecteur peut ainsi vérifier que nous avons rassemblé, sous la catégorie « j'aime pas », les unités comportant les formules telles que « *j'aime moins* », « *ça a jamais été mon truc* », « *je peux pas dire que j'étais une fana* », « *ça va pas* », etc. Nous ajoutons d'autres expressions, notamment celles qui conforment le couple « je rentre dedans » / « je rentre pas dedans », parce qu'elles impliquent aussi une présentation de soi en même temps qu'elles traduisent une préférence ou une « non préférence »². Dans ce cas précis, et grâce à l'accumulation de formules allant dans ce sens, nous pouvons procéder par exemple à une homologation sémantique entre le second élément de la disjonction (« j'aime pas ») et des expressions utilisées par l'interviewée pour exprimer son manque d'enthousiasme vis-à-vis de l'univers asiatique : « *j'aime moins* », « *ça va pas* » et bien évidemment « *j'ai jamais réussi à rentrer là-dedans* ». Une fois ce lien établi, nous pouvons rapprocher sans difficulté la formule « je rentre dedans » au premier élément de la disjonction concernée (« j'aime »), car si le fait que Mme Maisonneuve n'ait « *jamais réussi à rentrer* » traduit le sentiment *qu'elle n'aime pas* la littérature chinoise, il nous est possible de dire que l'interviewée

¹ Nous pensons surtout aux définitions avancées par le dictionnaire Robert dans la deuxième acception du verbe « aimer » : 1° Avoir du goût pour (qqch.), affectionner, goûter, s'intéresser (à), se plaire (à) 2° Trouver agréable, être content de, se plaire à 3° *aimer mieux*, préférer (d'une préférence affective plus que rationnelle).

² Nous pouvons illustrer ce genre d'expressions avec la formule *je suis quelqu'un qui rentre dedans* (à lire : *quelqu'un qui aime s'intérioriser*)

« *rentre tout de suite* » et « *facilement* » dans la littérature latino-américaine parce que vraisemblablement *elle l'aime*. Bien évidemment, nous ne serions pas en mesure d'établir ce lien sans disposer des éléments de compréhension supplémentaires allant dans ce sens, comme par exemple le fait que Mme Maisonneuve déclare avoir « *toujours aimé* » l'Amérique du Sud, se sentir « *attirée par ses régions là* » ou bien « *adorer* » les rythmes sud-américains.

Nous pouvons reconstruire maintenant ce que nous appellerons l'*univers d'appréciation* de l'interviewée, ensemble qui regroupe les jugements de valeur et de goût exprimés par cette dernière dans le récit, que ce soit à propos d'un objet ou de toute action, disposition ou caractérisation concernant des individus ou des groupes. L'objectif, comme nous l'avons suggéré ci-dessus, est de dresser un inventaire le plus large possible des préférences et des « refus » de Mme Maisonneuve, afin d'en faire un classement et de pouvoir analyser leur rôle dans le système de relations des intervenants du récit. Il faut souligner que si nous ne parlons pas d'univers de *préférences*, c'est parce que nous ne souhaitons pas employer un terme qui puisse faire négliger l'existence de « non préférences », c'est-à-dire ces éléments qui sont en rapport d'opposition avec ceux qui ont été jugé « positivement » par l'interviewée. En utilisant le terme « appréciation » nous insistons ainsi sur le processus d'*évaluation* sous-jacent à la formulation des prédilections de notre interlocutrice. On pourrait dire, pour bien préciser la portée de cette dénomination, que la reconstruction de l'univers d'*appréciation* est au service de la compréhension de la logique d'opposition sous-jacente à la mise en mots que fait l'interviewée à propos de ses préférences.

Voici donc une première présentation de l'univers d'appréciation qui émane du récit de Mme Maisonneuve, sous la forme d'une liste des oppositions associées, expressément ou par rapprochement, au couple « j'aime »/« j'aime pas » :

Tableau 5

« J'aime »	« J'aime pas »
<ul style="list-style-type: none"> - « Tout » - l'histoire - la musique classique - le jazz - la musique traditionnelle - les variétés - les rythmes africains <ul style="list-style-type: none"> - les rythmes de l'Amérique du Sud - l'Amérique du Sud - la culture indienne - les gens - découvrir des choses - les civilisations - m'évader <ul style="list-style-type: none"> - la littérature latino-américaine 	<ul style="list-style-type: none"> - l'état d'esprit asiatique (la façon asiatique de voir les choses) - Les musiques asiatiques - la littérature chinoise - la Chine, le Japon - être affiliée à un parti - entrer dans un carcan - le style « pilule » - le style hippie, le flower-power - les musiques traditionnelles bretonnes

Or, avant d'avancer dans ce classement, il est nécessaire de clarifier l'apparente contradiction qui préside tout le récit : Mme Maisonneuve déclare d'emblée aimer « tout », mais au fur et à mesure que l'entretien avance on s'aperçoit qu'elle a manifestement des préférences pour certaines choses et pas pour d'autres. Que signifie ce changement ? Bien évidemment il n'est pas question ici de traiter cette contradiction d'un point de vue psychologique, mais de l'insérer dans la logique du discours afin de faciliter la compréhension de sa trame et d'aider à dévoiler le sens des oppositions qui en découlent. Dans cette perspective, il faut d'abord constater que nous ne sommes pas en face d'une contradiction, *stricto sensu*, mais d'une *rectification* de la part de notre interlocutrice :

§5

« Le Condor Pasa c'était à...c'était le hit du moment [*rires*] » [P5.1]

« Comme j'aime beaucoup les musiques traditionnelles qu'elle soit africai... » [P5.2 ; A5.1]

« *il y a une seule* [musique] *que j'aime moins*, en toute franchise, c'est les musiques asiatiques » [P5.3 ; A5.2]

« *J'ai pas une oreille formée* pour les musiques indiennes, le sitar, chinoise, etc. » [P5.4, cf. P5.3]

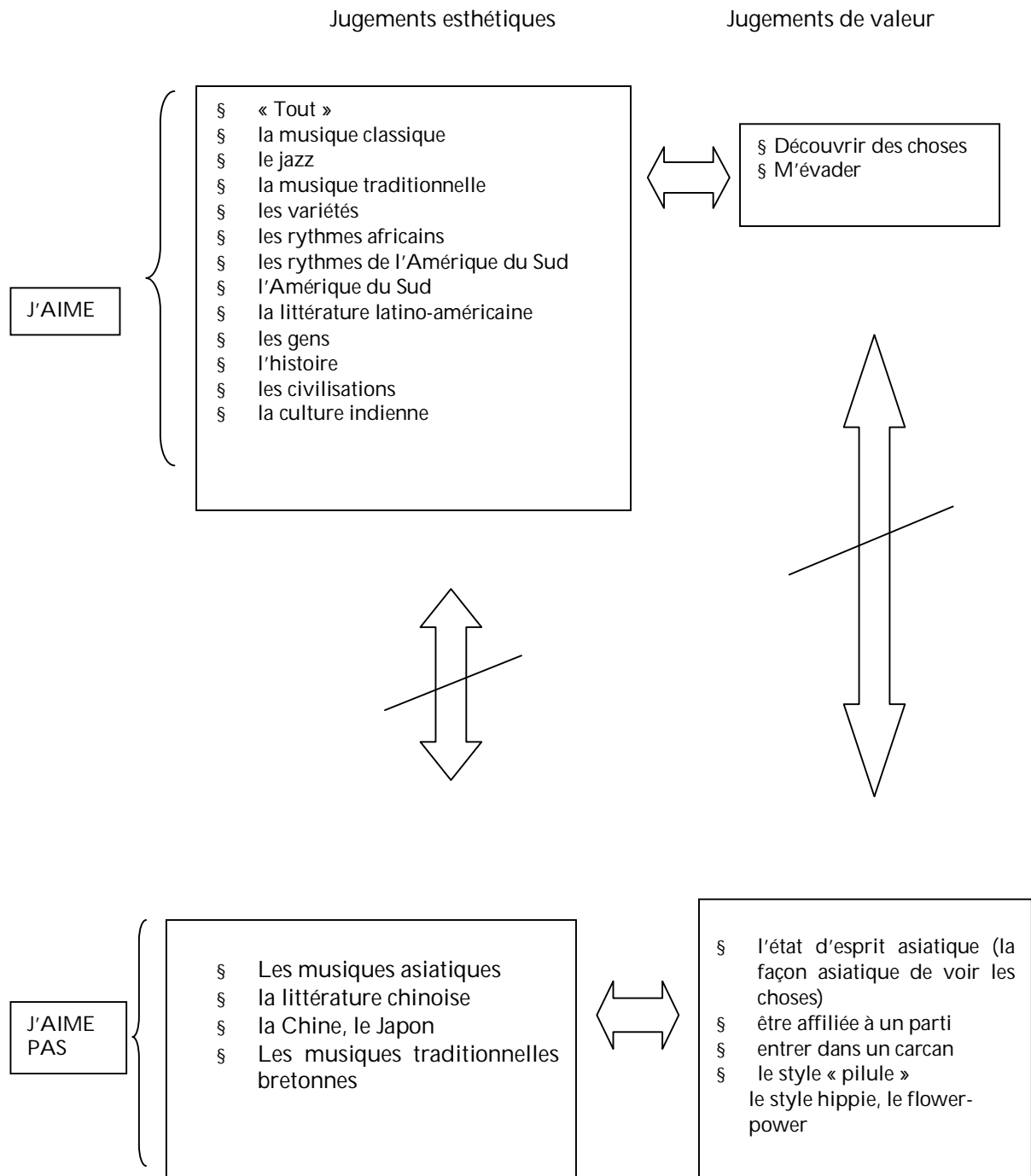
« Je commence à m'y mettre, mais vous voyez...[] » [P5.5 ; A5.3]

On peut ainsi constater que c'est elle-même qui commence à nuancer son propos initial en exprimant sa froideur – voire antipathie - vis-à-vis de certains éléments, et c'est en définitive l'interviewée elle-même qui *se rend compte*, ne serait-ce que furtivement, que l'expression « j'aime tout » est employée par elle au sens figuré. Quel est donc le sens précis de cette expression au sein du discours de Mme Maisonneuve? Quel est le rôle de cette formule dans l'articulation du système de relations significatives entre les différents éléments du récit ?

Nous nous contenterons, pour l'instant, d'établir deux constats : premièrement, et à la lumière des appréciations insinuées par l'interviewée dans son discours, l'utilisation du terme « tout » ne recouvre aucunement une « totalité » de thèmes possibles. Dans ce contexte, « aimer tout » ne signifie point « tout » aimer, mais *aimer certaines choses*, à la limite aimer *beaucoup* de choses. Ensuite, nous pensons que ce changement traduit une instance de réflexion de la part de notre interlocutrice, comme l'atteste le fait que la rectification soit insinuée la première fois à la suite d'une interruption (« *Comme j'aime beaucoup les musiques traditionnelles qu'elles soient africai... Y a celles que j'aime moins, en toute franchise, c'est les musiques asiatiques* »). Or, cette prise de conscience revêt pour nous une double importance. D'une part, c'est ce tournant ce qui nous a permis de rétablir l'univers d'appréciations de notre interlocutrice en fonction d'une logique d'opposition (sur l'axe « j'aime/j'aime pas »). D'autre part, cette interruption « réflexive » a été déclenchée lorsque l'interviewée exprimait sa préférence esthétique pour ce qu'elle appelle les « musiques traditionnelles ».

Nous pouvons à présent proposer un classement des composants de l'univers d'appréciation de Mme Maisonneuve. En nous appuyant sur la définition que nous avons avancée ci-dessus, nous avons regroupé ces éléments de la manière suivante :

Tableau 6



Pour cette nouvelle présentation de l'univers d'appréciations de l'interviewée nous nous inspirons des dénominations issues de la philosophie¹, mais nous nous en servons bien évidemment dans un tout autre sens et avec un objectif plus limité. Il s'agit tout simplement d'établir une différence entre les expressions d'enthousiasme ou de refus exprimées par l'enquêté vis-à-vis d'un *objet* (jugements « esthétiques ») et celles exprimées à propos des actions et dispositions concernant des *individus* (jugements de valeur) et susceptibles d'être lues, en définitive, comme *l'évaluation d'une manière d'être ou de penser* - y compris l'auto-évaluation de l'individu qui produit le discours².

L'intérêt d'une telle différenciation est de faciliter l'examen des cohérences ou des contradictions entre ces deux catégories en s'inspirant, pour cela, de la distinction entre *Objet* et *Valeur* avancée par A. J. Greimas à propos du statut sémiotique de la valeur. En parlant de l'analyse des objets de « désir » ou de « manque » dans les récits folkloriques (par exemple l'or ou la nourriture), cet auteur critique la tendance à amalgamer ces deux notions dans l'analyse, et de confondre l'identification de l'objet en tant que forme figurative et la valeur que les personnages attribuent à cet objet désiré. Pour A.J. Greimas la prise en charge de cette distinction constitue ainsi le préalable de toute analyse sémantique, dans ce sens où elle suggère l'existence d'une composante *fonctionnelle* associée aux mots. L'auteur prend l'exemple le mot *automobile* : une définition qui se voudrait complète devrait ainsi comprendre : a) une composante *configurative*, concernant la description des parties constitutives et la forme de l'objet ; b) une composante *taxique*, destinée à fixer son statut différentiel d'objet parmi d'autres objets manufacturés ; et c) une composante *fonctionnelle*, indiquant, dans ce cas, l'envie de prestige, de puissance ou d'évasion que peuvent inciter l'achat d'une voiture. Dans cette perspective, l'objet ambitionné devient un « *lieu d'investissements des valeurs, un ailleurs qui médiatise le rapport du sujet [le personnage ou le narrateur] à lui-même* »³.

C'est dans ce dernier sens que cette distinction nous semble pertinente pour notre analyse, dans la mesure où elle peut être adaptée afin de vérifier s'il existe ou non des rapports *fonctionnels* autour des divers objets que notre interlocutrice a « jugés » dans son récit. Et, s'il y en a, de savoir s'il s'agit de rapports conséquents ou

¹ Le *jugement de goût* développés par la philosophie kantienne.

² On pourrait parler aussi de jugements de l'enquêté face aux « attitudes » ou « états » attribués à tel ou tel groupe ou individu.

³ Greimas, A.J. : *Du sens II*, Editions du Seuil, Paris, 1983, p.21. C'est nous qui soulignons.

plutôt contradictoires. Nous devons souligner tout de même que ceci n'est qu'un des niveaux de comparaison que nous appliquerons à l'univers d'appréciations des personnes interviewées, car nous serons attentifs également aux rapports de rapprochement ou d'opposition entre les composants de chacun des quatre « paquets » du schéma ci-dessus, ainsi qu'entre les éléments de chaque colonne de jugements et de chaque paire de groupes associés aux expressions « j'aime » et « j'aime pas ». Mais nous restons proches de A.J. Greimas en ce qui concerne la conception de l'objet en tant qu'*espace de fixation* des valeurs, et surtout dans l'idée que, en définitive, « *la saisie du sens ne rencontre sur son chemin que des valeurs déterminant l'objet, et non l'objet lui-même* »¹.

Pour revenir au cas de Mme Maisonneuve, nous verrons d'abord de quelle manière s'articulent les jugements de goût et de valeur associés à l'expression « j'aime ». D'un point de vue chronologique, la formule « *j'aime découvrir des choses* » apparaît plutôt au début de l'entretien, au moment où l'interviewée parle de ses intérêts en marge de la musique (Q: *Est-ce que vous aviez d'autres intérêts au-delà de la musique [andine] ?*). La formule reste dans ce cas directement associée à trois jugements de goût : le penchant pour l'« histoire », pour les « gens » et pour la musique grecque. La reconstitution du paragraphe nous sera utile pour déterminer comment s'opère l'articulation entre ces trois objets et le jugement de valeur concerné :

Q : ...une époque assez bouleversée [les années 60-70]. Est-ce que vous aviez d'autres intérêts au-delà de la musique [andine] ?

§7

Mme M: « Oui. Je vous dis, j'ai toujours été éclectique, en général j'aime pas du tout faire les choses à moitié » [A7.1 ; A7.2]

« Donc, *si j'aime quelque chose, je cherche. Je cherche à comprendre* » [A7.3]

« Enfin, moi, *je comprendrai pas tout toujours, mais j'essaye de connaître* l'histoire, j'adore l'histoire, donc j'essaye de... » [A7.4]

« puis *j'adore les gens*, en fait, je crois que c'est ça » [A7.5]

« Donc *j'essaye toujours de comprendre*. Alors, est-ce que c'est l'époque ou pas ? Je sais pas » [P7.5 cf. P7.2]

« Ou est-ce que c'est une question de caractère, tout bêtement ? Parce que...bon, par exemple, le style « pilule », ça a jamais été mon truc » [P7.6 ; A7.6]

« Le style hippie, le flower-power, ça a jamais été mon truc, par exemple, sur ce plan là » [A7.7]

« Ça n'a rien à avoir avec ça. Mais par contre *j'aime beaucoup découvrir les choses* » [P7.6 ; A7.8]

« Par exemple *j'aime beaucoup la Grèce*, et j'ai toujours essayé de *connaître* les musiques grecques, les musiques anciennes grecques, [...] ou autres, qui reprennent des rythmes anciens que *je ne connaissais pas* -qui sont d'ailleurs très arabisants, très méditerranéens » [P7.7 ; P7.8 (qui sont d'ailleurs...)]

« *Ça m'a amené à la musique arabe*, tout ça » [P7.9]

¹ Ibid., p.23.

Il faut noter d'abord que la réponse de Mme Maisonneuve, très précise au début – elle répond par un « oui » assez clair - devient par la suite un peu nébuleuse par rapport à notre question initiale : oui, elle avait d'autres intérêts mais apparemment ils n'étaient pas suffisamment définis ou circonscrits - ou bien ils n'étaient pas suffisamment importants - pour être désignés sans ambiguïtés dans une réponse concise. En fait, à bien y regarder, notre interlocutrice ne parlera pas de ses intérêts au-delà de la musique, mais plutôt de ce qu'il y a *derrière* son intérêt pour certaines de ces musiques qu'elle appelle traditionnelles. En ce sens, la réponse reste précieuse car elle nous révèle que l'envie de « découvrir les choses » exprimée par l'interviewée traduit un effort pour *comprendre* ces choses ; à l'occurrence, *pour comprendre les choses qu'elle ne connaît pas*.

En fait, ce n'est qu'après avoir formulé ce besoin et cette quête de « compréhension » que Mme Maisonneuve affirme avoir été attirée aussi pour l'«histoire» et pour les «gens». S'agit-il par conséquent d'une réponse évasive ? Nous n'en sommes pas persuadé, car s'il est vrai que nous ne sommes pas en mesure d'expliquer entièrement l'écart qui se produit entre la question posée et la réponse fournie, cette différence n'est pas liée à l'absence d'autres axes d'intérêt dans la vie de l'interviewée. Il y a par exemple le goût de Mme Maisonneuve pour la lecture, qu'elle évoque sans ambiguïtés à plusieurs reprises tout au long de l'entretien, et qui apparaît associé à son tour à sa passion pour les «civilisations». Ceci nous amène à penser que plus qu'une réponse évasive, il est question ici d'une instance de réflexion qui permet à notre interlocutrice de réfléchir, peut-être pour la première fois, aux motivations profondes qui animent certaines de ses préférences musicales. Tout se passe comme si, au lieu de penser à d'autres intérêts au-delà des MIA qu'elle écoutait dans les années 1960 et 1970, l'interviewée se soit rendu compte qu'en général son intérêt pour ces musiques, et pour la musique en général, *va en fait au-delà de la musique*.

Or, qu'est-ce que Mme Maisonneuve cherche à comprendre ? En principe, elle cherche à comprendre tout simplement les choses qu'elle « aime », mais nous croyons que cette quête, loin d'être exclusivement la conséquence de sa prédilection pour tel ou tel objet, est un élément déterminant dans la matérialisation même de ses préférences. Pour essayer d'éclairer ce point, nous nous tournerons maintenant vers les jugements de goût et de valeur associés à l'expression « j'aime pas », avec la

perspective de les comparer avec ceux liés à l'expression « j'aime », et de mettre ainsi en évidence les rapports d'opposition et les significations qui en résultent.

A ce sujet, les commentaires que l'interviewée formule à propos des musiques asiatiques deviennent particulièrement pertinents pour clarifier l'importance que revêt pour elle la *compréhension* de l'objet « aimé » ou « pas aimé ». Rappelons que c'est à deux reprises que Mme Maisonneuve manifeste son opinion par rapport à l'univers asiatique. La première fois c'est en parlant des musiques traditionnelles (« *la seule chose que j'aime moins, en toute franchise, c'est les musiques asiatiques* »). La deuxième fois c'est quand elle parle de son goût pour les « civilisations » (« *disons que l'état d'esprit asiatique, la façon de voir les choses, et plutôt côté Chine et Japon, euh... ça va pas avec mes circonvolutions cérébrales* [rires] »). Il faut noter que la première fois, notre interlocutrice se limite à argumenter que, si elle « aime moins » les musiques asiatiques, c'est parce qu'elle considère ne pas avoir « *une oreille formée pour les musiques indiennes, le sitar, la musique chinoise, etc.* » [P5.4, cf. P5.3]¹. D'une certaine manière, elle jette ainsi la responsabilité de cette apathie sur elle-même, sans discréditer, pour ainsi dire, l'objet en question. Plus tard, en revanche, Mme Maisonneuve formule son opinion d'une manière plus tranchée, et surtout cette fois-ci, elle trouvera dans les caractéristiques mêmes de l'univers asiatique (l'« *état d'esprit asiatique* ») les raisons de sa désaffection pour ces musiques. Certes, elle affirme dans un premier temps que « *la façon de voir les choses* » des asiatiques « [ne] *va pas avec* [ses] *circonvolutions cérébrales* », sans risquer par conséquent une opinion mettant en question cette « façon de voir les choses ». Elle déclarera aussi plus tard s'être intéressée, par exemple, par le sort du peuple vietnamien à l'époque de la Guerre Froide (« [...] *c'est vrai que je trouvais que c'était pas normal qu'on détruise une civilisation. Quelle qu'elle soit* »). Mais malgré ces opinions qui ne discréditent pas forcément le « *côté Chine et Japon* », son jugement définitif portera en dernier terme sur l'objet lui-même et l'univers symbolique auquel elle l'associe :

21§

J : Mais ceci dit, vous n'êtes pas « allée » vers les musiques asiatiques...

« Voilà, voilà. Non, mais, ah non, c'est vrai que *je me sens pas proche* » [P21.1 cf. P20.3, voire P5.3-4]

« parce que, je vous dis, j'ai du mal à y entrer : *je trouve qu'il y a un côté froid, un côté carcan* » [P21.2 cf. P20.3 et]

¹ Nous nous appuyons, pour essayer d'expliquer les raisons pour lesquelles l'interviewée n'aime pas les musiques asiatiques, sur les arguments [P] que celle-ci a exprimé à cet égard. Nous utiliserons ces mêmes arguments, dans le prochain chapitre, pour expliquer d'autres aspects de sa distance à l'égard du monde asiatique.

- « alors que les autres civilisations, c'est une explosion de tristesse, de joie, de tous ce que vous voulez » [P21.3]
- « Pourtant, je suis quelqu'un en général plutôt renfermé [réservée ?] » [A21.1]
- « mais c'est peut-être justement pour ça que *je suis attirée par ces civilisations là*, parce qu'elles peuvent exprimer tout un tas de choses » [P21.4 cf. P5.4 et suiv.]
- « alors que dans les civilisations asiatiques *on a l'impression que c'est fermé, quoi, qu'il n'y a pas d'expression... je ne sais pas...* » [P21.5 cf. P18.3 et P16.5]

Nous analyserons en profondeur ce paragraphe dans le chapitre suivant en tant qu'élément de l'argumentation du discours. Cependant, il nous a paru important de le restituer ici pour essayer d'interpréter la quête de *compréhension* affichée par l'interviewée. On peut ainsi noter que pour cette dernière la « musique asiatique » et les « civilisations asiatiques » partagent à peu près les mêmes caractéristiques : froideur avec un « côté carcan », pour la première, en association avec un manque d'expressivité accordée aux secondes et à l'impression d'être confrontée à quelque chose de « fermé ». La logique argumentaire, d'ailleurs, est assez explicite, car Mme Maisonneuve exprime clairement que si elle ne se sent pas proche des musiques et des civilisations asiatiques c'est parce qu'elle a « *du mal à y rentrer* » à cause des caractéristiques qu'elle leur attribue.

Dans le chapitre suivant, l'analyse de ce paragraphe nous aidera à décrypter la nature des liens qui rattachent, dans ce discours, les MIA à un univers andin plus large. Nous préciserons aussi la relation qui existe entre ces deux éléments, considérés comme un seul ensemble signifiant, et le besoin de compréhension exprimé par l'interviewée.

4.4.1.4 « Je crois que je suis attirée par ces régions là, *leurs musiques me parlent plus* » : analyse des propositions.

Rappelons que dans la perspective développée par D. Demazière et C. Dubar, sont considérées comme propositions argumentaires (P) les unités du discours dans lesquelles l'interviewé exprime des jugements à propos des éléments (situations, personnes, objets, etc.) intervenant dans le récit. Le caractère argumentaire de ces unités s'intègre dans une dimension du récit marquée par les explications que l'interviewé donne aux affirmations qu'il avance, voire par la formulation de thèses plus au moins réfléchies indépendamment de la situation d'entretien.

L'analyse des propositions argumentaires doit ainsi se construire en fonction de deux considérations fondamentales : d'une part, le discours argumentaire est intimement lié à l'*articulation* des séquences et des actants du récit; d'autre part, l'argumentation de l'interviewé est destinée à un auditeur et son objectif, conscient ou pas, est de le convaincre - éventuellement de se convaincre - de la pertinence des explications qu'il a fournies lors de l'entretien. C'est pourquoi D. Demazière et C. Dubar suggèrent que l'analyse des propositions peut être envisageable en concevant l'« intrigue du récit ». Il s'agit d'organiser les composants d'un récit (séquences, actants, etc.) « de manière à ce qu'ils constituent une énigme, un problème à résoudre, un coupable à trouver, un dilemme à traiter... »¹, dans le but de les analyser en tant qu'éléments constitutifs d'une argumentation logique².

L'analyse des discours de nos interviewés nous a montré qu'il est très difficile de séparer complètement l'analyse des propositions de celle des séquences et des actants, tant la fonction d'articulation qu'elles assurent est présente et structurante. Nous avons vu, dans les pages précédentes, que pour avancer dans l'analyse des autres niveaux de description du récit, il était absolument nécessaire d'éclairer la signification d'une séquence ou de la caractérisation d'un actant à l'aide des unités argumentaires (P). Cette utilité a été particulièrement évidente au moment de repérer l'« univers d'appréciations » sous-jacent aux relations d'oppositions qui s'établissent entre ce que notre interlocutrice actuelle « aime » et les éléments qu'elle « n'aime pas ». C'est pourquoi nous avons décidé d'aborder ci-dessous deux exemples où l'analyse d'unités de propositions permet d'accéder à des significations associées exclusivement à leur intégration dans un discours argumentaire.

Nous reprendrons, en premier lieu, les unités placées dans la séquence S-III afin de montrer comment, en transformant une *suite chronologique* de séquences en un *enchaînement* d'arguments et des conséquences - en une « logique » - on peut déceler d'autres catégories d'opposition et accéder à d'autres paliers de signification.

S-III

9. « J'ai fait *un truc complet*, parce que je pouvais pas me décider, *j'aimais tout* » [S1.2 ; P1.5 cf. P1.2 ; A1.3 cf. A1.1]
10. « Donc j'ai passé un BTS et je me suis mis à *travailler* 3 ans après, quoi. Ou 2 ans après » [S2.2]
11. « *J'ai fait un BTS* de secrétariat de direction *bilingue*, anglais » [S4.1]

¹ D. Demazière et C. Dubar, op.cit. p. 122.

² Plus précisément d'une argumentation qui trouve sa propre « logique » dans le discours élaboré par l'interviewé.

12. « Et puis, comme *j'étais latiniste et helléniste* j'avais pas de deuxième langue au lycée, et donc j'ai fait un BTS bilingue anglais avec de l'espagnol, que j'ai complètement oublié après... » [S4.2 ; P4.1 (l'oubli de l'espagnol)]
13. « Et là, bon, *on sortait* un peu avec mon amie, là, qui chantait l'autre jour, dans la chorale » [S2.3 ; A2.2]
14. « *On sortait* donc dans des discothèques et tous les machins comme ça » [S2.4 ; A2.4]

Dans le chapitre précédent, nous avons déduit que l'analyse de cette séquence devait chercher à répondre à trois questions : qu'est-ce qu'un « truc complet » ? Qu'est-ce que « aimer tout » veut dire ? En quoi un BTS de secrétariat de direction bilingue peut-il être « un truc complet » ? Malgré le fait qu'il est impossible, en analysant ces unités en tant que séquences chronologiques, d'établir des disjonctions explicites, nous avons estimé qu'il y avait là deux expressions qui pouvaient être considérées comme les premières unités de deux disjonctions potentielles : « j'ai fait un truc complet » / [?] ; « j'aimais tout » / [?]. Nous avons souligné aussi qu'un certain lien de causalité se dégagait entre ces deux éléments - surtout du fait qu'ils étaient placés dans la même unité -, que nous avons exprimé en reformulant légèrement l'énoncé : *puisque j'aimais tout, j'ai fait un truc complet.*

Or, après avoir analysé les autres séquences ainsi que les rapports d'opposition présents au niveau des actants du récit, nous sommes en mesure d'affirmer que la formule « j'aimais tout » ne s'oppose pas ici à un hypothétique « je n'aimais rien ». En effet, il faut déjà remarquer que le terme « rien » n'est jamais utilisé dans le récit dans ce sens : l'interviewée n'a jamais formulé des expressions telles que « je ne m'intéressais à rien », « ça ne comptait rien », etc. En plus, Mme Maisonneuve affirme dans son discours avoir eu depuis « toujours » un intérêt pour les « civilisations », intérêt qui précède même son goût pour les musiques andines (« *Cet intérêt pour les civilisations venait d'avant les musiques. J'ai toujours aimé [ça]* » [A12.1 ; P12.2]). Ce n'est pas, par conséquent, le genre d'affirmation qui pourrait évoquer une éventuelle indifférence totale ou un détachement systématique de la part de notre interlocutrice, sans oublier qu'un éventuel intérêt pour les études n'est point exclu. Sans aucun doute, elle *aime* des choses !

En revanche, on peut se demander si une disjonction est possible dans une autre catégorie d'opposition. En effet, étant donné qu'entre « aimer tout » et « un truc complet » existe un certain degré de causalité, et il nous semble pertinent de nous interroger sur ce que pourrait bien être, dans la logique argumentaire de l'interviewée, un « truc incomplet ». Certainement ne pourrions-nous jamais le savoir avec certitude, mais nous pouvons remarquer que dans le discours de Mme

Maisonneuve, le contraire de « faire un truc complet » n'est pas « rien faire », mais plutôt faire un « truc » - évoluer dans des études, une profession ou une carrière - *insuffisant ou pauvre, et dans ce sens, « incomplet ».*

Or, une question s'impose : pourquoi un BTS de secrétariat de direction bilingue n'est-il pas considéré comme un « truc incomplet » ? Deux possibilités se présentent devant nous. Soit ce qui permet d'échapper à la qualité d'« incomplet » est en rapport avec l'activité visée par le secrétariat, c'est-à-dire le milieu des affaires, de l'industrie, du commerce, etc.¹ Soit cela vient tout simplement du fait qu'il s'agit d'un secrétariat « bilingue ». Nous n'avons pas trouvé dans le récit des preuves allant à l'appui de la première hypothèse, bien qu'il faille reconnaître que nous avons manqué de relancer la question dans ce sens. En revanche, en restituant tous les composants qui conforment la première séquence de l'entretien (S§1) – où se trouve la séquence S1.1 - on repère des pistes assez convaincantes permettant d'établir un lien entre l'étude des langues étrangères et la signification, dans le discours de Mme Maisonneuve, du terme « complet ». Voici, dans l'ordre de l'entretien, la réponse de l'interviewée à notre toute première question :

S§1

Q: Mme Maisonneuve, j'aimerais que vous parliez un peu de votre vie, pendant les années 1960 et 1970, quand vous avez connu les musiques andines.

M : par rapport à la musique ?

Q: Si vous voulez, oui, mais vous pouvez parler aussi plus largement par rapport à tout, et après on peut faire le lien avec la musique...

« J'aime tout, que ce soit en musique, que ce soit en bouquin, j'aime tout » [P1.3] ;

« [...] Même quand j'étais au lycée j'arrivais pas à me décider entre le latin, le grec et les maths, par exemple » [P1.4] ;

« J'ai fait un truc complet, parce que je pouvais pas me décider, j'aimais tout » [S1.1 ; P1.5]

« Donc, pour la musique c'est pareil : j'aime la musique classique, j'aime le jazz, j'aime la musique traditionnelle, j'aime les variétés...puis voilà, quoi » [P1.6]

On peut constater à l'aide de la proposition P1.4 que le choix des langues au lycée – dans ce cas des langues « classiques » - n'est pas du tout anodin : c'est par l'intermédiaire du latin et du grec, qui se trouvent en relation d'opposition aux « maths », que l'interviewée illustre son enthousiasme pour « tout », *ainsi que sa difficulté à choisir entre différents domaines d'intérêt*. On sait aussi, grâce à la séquence S4.2 que les langues anciennes ont fini pour l'emporter sur les « math » (« *Et puis,*

¹ Il est probable aussi qu'à l'époque faire un BTS représentait accéder à un certain niveau, surtout pour une femme.

comme j'étais latiniste et helléniste *j'avais pas de deuxième langue au lycée*»). En regardant donc de près, tout se passe comme si les études d'anglais et d'espagnol rééditaient en quelque sorte la préférence qu'elle a montrée pour le latin et le grec au lycée. Certes, l'envie de faire un « truc complet » se heurte souvent à la réalité – l'interviewée a dû faire un choix et renoncer, au lycée, aux mathématiques – devenant ainsi plus une aspiration qu'un objectif. Mais toujours est-il que pour Mme Maisonneuve, cette aspiration se traduira en définitive par le choix du latin et du grec au lycée, et de l'anglais et de l'espagnol au BTS. Cela dit, à notre avis le sens de faire des études bilingues dévoile toute son épaisseur quand on sait par la suite qu'elle va suivre des cours avec un professeur colombien qui va l'introduire, entre autres, aux musiques latino-américaines.

A§6

[...]

- « Par contre mon professeur d'espagnol quand je préparais mon BTS était *colombien* » [A6.2]

- « Donc on a très très vite sympathisé, parce qu'on avait le même goût, justement, pour ces musiques, et peut-être *qu'il m'a aidé* [dans son goût pour les musiques latino-américaines], je sais pas » [A6.3 ; P6.4]

- « D'une certaine façon, en me faisant *découvrir des trucs que moi je ne connaissais pas* » [A6.4 ; P6.5]

C'est donc à l'aide de cet extrait tiré de l'unité d'actants A-VI que nous pouvons réaffirmer l'hypothèse de l'existence d'un lien étroit entre l'expression « un truc complet » et des études engageant l'apprentissage de langues étrangères, dont l'espagnol. On peut constater également que cet apprentissage et cet empressement – scellés d'ailleurs par une rencontre – ne traduisent pas uniquement l'ambition d'accéder à divers domaines du savoir, *mais ils semblent représenter une ouverture d'esprit à la fois intellectuelle et émotionnelle à des « trucs » que Mme Maisonneuve « ne connaissait pas* ». On verra plus loin que c'est surtout à la musique que revient le rôle d'intermédiaire entre notre interlocutrice et ce qu'elle ne « connaissait » pas. On retiendra pour l'instant que la correspondance établie dans son discours entre l'apprentissage de langues étrangères et la réalisation d'un « truc complet » suppose un changement qualitatif d'importance: *le sentiment d'avoir fait « un truc complet » passe en fait par l'ouverture de l'interviewée vers ce qu'elle « ne connaît pas* ».

On est ainsi en mesure, à présent, de préciser un peu plus la signification de l'expression « j'aimais tout » qui apparaît tout au long du récit de Mme

Maisonneuve : elle ne s'oppose pas à « ne rien aimer » dans le sens de rester indifférente à tout, mais plutôt à aimer *peu de choses*, en l'occurrence à *se limiter à aimer exclusivement ce qui n'incarne pas, à ses yeux, une certaine altérité*. Faire un « truc complet » parce qu'on « aime tout » c'est par conséquent suivre une voie qui ne se présente pas comme un choix étroit, carré, tout en rendant possible la découverte de ce qui est étranger. Ici, « tout » ne s'oppose pas à « rien », mais à un niveau intermédiaire entre ces deux termes. Afin de faciliter l'utilisation de cette opposition et d'avancer dans notre analyse, nous dirons que dans ce discours, « tout » s'associe à une quête de « diversité », s'opposant par conséquent à l'idée d'« uniformité ». Nous pensons donc ne pas trahir la portée d'une éventuelle opposition « Tout »/« Pas tout » si nous la remplaçons souvent, pour des raisons de clarté, par l'opposition « Diversité »/« Uniformité »¹.

L'analyse du deuxième exemple nous permettra de compléter la signification de cette ouverture et de comprendre de quelle manière l'altérité que représentent les MIA est déterminante, pour l'interviewée, en tant qu'argument visant à justifier son attachement à ces musiques. Pour cela il faut revenir sur l'analyse de quelques segments où Mme Maisonneuve formule des commentaires à propos des musiques asiatiques, et que nous avons utilisés pour jeter une lumière sur l'importance que revêt pour elle la *compréhension* de l'objet « aimé » ou « pas aimé ». Nous reproduirons ci-dessous le segment présenté à cette occasion afin de pouvoir l'analyser cette fois-ci en fonction de la « logique » de notre interlocutrice, en mettant l'accent sur la manière dont les propositions argumentaires articulent les autres niveaux du discours.

¹ Il faut rappeler qu'en sémantique la relation d'antonymie, qui inspire la restitution d'oppositions décelées dans le texte des entretiens, émerge dans le discours « a la faveur de configurations d'univers dichotomiques qui posent comme « antithétiques » ou « incompatibles » des termes couplés, sans que ceux-ci soient nécessairement associés à des significations intrinsèquement contradictoires » (Tamba-Mecz, Irène : *La sémantique*, PUF (*Que sais-je ?* N°665), Paris, 1988, p. 99). C'est pourquoi le fait que *petit* soit souvent signalé comme la valeur négative et polaire –c'est à dire extrême– de *grand* n'exclue pas que le degré intermédiaire *moyen* puisse émerger dans un discours comme antonyme de l'un terme ou de l'autre. A noter également que s'il est souvent possible d'établir des relations de synonymie entre la négation d'un terme (par exemple *pas grand*) et son antonyme polaire (*petit*), cette relation d'équivalence « ne joue pas avec des « antonymes » liées par une relation de réciprocité » (ibid.) : ainsi l'expression *ne pas acheter* peut bien être en relation d'antonymie avec *acheter*, mais elle n'équivaudra pas pour autant au terme *vendre*, antonyme polaire d'*acheter*. C'est le cas du terme « tout » dans le discours de l'interviewée : « tout » ne s'oppose pas ici à « rien », mais plutôt à « pas tout », n'existant pas d'équivalence entre « rien » et « pas tout ».

J : Mais ceci dit, vous n'êtes pas « allée » vers les musiques asiatiques...
 « Voilà, voilà. Non, mais, ah non, c'est vrai que *je me sens pas proche* » [P21.1 cf. P20.3, voire P5.3-4]
 « parce que, je vous dis, j'ai du mal à y entrer : *je trouve qu'il y a un côté froid, un côté carcan* » [P21.2 cf. P20.3 et]
 « alors que les autres civilisations, c'est une explosion de tristesse, de joie, de tous ce que vous voulez » [P21.3]
 « Pourtant, je suis quelqu'un en général plutôt renfermé [réservée ?] » [A21.1]
 « mais c'est peut-être justement pour ça que *je suis attirée par ces civilisations là, parce qu'elles peuvent exprimer tout un tas de choses* » [P21.4 cf. P5.4 et suiv.]
 « alors que dans les civilisations asiatiques *on a l'impression que c'est fermé, quoi, qu'il n'y a pas d'expression... je ne sais pas...* » [P21.5 cf. P18.3 et P16.5]

Il faut souligner d'abord que, suite à une question concernant les MIA¹, Mme Maisonneuve manifeste dans un premier moment son attachement aux cultures « andines » - ainsi que pour celles de l'Amérique du Nord - et ce n'est qu'après un silence de réflexion qu'elle ajoute : « *Euh [silence]... donc je crois que je suis attirée par ces régions là, dont leurs musiques me parlent plus* » [A5.7]. Ce dernier commentaire, déterminant pour l'élucidation du sens profond qui anime le goût de l'interviewée pour les MIA, nous permet de boucler le sens de toute une série d'énoncés qui, vus dans leur ensemble, nous révèlent la logique qui articule les préférences de Mme Maisonneuve. En effet, si elle « aime » telle ou telle musique, c'est parce qu'elles sont vécues comme quelque chose de proche, et cette proximité reste possible à leur tour dans la mesure où notre interlocutrice l'intègre dans un contexte plus large : Mme Maisonneuve aime les musiques « andines » (ou africaines, ou grecques, ou arabes) parce qu'elle aime aussi et « ces régions-là » et ces « civilisations-là », et surtout parce que grâce à cette sorte de médiation *elle ressent que celles-ci lui « parlent plus »*.

Or, il faut bien noter que « parler plus », dans le discours de notre interviewée, est en étroite relation avec le fait de *comprendre* l'objet préféré. Dans l'analyse des actants, par exemple, nous avons vu que si Mme Maisonneuve ne se sent pas attirée par les musiques asiatiques c'est moins par le fait de ne pas avoir des « oreilles » pour ces musiques, que par le fait de considérer que « *l'état d'esprit asiatique [ne] va pas avec [leurs] circonvolutions cérébrales* » (A20.1). C'est donc parce qu'elle ne *comprend* pas l'esprit, la littérature et les musiques asiatiques qu'elle n'arrive pas à « rentrer dedans », ce qui se traduit par l'impossibilité de s'engager dans un univers qui ne lui « parle » pas. Nous retrouvons cette même logique, mais cette fois-ci dans

¹ « Q : Vous m'avez dit, dans le concert, que c'est à cette époque là que vous aviez connue les musiques andines... ».

un sens « positif », dans la prédilection que notre interlocutrice manifeste pour les MIA et en général dans son attirance vers l'univers latino-américain : ce sont des musiques, des littératures, des cultures *qu'elle sent proches* et qui, malgré l'altérité qu'elles supposent, lui « parlent » plus.

Nous arrivons ici à un point essentiel en ce qui concerne la vérification de notre hypothèse principale : il ressort, de cette analyse, que ce n'est pas *en dépit* de l'altérité qui représente, pour Mme Maisonneuve, l'univers latino-américain qu'elle a pu établir un lien avec les MIA, mais ce sentiment d'empathie a été possible *grâce* au fait que cet univers évoque *une altérité dont la caractéristique fondamentale est d'incarner une différence saisissable, autrement dit compréhensible*. Nous pouvons ainsi reprendre les termes employés dans la première partie de notre étude et avancer que, d'après son discours, l'attraction que notre interlocutrice éprouve pour les MIA et l'univers qu'elles représentent repose pour l'essentiel sur deux conditions fondamentales. D'une part, la différence que ces musiques évoquent n'est pas perçue par l'interviewée comme une altérité *radicale*, d'après l'expression utilisée par M. Guillaume¹. D'autre part, elles doivent évoquer un degré suffisant d'altérité pour pouvoir canaliser l'envie d'ouverture exprimée à maintes reprises par Mme Maisonneuve². Pour l'exprimer d'une manière plus simple, aux yeux de notre interlocutrice, ces musiques sont suffisamment "autres" pour attirer son intérêt, mais elles restent suffisamment accessibles pour qu'elle puisse les comprendre et les adopter.

L'exigence de cette double condition se confirme en examinant les rapports entre l'interviewée et les musiques bretonnes. Ces dernières, qui appartiennent à l'univers de son enfance et de ses propres origines, ne sont pas suffisamment « différentes » pour incarner cette ouverture vers des univers autres, ouverture assurée en revanche par les MIA. C'est pourquoi, dans le cas des musiques bretonnes, l'interviewée compense cette sorte de déficit d'altérité en s'ouvrant plus largement aux musiques « celtes ». Cela dit, il ne faut pas oublier que dans le discours de Mme Maisonneuve la « compréhension » n'est pas seulement liée à un fait de connaissance qu'on pourrait croire neutre, c'est-à-dire à la capacité de

¹ Cf. Baudrillard, J., Guillaume, M. : *Figures de l'altérité*, op. cit.

² Et à condition qu'il existe aussi un niveau d'altérité « suffisant », comme on peut le déduire des rapports entre l'interviewée et les musiques bretonnes: ces dernières, qui appartiennent à l'univers de son enfance et de ses propres origines, ne sont pas suffisamment « différentes » pour incarner cette ouverture vers des univers autres. C'est pourquoi dans le cas des musiques bretonnes elle compense ce sorte de déficit d'altérité en s'ouvrant plus largement aux musiques « celtes ».

décrypter de manière "objective" le fond de telle ou telle musique ou mentalité. Elle reste indissociable, nous l'avons déjà signalé, à des jugements de valeur qui sont positifs quand les musiques, les « civilisations » ou les « mentalités » concernées s'avèrent perméables à la compréhension de notre interlocutrice – c'est le cas de l'univers andin et latino-américain- et qui sont négatifs quand l'interviewée se voit confrontée à un univers « autre » perçu comme quelque chose d'impénétrable – c'est le cas de l'univers asiatique. Ainsi, nous constatons qu'à partir du seuil où l'altérité se cristallise, plus l'altérité de l'objet en question (musique, littérature, etc.) se rapproche du système de sens de Mme Maisonneuve, plus la possibilité d'une évaluation positive de sa part sera élevée¹. Nous essayerons de voir, dans les chapitres suivants, si une telle relation est valable aussi dans le cas des autres personnes interrogées, indépendamment des parcours de vie différents qui se dégagent dans chaque récit.

¹ C'est en fonction de cette relation que nous pouvons ainsi rattacher, rétrospectivement, les oppositions « J'y rentre/J'y rentre pas » et « Je comprends/Je comprends pas » aux dichotomies « J'aime/J'aime pas » et « Diversité/ Uniformité ».

4.4.2 Le récit de Mme M. Sibille

Mme Sibille, ingénieur de 47 ans au moment de l'entretien (2004), faisait partie des abonnés aux concerts programmés à l'Atrium de Chaville. Le choix d'assister cette année-là au concert de Los Calchakis¹ n'a pas été difficile pour elle : c'est grâce aux disques de ce groupe que s'est réveillé en elle, vers la fin des années 1960, son goût pour les musiques « des Andes » et plus largement pour la musique latino-américaine. Etant donné qu'à l'époque où Mme Sibille a commencé à écouter les disques de Los Calchakis elle était mineure, le concert de Chaville s'avérait une occasion aussi inattendue qu'immanquable pour parvenir enfin les voir sur scène. Il faut remarquer qu'au moment du questionnaire exploratoire, Mme Sibille a signalé qu'elle assistait au concert parce qu'elle aimait « la musique andine », mais en ajoutant que c'était aussi parce qu'elle s'intéressait au « monde andin » et à l'« Amérique Latine ». Dans ce questionnaire elle a signalé également que la musique « andine » lui évoquait avant tout les populations indiennes, mais aussi les montagnes des Andes (elle a mentionné notamment le site de Machu-Pichu). Toujours dans ses réponses au questionnaire, l'interviewée nous a indiqué que ce qu'elle aime le plus dans ces musiques c'est les « mélodies folkloriques andines », et qu'elle se sent sans aucun doute plus proche des musiques « andines » que d'autres musiques du monde. Mme Sibille a accepté facilement l'entretien, non sans nous prévenir qu'elle était plutôt « quelqu'un de très réservé » et qui ne savait pas trop en quoi son témoignage pouvait nous être utile.

Le rendez-vous a eu lieu à midi dans un petit café situé sur l'Esplanade de la Défense, à proximité de son lieu de travail.

4.4.2.1 Analyse du récit (« *Moi, je voyais plutôt l'aspect presque romantique...* »)

On peut décomposer le récit de Mme Sibille en deux sections. Notre question initiale cherchant à savoir comment Mme Sibille a connu les MIA, ses réponses et nos relances ont tourné dans un premier temps autour de ses parents, car ce sont eux

¹ En tant qu'abonnée elle devait choisir cinq spectacles (musique, théâtre, etc.) parmi la vingtaine programmés pour la saison 2003-2004.

qui ont commencé par acheter un disque de Los Calchakis qu'ils écoutaient en famille. Mais après d'une véritable « anamnèse », au sens psychologique du terme, le récit de Mme Sibille s'est centré ensuite sur sa propre personne et sur les liens qu'elle entretenait avec des musiques et des cultures « autres ». Elle s'est rendue compte, au milieu de l'entretien, que l'envie de continuer à écouter les musiques « des Andes » venait plutôt d'elle, et que ses parents se limitaient à l'appuyer dans cet engouement. Dans ce contexte, la trajectoire de vie qui émerge de son récit est marquée par l'importance qu'a eue pour elle cette préférence en tant que première manifestation explicite d'un goût plus personnel, que l'on peut dater au début de son adolescence - elle venait tout juste d'entrer au collège. Ces musiques étaient ainsi devenues ses musiques (« *Pour moi c'était vraiment ma musique préférée* »), celles qui la différençaient, par exemple, de l'univers de ses parents (« *j'écoutais [de la musique classique] quand mes parents en écoutaient, mais c'était pas mon truc* »).

Or, l'élément le plus caractéristique de cette appropriation symbolique est incarné par l'*engagement* qui s'est déclenché à la suite de l'écoute des MIA. Le premier album de musiques « des Andes » acheté par notre interlocutrice elle-même, avec son argent et sans passer par l'intermédiaire de ses parents, contenait « *une chanson très révolutionnaire* » qu'elle a particulièrement appréciée. A ce propos, une première argumentation est avancée sans ambiguïtés: « *ça, j'aimais bien aussi parce je pense que leur combat me plaisait aussi, à l'époque* ». Cependant, et suite à notre relance, Mme Sibille rectifie cette première affirmation en précisant que « *oui, je soutenais, enfin, je soutenais, je comprenais leur, euh...le combat de ces gens, quoi. Enfin...mais après non, j'ai pas continué* ».

Quelle est donc la catégorie qui permet d'accéder à la signification de cette différence qui émerge entre un avant - quand elle « [soutenait] *le combat de ces gens* » - et un après - quand elle « n'a pas continué » à le faire ? Dans un premier temps, nous avons pensé que cette opposition était fondée sur le basculement « à droite » qu'aurait expérimenté l'interviewée, et que nous avons repéré grâce à un lapsus de Mme Sibille. En effet, après avoir signalé qu'elle n'a pas continué à soutenir le combat de « ces gens », nous lui avons demandé si cela avait un rapport aussi avec son choix politique, et elle nous a demandé de préciser si c'était « *quand j'étais plutôt à gauche?* »¹. En fait, pour notre interlocutrice, au moment de se passionner pour les

¹ En plus, tout au début de l'entretien elle signale qu'à cette époque-là (fin des années 1960) ses parents « étaient des gauche, oui! Mais ils évoluent [aujourd'hui] plutôt vers la droite » tout en

MIA, « [n'avait] *pas l'interprétation politique* », et en tant qu'adolescente « [elle voyait] *l'aspect presque romantique [...] l'aspect "Robin des bois" [...] défendre les pauvres, les opprimés* ».

La structure du récit Mme Sibille peut donc être formalisé autour d'une relation qui oppose ce qui entre dans le domaine de l' « aspect romantique » et celui associé aux aspects, pour ainsi dire, « terre-à-terre ». Dans cette logique le « romantique » s'organise, comme on l'a vu ci-dessus, autour de l'idée de la « défense des pauvres » et des « opprimés » dans un esprit « Robin des bois », le tout intimement lié à son adolescence. Il s'agit avant tout du domaine des *émotions*. L'aspect « terre-à-terre » - moins explicite dans son discours - s'organise en revanche autour d'une vision plus *intellectuelle* de la réalité, associée d'avantage à une conception adulte du monde. C'est le domaine de l' « *interprétation politique* », des combats sociaux, et le moment où une éventuelle « *évolution vers la droite* » est peut-être « *tout à fait naturelle* ». Pour elle, cet aspect est également associé à une période de l'évolution des personnes dans nos sociétés où « *on est sûrement plus inondés de musiques* », ce qui implique que l'interviewée accorde aujourd'hui aux MIA « *sans doute moins d'importance que quand [elle avait] cet âge là* », car clairement, « *la proportion d'écoute de ce genre de musique s'est réduite par rapport à ce [qu'elle pouvait] écouter quand [elle avait] 10 ou 12 ans* ».

Or, pourquoi cet intérêt s'est-il réveillé avec les combats de « ces gens » et non pas, par exemple, avec ceux de populations marginalisées d'autres continents, voir avec les classes défavorisées en France ou en Europe ? Qui sont, d'ailleurs, « ces gens » ? Nous avons voulu savoir pourquoi elle était, à cette époque, plus sensible aux revendications sociales et politiques qui surgissaient en Amérique Latine¹ qu'aux problèmes suscités, par exemple, en Espagne sous la dictature du général Franco. C'est là que nous avons pu trouver la clé permettant d'élucider la substance de son argumentaire: « *Peut-être parce que...ben, y avait quand même ces populations indiennes qui étaient très exploitées...enfin, pas exploitées mais maltraitées* ». C'est donc grâce à l'*altérité* que représentaient à ses yeux ces populations que Mme Sibille a pu se sensibiliser, durant son adolescence, à des problèmes sociaux plus larges - « *pauvreté* », « *oppression* », « *exploitation* ». Altérité fixée, il faut bien le souligner, l'*indianité* attribuée à « ces gens ». Sans doute le plus intéressant pour notre étude est le fait que son goût pour les musiques associées à cet univers « indien » va jouer

ajoutant « Je pense que...je sais pas si c'est tout à fait naturelle [rires]! ».

¹ Révolution cubaine, Gouvernement de l'Unité Populaire de Salvador Allende au Chili, etc.

un rôle fondamental dans cette sensibilisation : *« oui, c'est bizarre... je sais pas pourquoi mais, peut-être par cet aspect de la musique... peut-être que c'est la musique qui était, qui me plaisait, qui faisait que je l'intéressais plus finalement à ce qui se passait là-bas qu'à ce qui se passait en Espagne ».*

4.4.2 Le récit de Mme Lefevre

Dominique Lefevre, sage-femme âgée de 53 ans au moment de l'entretien, a participé, avec la chorale de Chaville, au concert proposé par Los Calchakis dans la salle de spectacle de la ville. Nous lui avons proposé de répondre à notre questionnaire pendant l'entr'acte, sans savoir qu'elle allait chanter dans la deuxième partie du spectacle. Après ses réponses, nous nous sommes rendu compte que, indépendamment de sa présence « obligatoire » dans le concert dans la chorale, c'était quelqu'un pour qui les MIA avaient été très importantes pendant sa jeunesse. Au cours de l'entretien nous avons découvert, d'ailleurs, que le choix de s'être inscrite cette année-là dans la chorale de Chaville - elle devait choisir entre trois villes - était directement lié au montage de *La Misa Criolla* avec Los Calchakis.

Mme Lefevre dit avoir connu ces musiques vers la fin des années 1960 par l'intermédiaire des amis qui lui ont prêté des disques (de Los Incas et de Los Calchakis), mais elle était déjà familiarisée avec les musiques latino-américaines grâce, notamment, à Los Machucambos. Plus tard elle a pu continuer à se familiariser avec les MIA grâce à une rencontre inattendue. Vers 1978, à Paris, elle fait connaissance de son voisin de palier qui s'est trouvé être un musicien péruvien qui se produisait en France sous le nom de Waskar Amaru, et elle va se lier d'amitié avec lui et surtout avec sa compagne (de nationalité française). Mme Lefevre a tenu absolument à nous recommander d'interviewer aussi cette dernière, en argumentant que, si nous voulions « réellement » approfondir notre sujet, c'était indispensable de la rencontrer – ce que nous avons fait¹.

Mme Lefevre est née en Bretagne de parents paysans, de condition plutôt modeste, qui se sont installés dans le département de la Creuse quand Mme Lefevre atteignait ses quatre ans (elle aura deux sœurs qui vont naître en Creuse). Elle restera très liée à ses parents et au travail de la ferme pratiquement jusqu'à la fin de ses études de sage-femme, après quoi elle gagnera son indépendance économique et finira par quitter définitivement la Creuse. Séparée depuis 2002, Mme Lefevre habite à Montrouge avec son fils cadet de 7 ans, tandis que sa fille aînée habite chez

¹ On trouvera plus loin l'analyse de son entretien.

son père. Nous l'avons interviewée chez elle, un petit appartement marqué par une discrète décoration « ethnique » et par la présence de quelques instruments de musique (guitare, petits tambours africains et quelques flûtes). Elle a souhaité passer l'entretien avec pour musique de fond un disque de Waskar Amaru¹ qu'elle avait conservé avec elle depuis l'époque de leur rencontre.

4.4.3.1 Le récit de Mme Dominique Lefeuvre («c'était la quête d'une autre façon de vivre...»)

Mme Lefeuvre débute le récit de ses rapports avec les MIA en évoquant un festival de musique latino-américaine auquel elle a assisté vers 1975, festival qui était organisé en solidarité aux victimes de la dictature militaire au Chili. « *Il y avait à l'époque une grande conscience de ce qui pouvait se passer justement au Chili* », s'empresse-t-elle de signaler, en évoquant aussi largement des groupes chiliens qui étaient en France à ce moment-là, et qui participaient à ce genre d'événement. Ces groupes - notamment Quilapayun - « *se faisaient les défenseurs de la liberté, enfin...qui dénonçaient les abus de pouvoir de la dictature militaire* ». Nous lui avons alors demandé si son attachement pour ces musiques était fondamentalement « politique », et malgré l'enthousiasme initial montré par cet aspect², Mme Lefeuvre s'est empressée de dire que pas du tout, qu'elle connaissait déjà Los Incas et Los Machucambos et que « *ça, c'était encore bien avant* » (vers ses 15 ans), et qu'elle était donc « *déjà sensibilisée à la musique, [qu'elle trouvait] très jolie, surtout les flûtes* ». A partir de ce moment, ses commentaires commencent à évoquer l'ambiance qui se créait autour de ces musiques pendant sa jeunesse, en insistant surtout sur la convivialité et l'envie de partage qui s'en dégagait : « *On allait se promener quelque part dans la nature, on prenait les instruments et on chantait, on jouait [...] c'était le boom, quand j'étais jeune, donc on s'invitait les uns et les autres tantôt chez l'un tantôt chez l'autre...moi, je vivais à la campagne et la, ben...il y a des grandes maisons. On poussait donc les tables et les chaises et puis on invitait les copains et tout le monde dansait. Avec les disques, bien sûr* ».

Pour approfondir la signification de ce genre d'évocations, il faut donc essayer de trouver la classe dichotomique à laquelle elles appartiennent. Il n'y a pas, dans le

¹ Chanteur péruvien dont on parlera dans le cadre du prochain entretien analysé.

² Nous pensons qu'elle a débuté l'entretien en évoquant l'engagement explicite de certains musiciens et groupes latino-américains vis-à-vis la dictature de Pinochet à cause de nos origines chiliennes.

récit de Mme Lefevre, d'allusions directes à des éléments qui pourraient s'opposer à cette atmosphère de convivialité associée aux MIA, mais c'est en parlant des rapports qu'elle avait avec la musique pendant son enfance qu'on trouvera des indices suffisants nous aidant à conclure dans ce sens. A un moment de l'entretien, l'interviewée signale que les MIA ont « *quelque chose qui, euh [...] rappelle des racines, qui vient du bois, c'est du vent, c'est tout ça* ». Nous avons donc voulu savoir si cela était essentiellement en rapport avec les aspects sonores de ces musiques, ce à quoi elle a répondu de façon quelque peu contradictoire. Elle a commencé par dire que non, que cette évocation n'était pas liée *que* à la musique, mais pour argumenter ensuite que ce « rappel des racines » c'est *parce qu'*elle est issue d'une famille bretonne dans laquelle *la musique était très importante*.

Une première clé pour comprendre cet énoncé est de savoir qu'elle ne fait pas allusion, ici, à la musique en général - à *toutes* les musiques -, mais « à *la musique, je veux dire...au sens populaire, c'est-à-dire pas forcément la musique savante* ». On saura plus loin que ce sens « populaire » est surtout associé à des musiques que l'interviewée considère « proches » des gens, non seulement parce qu'elles « parlent » des gens, mais aussi à cause du rôle qu'elles ont joué dans certains moments de la vie de Mme Lefevre : « *Comme je suis aussi d'origine paysanne toutes les grosses corvées de la campagne se finissaient toujours par une fête, une fête musicale où les gens jouaient de l'accordéon, dansaient, etc.* ». Les MIA et en général les musiques latino-américaines lui rappellent donc « *un peu la même chose* » car pour elle il s'agit d'une musique qui « *parle de la vie [...], qui parle de ce qu'il se passe dans la vie de tout les jours et qui est proche des gens* ». Une première opposition s'insinue ainsi dans la logique argumentaire du discours entre ces musiques qui restent « proches », parce qu'évoquant « ce qui se passe dans la vie des gens », et d'autres musiques qui seraient « moins proches » pour notre interviewée, car elles seraient trop éloigné d'un univers "populaire" marqué entre autres par la rigueur du travail. Pour Mme Lefevre des musiques "savantes", à la différence de la musique « au sens populaire du terme », sont incapables de fournir le réconfort aux pénuries d'une vie précaire.

Approfondissons maintenant l'analyse des significations de ce « sens populaire » évoqué par l'interviewée. Il faut d'abord remarquer que, dans ce discours, le rôle joué en général par les musiques qu'elle écoutait dans son enfance est fondamentalement associé à un univers marqué par la convivialité. L'importance de ces rencontres amicales dans une ambiance festive se traduit, au niveau du

langage, que ce passé reste très lié à un « on » bien accentué : « On *poussait donc les tables et les chaises et puis on invitait les copains et tout le monde dansait* », « *il y avait par exemple l'accordéon, qui est un instrument avec lequel on peut danser, chanter* », etc. D'une certaine manière, il était possible de *participer* dans et avec ces musiques. Il est facile de constater que pour Mme Lefevre, cette participation était aussi possible avec les MIA, car avec ces musiques « On *allait se promener* », « on *prenait les instruments et on chantait, on jouait* », « on *s'invitait les uns et les autres* », etc. Le lien apparaît encore plus clair quand Mme Lefevre se rappelle qu'à l'époque où elle a connu les MIA - et d'autres musiques latino-américaines - elle « [aimait] *beaucoup chanter* » et qu'en général « *tout ce qui [elle pouvait] rechanter, [elle aimait]* ». D'ailleurs, étant donné qu'elle « *crapouillait* » la guitare, elle a pu reprendre quelques MIA (notamment *El Condor pasa*) : « *Pour moi c'étaient des musiques pas très difficiles, quand même [...] c'est avec les copains que j'ai appris* ». Sur un plan strictement sonore, et d'après l'argumentaire de l'interviewée, ces musiques sont donc tout aussi « proches » que les musiques « au sens populaire » qui ont rythmé son enfance et son adolescence. Avec les MIA, il était tout à fait possible de participer tout en créant une atmosphère conviviale et festive, et c'est dans ce premier sens que ces musiques lui « *rappellent un peu la même chose* » que celles qu'elle écoutait dans son enfance.

Mais il y a un deuxième niveau de signification qui renvoie cette fois-ci à une identification concernant plus directement l'interviewée en tant que « personnage » de son récit. Une fois que Mme Lefevre commence à travailler et gagne ainsi son indépendance économique, elle va destiner une partie de ces ressources à réaliser quelques voyages à l'étranger et elle va également travailler à deux reprises hors de la France. Pour son premier voyage de vacances à l'étranger (vers 1974) elle a planifié un séjour aux Etats-Unis (Los Angeles) pour aller rendre visite à une amie pendant à peu près dix jours, après quoi elle devait partir aux Îles Bahamas où elle était invitée par d'autres amis. Elle devait par la suite retourner aux Etats-Unis pour rejoindre son amie de Los Angeles, mais cette fois-ci elles étaient censées se rencontrer en Floride. Cependant, son amie s'est vue dans l'impossibilité de faire le déplacement, et l'a invitée à la rejoindre à nouveau à Los Angeles. Mme Lefevre va pourtant décliner l'invitation : « *Là je me suis dit "Qu'est-ce que je fais : je retourne à Los Angeles ou bien est-ce que je vais visiter le Mexique"? Enfin, au bout d'une journée de réflexion je me suis dit "Bon, ça va : je fais mon voyage". Et je suis partie toute seule, avec*

mon sac à dos. Et puis, euh..voilà ! Je prends l'avion, quoi. J'ai atterri à Mérida [rires] à 11 heures, alors je savais même pas trop où j'étais allée... ».

Or, mis à part quelques paroles de chansons, Mme Lefeuvre ne parlait pas du tout l'Espagnol et elle n'avait aucune idée de ce qu'elle allait *faire* au Mexique, mais elle savait en revanche qu'elle avait envie de « *découvrir le Mexique* ». Dans son récit, ce voyage a été marqué par la « rencontre » avec des gens divers, des mexicains ou d'autres étrangers comme elle. Elle déclare d'ailleurs que pendant ce voyage de plus de vingt jours « *J'allais là où les gens que je rencontrais allaient* ». En parlant largement sur les expériences vécues au Mexique, elle s'arrête sur l'impression que lui ont laissé les « indiens » qu'elle a pu voir : « *Moi je me disais qu'il devait y avoir de la colère, mais non, finalement je trouve que c'est un peuple qui est très résigné dans sa façon d'être* ». La rencontre et le partage avec eux, en revanche, était bien plus difficile que l'interviewée ne l'espérait, car elle se souvient très bien que quand elle se promenait « *sur les routes à pied, ou dans des bus ou des choses comme ça, le soir quand ils rentraient des champs, [elle] les [trouvait] assez fermés, assez secrets, en fait* ». Or, même si l'altérité que les populations indigènes vont incarner dans son discours quelque chose d'inabordable, Mme Lefeuvre va pourtant la valoriser en argumentant que cet hermétisme était en fait quelque chose de l'ordre du « mystérieux » et qu'en définitive « *...on sent qu'y a [chez eux] un mysticisme assez fort, qu'ils ont une espèce de confiance en eux et dans la vie* ».

Cette évocation va générer un déclic chez l'interviewée, qui va revenir alors spontanément sur les MIA et les musiques qu'elle écoutait quand elle était enfant, par une association qui va nous révéler dans toute sa profondeur la logique argumentaire de son récit: « *Oui, dans ces musiques [les MIA], euh...il y a peut-être une part de mystère qui reste comme ça. Et c'est vrai qu'en Bretagne il peut y avoir aussi beaucoup de légendes, il y a aussi beaucoup de croyances, des choses qui se rattachent euh...oui, au mysticisme* ». C'est aussi à ce moment que Mme Lefeuvre précise que les musiques de son enfance, ces musiques « au sens populaire du terme » qu'elle a évoquées tout au long de l'entretien, sont des musiques « traditionnelles » qui ont « *ce côté folklorique, ce côté euh...festif. Partage, échange, danser, rire ensemble, oui* ».

Or, jusque là, il est clair que les musiques « folkloriques » de son enfance et les MIA appartiennent à la même classe dichotomique qui organise le discours de l'interviewée. Toutes les deux sont des musiques qui font danser, chanter, jouer, et qui conservent un côté mystérieux et mystique. Or, la particularité des MIA et de

l'altérité qu'elles représentent est qu'elles vont agir, dans un moment de la trajectoire de vie de Mme Lefeuvre où elle commençait à matérialiser son autonomie, *en réactualisant ses aspirations pour un mode de vie communautaire marqué par la convivialité et par des valeurs immatérielles*. Même si dans son récit, l'interviewée ne va à aucun moment adresser une critique explicite, par exemple, contre un mode de vie centré autour de l'argent ou la consommation, elle va signaler que dans sa décision d'aller au Mexique, il y avait aussi « *une quête de...de quelque chose de la terre, enfin...* C'était la quête d'une autre façon de vivre, *de vivre proche de la nature, de refuser l'autorité parentale, [...], de refuser le formalisme, la cravate et tout le bazar* ».

Nous sommes persuadé que le rôle qu'ont joué les MIA est également lié à cette quête d'« une autre manière de vivre », dont le type d'altérité fournissait à Mme Lefeuvre deux éléments fondamentaux. D'une part, la possibilité d'accéder à un horizon symbolique susceptible de commuter avec le mysticisme et la convivialité associée aux musiques de son enfance, mais en permettant de canaliser aussi ses besoins d'émancipation: « *On partait avec des fleurs partout, des couleurs, des...On n'était pas habitués, les hommes devaient être toujours en gris, alors là, ça y est, ils s'habillaient de rose, de rouge, de jaune...Et je crois que l'Amérique du Sud c'était surtout des couleurs, ah. Des couleurs dans les costumes folkloriques et dans la musique aussi, tout ça* ». D'autre part, les MIA qu'elle écoutait en France et qu'elle pouvait chanter et jouer à la guitare la rapprochaient d'une altérité qui restait abordable, tout en lui permettant de revivre le « partage », l'« échange », le « rire ensemble » associés aux musiques traditionnelles qu'elle écoutait pendant son enfance. Bref, tout un univers qu'elle n'aurait pas pu trouver, par exemple, en allant vers les « musiques savantes ».

4.4.4 Le récit de Mme Piteaud.

Mme Piteaud, la soixantaine au moment de l'entretien, est une dessinatrice qui a développé une carrière dans l'illustration de livres (surtout pour enfants) et qui, pendant des années, a enseigné le scénarimage dans une école de cinéma. Nous ne l'avons pas rencontrée après l'enquête exploratoire réalisée lors des concerts de Los Calchakis en 2004, mais par l'intermédiaire de Mme Lefeuvre, qui a tenu absolument à nous mettre en contact avec cette ex-voisine qui « *en connaissait beaucoup sur ces musiques [les MIA]* ».

Nous avons découvert, lors d'un premier contact téléphonique, que plus que de « connaître » les MIA, il est plus juste de dire que la vie de Mme Piteaud a été profondément marquée par sa rencontre avec un musicien péruvien, Waskar Amaru (1945-1986), avec qui elle a eu une relation qui s'est étendue sur plus de dix ans, jusqu'à ce qu'il se donne la mort. Malgré le fait que Mme Piteaud peut contempler aujourd'hui, avec un certain éloignement, toute cette époque, ce passé s'est révélé particulièrement présent dans le contexte et dans les contenus de l'entretien, au point que le récit de notre ultime interlocutrice ne se structure pas forcément autour de sa propre trajectoire de vie, mais plutôt comme le récit de la vie Waskar Amaru telle qu'elle a été vue et vécue par Mme Piteaud.

Nous avons décidé d'inclure ici l'analyse du récit de Mme Piteaud pour deux raisons. D'abord, et d'un point de vue méthodologique, il est intéressant de montrer un cas où les articulations entre les différents niveaux d'analyse s'organisaient autour d'un « personnage » - d'un actant - principal qui n'est pas l'interviewée elle-même. C'est en grande partie en examinant ce que Mme Piteaud dit et argumente à propos de Waskar Amaru, et de sa trajectoire de vie, que nous pourrions savoir quelque chose sur ses propres rapports avec les MIA. Ensuite, le témoignage qu'elle nous livre est particulièrement intéressant du fait que, au moins partiellement, il vient de l'« intérieur ». Pour l'essentiel, Mme Piteaud n'a pas vécu ces musiques en tant que public, mais plutôt en coulisses et parfois même sur la scène en tant que « musicienne » occasionnelle. Dans son discours vont ainsi apparaître des éléments qui n'étaient pas du tout présents dans les récits des autres interviewées, et qui fournissent quelques pistes de ce qui pouvait être la trajectoire et le quotidien d'un

musicien de MIA en France à une époque où ces musiques commençaient à perdre de leur notoriété, et que la quantité de groupes de MIA commençait clairement à saturer le milieu. Dans ce sens, la trajectoire de Waskar Amaru ne va pas évoluer dans les mêmes conditions, ni dans les mêmes sphères, que celles des musiciens dont nous avons parlé dans la troisième partie de notre étude. En plus, sur plusieurs aspects, et malgré la publication de quatre 33 tours et d'un agenda au début bien rempli, la carrière de ce musicien de MIA ne sera pas une carrière « réussie ». Celle-ci ne s'est pas prolongée dans le temps et elle a été loin d'être couronnée d'un succès commercial comme celui de Los Incas ou de Los Calchakis. Mais c'est précisément grâce à cette trajectoire brisée que nous pourrions dresser les oppositions en fonction desquelles Mme Pitaud va expliquer et « évaluer » le parcours de Waskar Amaru en tant qu'actant du récit, ce qui nous aidera à accéder finalement aux catégories qui structurent son discours.

Quelques informations biographiques concernant Waskar Amaru sont nécessaires pour faciliter la lecture de notre analyse. Waskar Amaru, né au Pérou (Juliaca) en 1945, était d'origine métisse, les traits culturels des deux branches de sa famille - une métisse urbaine, l'autre indigène - seront transmises surtout par ses deux grands-mères et seront bien représentées dans son éducation. Il apprend le quechua aussi bien que l'espagnol, et il réalise des études supérieures jusqu'à obtenir, après des études à Buenos Aires, le diplôme d'architecte. Son départ en Argentine a été en bonne partie motivé par l'intention de retrouver son père, qui avait quitté le Pérou pour s'installer dans ce pays voisin quand Waskar Amaru avait six ans. La musique, jusqu'à ce moment-là, il ne la pratique qu'en amateur.

De retour au Pérou, il ne va pas tarder à se décider de quitter encore une fois le pays en évoquant une situation politique et sociale instable. Il s'installe d'abord en Suède où il continue ses études d'architecture, et quelque temps après, e, fin 1969, il débarque en France. Il arrive avec l'idée d'exercer son métier d'architecte mais en attendant il s'inscrit à l'école des Beaux Arts. En manque de ressources, au fil du temps, il va tout naturellement dériver vers la musique pour obtenir une source de financement à son séjour¹. Petit à petit, il acquiert une certaine notoriété dans le milieu étudiant, et vers 1971, un producteur lui propose d'enregistrer un premier disque qui sera suivi par trois autres. A partir de ce moment-là, et malgré son

¹ Il avait déjà fait de la musique en Suède dans des milieux universitaires.

aspiration à travailler comme architecte et son intérêt pour d'autres domaines artistiques (notamment la poésie), il se consacre pour l'essentiel à la musique. Vers 1971, il se marie à une française, union qui va durer jusqu'en 1973. En fin 1974, il rencontre Mme Pitaud. Une relation d'amitié et de collaboration s'établit entre eux, qui va bientôt devenir une relation de couple. Waskar Amaru s'installe chez elle et poursuit, alternant bonnes et mauvaises périodes, son activité comme musicien professionnel. Dans les années 1980, pourtant, sa carrière musicale stagne et parallèlement, d'après les renseignements de Mme Pitaud, il commence à manifester des signes de dépression. Il se suicide en 1986.

Nous avons réalisé l'entretien de Mme Pitaud dans son appartement-atelier situé au dernier étage d'un immeuble situé à proximité du Sacré Cœur, côté Boulevard de Rochechouart.

4.4.4.1 Analyse du récit (« *Je pense que l'époque n'était pas tendre, et les latino-américains ne sont pas très tendres entre eux non plus, voilà* »).

« *Ben...pour moi, parler de ces musiques c'est surtout parler de Waskar Amaru...* ». C'est ainsi que Mme Pitaud débute son récit en réponse à la consigne suivante : « *Pouvez vous me parler de votre rapport avec les musiques "des Andes" et de ce qu'elles représentaient pour vous à l'époque* ». Cette première réponse donnait donc le ton de notre entretien, entretien qui ne nous permettra pas de reconstituer, comme nous l'avons signalé plus haut, la trajectoire de vie de Mme Pitaud¹, mais surtout celle de Waskar Amaru. Dès le début, elle met en avant un élément qui va recouvrir tout son discours : pour Mme Pitaud la vie de Waskar est avant tout une vie *brisée*. La fracture originale, en quelque sorte, remonterait à l'enfance et à l'éloignement du père du musicien (« *Je pense que ça a été une grosse cassure subie, le départ de son père, vers ses six ans* »), et notre interviewée pense que cette situation sera renouvelée plus tard par la séparation symbolique qui va s'opérer entre Waskar Amaru et sa mère, en raison de la présence de la grand-mère paternelle. Mme Pitaud nous dit que « *sa grand-mère [de Waskar Amaru] était le "patriarche"* » et elle est absolument convaincue

¹ Mme Pitaud restera très elliptique par rapport à son propre parcours, même quand nous lui avons posé ouvertement des questions d'ordre générale (enfance, études, etc.) relatives à sa vie personnelle. Nous sommes restés avec l'impression qu'elle *souhaitait*, voir qu'elle avait besoin de parler de Waskar Amaru.

qu'elle était aussi sa référence, « *sa mère [ayant] pris moins d'importance parce que cette grand-mère autoritaire ne lui a pas laissé prendre place* ». Malgré le fait que Mme Pitaud mentionne qu'elle « *ne lui a jamais entendu dire quelque chose de désagréable sur son séjour en Argentine* », dans ce pays Waskar Amaru aurait lui-même ranimé sa « cassure » d'enfance en s'imposant « *cette espèce de recherche de son père, qu'il n'a pas trouvé... Cette espèce d'errance* ». Or, dans le discours de Mme Pitaud, la situation de vie qui fera éclater, d'une certaine manière, cette fracture intérieure, sera intimement associée au chemin suivi par Waskar Amaru en France, c'est-à-dire à sa décision de se consacrer à la musique « des Andes ».

Il faut souligner que dans la première partie de son récit, Mme Pitaud cherche à expliquer quelque chose qui n'émerge pourtant pas de manière explicite. Par exemple, en parlant d'une manière générale sur la décision de Waskar Amaru de quitter la Suède - qui lui plaisait beaucoup - pour venir en France, elle dit que « *Oui, il voulait s'installer en France, et ça aurait pu arriver... [...] Je pense qu'à une certaine époque, quand sa vie professionnelle fonctionnait très bien, on peut penser que... que c'était mieux ici que là-bas, que les choses étaient aplanies* ». Qu'est-ce qui « aurait pu arriver » ? Tout indique que ce qui aurait pu se passer c'est qu'il aurait pu s'installer en France et se créer une meilleure situation que celle qu'il avait en Suède. Or, comme le montre ce « aurait pu », la vie de Waskar Amaru en France n'a pas évolué dans ce sens. Son suicide en est, d'une certaine manière, la confirmation tragique. Il y a, par conséquent, un « mais » implicite qui viendrait compléter la formule avancée par l'interviewée : ça aurait pu arriver, *mais...quelque chose n'a pas marché*. A la lumière des argumentations qui suivent, le récit de Mme Pitaud nous révèle que ce « quelque chose » est de toute évidence la carrière de Waskar Amaru. L'interviewée ne dit pas qu'il n'a pas connu le succès - bien au contraire - mais plutôt qu'il n'a pas développé une carrière à long terme susceptible de lui rapporter une satisfaction personnelle. Ainsi, s'il est vrai que « *la musique marchait très très bien pour lui* » - et cela non seulement d'un point de vue financier, mais aussi « *d'une façon populaire, de reconnaissance* » - Mme Piteaud reste persuadée que « *cette réussite est arrivée comme ça, il l'a acceptée, mais il n'a pas su la gérer [...] Il n'a pas construit sa carrière* ».

Les causes de cette mauvaise gestion seraient de deux sortes. Premièrement, le contexte et le milieu dans lequel Waskar Amaru évoluait : « *L'époque n'était pas tendre, hein. Et les latino-américains ne sont pas tendres entre eux, non plus [...] C'était une époque où tout le monde se marchait dessus* ». Deuxièmement, des motifs d'ordre

personnel: « *C'était tout du bric-à-brac... Il aurait fallu qu'il la construise, sa carrière de musicien, mais il n'en avait pas forcément envie* ».

La première cause évoquée est donc associée, dans le discours de l'interviewée, à un milieu musical latino-américain marqué par la concurrence. Or, il est intéressant de constater qu'à ce propos, l'argumentaire de Mme Pitaud s'organise autour de la *représentativité* qu'incarnaient - ou *devaient* incarner - les musiciens sud-américains concernés. En effet, d'après elle, à cette époque « [chacun] *estimait qu'il était le seul à représenter ce qu'ils représentaient. Enfin, une espèce de guérilla pas tellement agréable* ». Dans ce contexte, notre interlocutrice considère que Waskar Amaru « *n'était pas diplomate du tout... c'était pas quelqu'un qui faisait attention à ce qu'il disait, ni aux positions qu'il prenait. Donc, il s'est fait beaucoup d'ennemis, voilà* ». Il est important de souligner que dans un contexte ainsi décrit par l'interviewée - où chaque musicien défendait sa légitimité à représenter une certaine latino-américanité - l'argumentation associée à l'attitude de Waskar Amaru s'organise surtout autour de l'« *authenticité* » qu'il aurait réclamée pour son travail et ses origines. « *Waskar n'est pas latino-américain, n'est pas Péruvien, mais d'abord Quechua. Donc pour lui, les autres étaient Argentins, Péruviens ou Boliviens, mais pas Quechuas. Il pouvait avoir des énormes amitiés, mais il y avait là quand même un très grand conflit [...] Il pensait que les autres [les musiciens sud-américains] ils n'étaient pas aussi authentiques que lui [rires] Donc vous voyez que ça peut pas donner des rapports calmes, ça* ».

L'irruption de ce composant identitaire est fondamental pour comprendre, dans l'argumentaire de l'interviewée, la deuxième cause de la mauvaise gestion de la carrière de Waskar Amaru. Il n'était pas *fait* pour ce type de conflit, et Mme Pitaud est absolument persuadée que « *ça aurait été mieux s'il avait fait de la musique dans un contexte avec moins... moins d'affrontement* ». Or, malgré le fait que notre interlocutrice décrit cette ambiance avec une certaine distance - en évitant, par exemple, des jugements explicites¹ - il se trouve que cette fragilité est directement associée au fait que Waskar Amaru était « *quelqu'un d'authentique* » et que lorsqu'il défendait sa musique il défendait « *quelque chose qui lui tenait aux tripes* ». C'est pourquoi Mme Pitaud est de l'avis qu'il « *aurait dû garder une distance avec la musique* » et « *protéger ce côté "lui-même" [la musique]... ce genre de choses que l'on sait faire parce qu'on les aime* ». Pour notre interviewée la solution était donc de reprendre le métier d'architecte et

¹ « *Moi, franchement, je suis pas capable de juger s'ils [les autres musiciens] étaient plus au moins authentiques que lui* ».

de tenter « *je sais pas, peut-être d'être prof* », tout en publiant « *de temps en temps un disque, et puis des concerts en quantité modérée* ». Vers la fin de l'entretien, Mme Piteaud résume cet argument dans une formule particulièrement concluante: « *il aurait fallu, je pense, qu'il accepte la place qu'il avait dans la musique et qu'il accepte de voir aussi à côté, de s'affirmer dans ce qu'il avait choisi, l'architecture* ».

Or, le projet original de Waskar Amaru en France était pourtant bel et bien de travailler en architecture et il a fait des efforts dans ce sens, mais « *il a abandonné parce qu'il n'était pas très diplomate, et je connais les architectes ici... alors Waskar, qu'on lui foute à travers la gueule des choses qui... pardonnent pas, surtout quand on n'est pas français...* ». Dans le discours de Mme Piteaud, une partie du problème était donc que Waskar Amaru était incapable d'être « diplomate » avec ses collègues. Mais on voit en filigrane qu'il y a aussi une part de responsabilité dans l'obstination de Waskar Amaru à vouloir travailler exclusivement comme architecte, *sans chercher à trouver des alternatives* (« peut-être être prof ») qui lui auraient permis de s'ouvrir un chemin en France. D'une certaine manière, l'argumentaire de cette femme suggère que dans ses rapports avec l'architecture, tout comme dans ses rapports avec les musiques « des Andes », Waskar Amaru *n'a pas accepté la place qui lui était réservée*.

Une dichotomie plus générale peut ainsi s'établir entre « ne pas accepter sa place » - ce qu'a fait Waskar Amaru - et « accepter sa place ». D'une part, il aurait dû chercher le genre de travail qu'on accorde plus facilement dans le milieu de l'architecture en France *quand on n'est pas français*. D'autre part, il n'aurait pas dû s'investir professionnellement dans les MIA, de sorte à ne pas s'exposer à des concurrences ni à des affrontements menaçant un aspect identitaire si intime de sa vie, ce « côté "lui-même" ». Il faut bien remarquer que la différence fondamentale entre ces deux situations relève du type de contrainte sociale exercée sur Waskar Amaru. Or, si cette contrainte est inhibitoire dans le cas de l'architecture, elle sera clairement incitative dans le cas de la musique. En effet, dans la vie de Waskar Amaru en France, « *la musique est arrivée comme ça, il n'avait pas prévu que ça fonctionne ni d'en faire quelque chose de professionnel* », et si elle est devenue son activité principale c'est parce que « *c'était plus facile! Il gagnait de l'argent assez vite, c'est les gens qui venaient le chercher* ». Ainsi, la musique de Waskar Amaru restera un élément *immanent* à sa personne et à ses origines, jusqu'à ce qu'elle devienne, d'un point de vue social, une sorte de stigmatisation « positive » de laquelle il n'a pas pu se délivrer. La dichotomie sous-jacente entre « accepter sa place » et « ne pas accepter

sa place » sera ainsi représentée, dans l'articulation argumentaire du discours de Mme Pitaud, par une nouvelle et définitive « cassure » dans la trajectoire de vie de Waskar Amaru : *« je pense qu'il a assez mal intégré le fait qu'il n'avait pas une place dans l'architecture et le fait que la musique marchait très très bien, financièrement et aussi en termes de reconnaissance ».*

4.5 Conclusion: L'altérité des MIA et ses miroirs

L'analyse de chacun de ces quatre entretiens nous a permis de mettre en avant des dichotomies qui organisent et structurent les récits de nos interlocutrices. A l'aide de ces couples d'opposition nous avons pu reconstruire l'« intrigue » sous-jacente à l'« histoire » que chaque interviewée a élaboré pour expliquer leur attachement au MIA, en soulignant tout particulièrement la manière dont cet attachement reste associé à l'irruption du social dans leurs trajectoires de vie.

Or, comment interpréter les résultats de ces analyses dans leur ensemble? Quel sens sociologique donner à l'ensemble de représentations, de valorisations et de prises de position des interviewées autour de ces couples d'opposition?

Tout d'abord nous allons revenir sur les disjonctions qui, dans chaque entretien, synthétisent l'axe argumentaire principal du récit, dans l'objectif de repérer des éventuelles significations transversales dans l'interprétation que les interviewées donnent à leur attachement aux MIA.

Tableau 7

Mme Maisonneuve	Comprendre ce qu'on ne connaît pas (diversité)	Comprendre seulement ce qu'on connaît
Mme Sibille	L'aspect romantique (émotions)	L'interprétation politique (discernement)
Mme Lefeuvre	Proche des gens	Eloigné des gens
Mme Piteaud	Côté intime (immanent)	Milieu professionnel

En premier lieu, qu'expriment les interviewés quand ils expliquent qu'ils se sentent attachés aux MIA parce qu'ils aiment vouloir comprendre ce qu'ils ne connaissent pas, parce qu'ils y voyaient l'aspect romantique des choses, parce que ces musiques étaient proches des gens ou parce qu'ils les associent à quelque chose d'intime?

Dans les trois premiers cas, le premier versant de la disjonction semble d'abord signifier le franchissement d'un seuil qui sépare des éléments appartenant à l'ordre de l'intime, de ceux qui renvoient plutôt à un *dehors* qui préexiste et qui possède une existence autonome vis-à-vis des enquêtés. Ce dehors peut en effet incarner l'objet étranger qu'on ne connaît pas, mais qu'on voudrait pourtant comprendre, l'aspiration à un idéal qui nous précède et nous surpasse, ou bien la cristallisation d'une certaine projection vers la collectivité. Par l'intermédiaire des MIA, les interviewées semblent *quitter* ainsi l'espace qui est le leur pour *aller* vers quelque chose d'autre. Cette première interprétation peut paraître assez évidente - puisque ces musiques ont de fait été présentées aux interviewés en tant que musiques « autres » - mais elle est pourtant pertinente, ici, pour mettre en avant l'existence d'un *mouvement* qui assure chez eux une *sortie* symbolique vers ce « quelque chose d'autre ».

Or, en s'appuyant sur le récit des interviewés, on peut constater que s'il est vrai que ce mouvement se projette sur un objet extérieur et « autre », il participe en contrepartie à la construction de leur expression individuelle et « intérieure », de manière bien précise. Ainsi, dans le cas de Mme Maisonneuve, nous savons que l'envie de « comprendre » ce qu'elle « ne connaissait pas » - comme c'était le cas des MIA - a pu déterminer également le choix d'une profession. Chez Mme Sibille, l'aspect « romantique » relevé par les MIA est intimement associé à la naissance d'une conscience sociale et politique. Et pour Mme Lefevre, enfin, les MIA et l'évocation d'un contact avec les « gens » vont exprimer un repli vers l'intimité de son enfance en Bretagne. En ce qui concerne Mme Piteaud, les MIA et l'évocation d'un côté « intime » ne vont pas forcément en contradiction avec l'orientation des trois autres cas, car il faut rappeler que dans son récit, ce n'est pas elle le personnage principal, mais Waskar Amaru, son compagnon péruvien. Ici, la tendance avancée ci-dessus se trouve en quelque sorte inversée. Dans un premier niveau du discours, les MIA vont évoquer un mouvement vers l'« intérieur », parce que le « côté intime » de ces musiques restera bel et bien associé à la « cassure » intérieure de

Waskar Amaru. Ce n'est en fait que dans un deuxième temps que ce mouvement implique, en contrepartie, une ouverture vers quelque chose d'« autre » pour Mme Piteaud : le fait même d'avoir rencontré Waskar Amaru et d'avoir établi une relation profonde avec lui matérialise, en quelque sorte, son propre passage vers l'altérité.

Il faut bien noter que ce mouvement à double sens, entre en ce « dehors » qui incarnent les MIA, et l'expression individuelle, « intime », des interviewés, a une place bien précise dans leur trajectoire de vie. Il s'inscrit soit dans leur adolescence, soit dans leur jeunesse. L'attachement à cette altérité incarnée par les MIA cristallise, en quelque sorte, leur envie de « participer au monde » dans un temps social de leur vies où ils commençaient à consolider leur propres goûts, leur propres décisions, leurs propres choix. Nous avons déjà vu, dans les analyses des entretiens, que la particularité des MIA était d'évoquer une altérité qui restait malgré tout abordable pour les interviewés – musicalement, mais aussi « culturellement » - à la différence d'autres manifestations musicales « autres »¹. Or, ce qui est le plus significatif pour notre démarche, c'est de confirmer de cette manière que le goût pour les MIA se présente, dans les cas analysés, *comme l'accomplissement d'une expérience agréable – souvent la première, voire la seule- par rapport à l'altérité*. En évoquant une différence qui ne suscitait pas forcément le refus, la méfiance ou la peur de l'Autre, *les MIA ont ainsi participé à la configuration d'un espace symbolique qui a rendu, dans les cas des personnes concernées, l'accès à la différence plus facilement réalisable*.

Dans l'ensemble, ce résultat s'avère en conformité avec le sens de notre hypothèse principale. Rappelons brièvement que dans la première partie de notre étude nous avons proposé que l'attraction exercée par les MIA pouvait s'expliquer par le fait qu'elles incarnaient, en France, une altérité *proche* ou *non radicale*. De ce fait, ces musiques s'intégraient en harmonie dans le système de sens et dans le contexte social de la société française de l'époque. Mais l'analyse de ces récits nous permet aussi de préciser la dimension intime et identitaire de cet attachement : ces musiques non seulement étaient suivies par eux en raison des facteurs qui facilitaient leur écoute et acceptation, mais aussi parce que les MIA *contribuaient de façon privilégiée et positive à la manifestation de l'expression individuelle des personnes concernées, ce qui s'est avéré déterminant dans la configuration de leur personnalité d'adulte*.

¹ Qui pouvaient être les musiques « asiatiques », « arabes », ou même, dans une autre dimension, la musique « classique ».

Dans cette perspective, l'« accessibilité » de ces musiques se présente comme une sorte de qualité qui surgit de l'extérieur mais qui entre en résonance avec quelque chose d'intime. Tout se passe comme si l'altérité des MIA avait révélé un aspect déjà présent, mais jusqu'alors inaudible, de la nature même des interviewés. Quelque chose que, par exemple, l'« état d'esprit asiatique », les musiques « classiques » ou d'autres musiques dites du monde n'ont pas réussi à faire émerger¹.

Le rapprochement entre les deuxièmes versants des dichotomies qui structurent le récit de chaque personne interviewée semble confirmer, par opposition, cette orientation. Que veulent dire ces personnes quand elles font allusion à « ce qu'on connaît », à la confirmation d'une « interprétation politique », à quelque chose qui « s'éloigne des gens » ou qui se rapproche du « milieu professionnel »? Quelle est la signification susceptible de regrouper ces formulations au sein de la logique argumentaire de leurs récits?

Il faut bien noter qu'il n'y a pas de place, ici, pour un mouvement vers un « dehors » comme c'est dans les cas évoqué plus haut, centré sur les premiers versants de chaque dichotomie. Les interviewés font désormais allusion à quelque chose de fixe et de permanent. Ainsi, pour Mme Maisonneuve, « ce qu'on connaît » se présente comme une sorte de case de départ en fonction de laquelle on peut mesurer le parcours personnel, le changement intérieur déclenché par le rapprochement à ce qu'elle « ne connaît pas ». Or, si dans son récit, ce rapprochement est représenté par l'apprentissage *d'autres* langues² et par son intérêt pour *d'autres* cultures et leurs manifestations artistiques³, il est évident que ce qu'« elle connaît » renvoie à qu'elle doit considérer comme sa propre langue et sa propre culture. Ainsi, indépendamment du fait que Mme Maisonneuve n'a pas mis en mots cette sorte de racine identitaire première - et si elle n'a pas explicité son contenu - l'élément qui entre en relation d'opposition avec ces univers « autres » est

¹ Il faut souligner que dans le cas du récit de Mme Piteaud, où le personnage principal est Waskar Amaru, la tendance se trouve par conséquent inversé: c'est parce que le musicien péruvien a été incapable de préserver ce « côté intime » (son lien avec les musiques « des Andes ») dans ses rapports aux autres (dans le milieu français) que sa trajectoire de vie s'est vue irrémédiablement « brisée ».

² Grec, latin, anglais et espagnol.

³ Parmi lesquelles se trouvent, bien évidemment, les MIA.

vraisemblablement représenté, dans le cadre de son récit, par un univers symbolique associé à la France.

Dans le cas de Mme Sibille, l'évocation en filigrane de cet élément « fixe » se manifeste plutôt dans la caractérisation de sa trajectoire ultérieure. Avec le temps, l'aspect « romantique » des MIA s'est finalement tempéré chez elle, et les revendications sociales invoquées autrefois par la jeune Mme Sibille - et véhiculées par les MIA - se sont finalement stabilisées autour d'une « interprétation politique » plus méditée et plus « adulte », insérée dans tous les cas dans le cadre « permanent » de ses origines françaises et de sa vie en France.

En ce qui concerne Mme Lefeuve, la dichotomie principale autour des MIA semble révéler un lien plus complexe. Ces musiques, en étant « proches des gens », ont fait raviver en elle un passé ancré dans son enfance et très marqué par les origines paysannes de ses parents, dans un contexte où la musique, la danse, la fête en collectivité et le contact avec la nature venaient compenser, en quelque sorte, la dureté des labeurs et les difficultés d'une vie plutôt précaire. Or, il s'agit là d'un mode de vie duquel Mme Lefeuve s'est finalement éloignée socialement et géographiquement. Elle est partie de son village, elle a fait des études universitaires dans une grande ville, et elle a fini par s'installer et travailler en Ile-de-France. Mais Mme Lefeuve reste pourtant très attachée à cette racine paysanne. Dans son cas, tout se passe comme si, face à ces musiques « proches des gens » se trouvaient d'autres musiques - elle cite seulement les musiques « savantes » - qui représentent un cadre de vie différent de celui de son enfance. En occurrence, un univers *urbain* rythmé par d'autres priorités, mais à l'intérieur duquel Mme Lefeuve, pour le meilleur ou pour le pire, a fini par faire et *fixer* sa vie (études, travail, famille, etc.).

Le cas de Mme Piteaud, enfin, dont le récit se structure autour du personnage de Waskar Amaru, nous présente cette tendance sous un mode inversé. C'est en échouant à concilier sa vie en France avec son identité « naturelle » et intime, présentée par Mme Piteaud comme un élément inné et « immuable », que la trajectoire de vie de Waskar Amaru se terminera dramatiquement brisée. Malgré le fait que l'interviewée n'aborde pas explicitement ce sujet, dans son récit l'*altérité* qui incarne ce musicien péruvien s'oppose ainsi, en filigrane, à une *identité* qui se projetterait, au fond, sur elle-même ou plus largement sur la société française.

Les significations associées aux deux versants des dichotomies principales qui structurent les discours des interviewés autour des MIA se trouvent ainsi dans une

claire relation de complémentarité. Celles du premier versant évoquent la configuration d'un espace symbolique « autre » facilement abordable et réalisable, tandis que celles du second versant permettent de voir en filigrane les contours d'un espace symbolique « propre » en fonction duquel les interviewés peuvent se positionner par rapport à la différence incarnée par l'altérité des MIA.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, il est nécessaire de dresser, dans un premier temps, un bref bilan des résultats que nous avons avancés tout au long de notre travail.

Dans ce but, nous mettrons l'accent sur la manière dont les différents aspects du phénomène étudié sont susceptibles d'être lus dans une perspective d'ensemble. Nous soulignerons donc les éléments qui ont longtemps persisté, par le passé, dans les représentations sociales associées aux MIA en France, puis ceux qui se présentent comme une solution de continuité par rapport aux époques précédentes. Nous préciserons ensuite les recherches ultérieures qui viendraient compléter, à notre avis, ce qui a été fait ici, notamment en ce qui concerne le rôle que peut jouer ce genre d'analyse dans l'étude sociologique d'un fait musical.

Rappelons tout d'abord que dans cette recherche, nous nous sommes intéressé au succès que les Musiques d'Inspiration Andine (MIA) ont connu en France, dans la période 1951-1973. Pour aborder ce sujet, nous avons mis l'accent sur le fait que ces musiques ont été chargées d'un sens spécifique à leur existence en France, d'autant plus qu'elles ont constitué parfois un objet aux propriétés musicales exclusives. Dans cette perspective, nous avons avancé une hypothèse qui se décline en deux propositions:

- l'attraction pour ces musiques en France s'explique par les particularités qui font d'elles l'incarnation d'une *altérité proche* ou *non-radical* aux yeux du public français concerné¹.
- la bonne réception que ces individus ont réservée aux MIA s'associe au fait que ces musiques ont facilité une expérience d'ouverture et de contact avec l'altérité, car elles leur proposaient un horizon symbolique « autre », dont la différence restait pourtant suffisamment *intelligible*.

Afin de vérifier ces hypothèses, nous leur avons consacré les trois premières parties qui respectent le déroulement historique du phénomène, tout en nous consacrant à l'étude des représentations sociales associées en France aux MIA.

¹ Nous tenons à rappeler que nous reprenons ici les termes utilisés par Marc Guillaume dans le livre *Figures de l'Altérité*, op.cit.

Après avoir conçu une partie aux délimitations générales d'ordre méthodologique, nous avons dressé, dans la deuxième partie de notre étude, un bref panorama de l'univers symbolique qui avait précédé, en France, la construction de représentations associées spécifiquement aux MIA. Nous avons vu, entre autres, combien la fascination que l'empire Inca a exercée en Europe depuis le XVI^{ème} siècle fera de ce peuple le représentant presque unique des populations précolombiennes de la région andine. Les images du monde « andin » sont ainsi restées longtemps associées, dans l'imaginaire européen, exclusivement aux Incas. Dans cette perspective, nous avons montré que jusqu'au XIX^{ème} siècle, les Incas occupaient une place « intermédiaire » dans l'imaginaire français, entre le domaine symbolique traditionnellement réservé aux « sauvages », et celui associé aux peuples « civilisés ». Cette hiérarchisation s'est avérée en concordance avec notre hypothèse générale, en ce sens que, à la différence de l'altérité radicale associée dans ce cas aux « sauvages », les Incas se verront très tôt associés à une altérité beaucoup plus proche de la société européenne de l'époque (gouvernement, religion, lois, etc.). Ce peuple et leur civilisation incarnaient, pour ainsi dire, une différence qui restait *accessible* au regard européen.

Ces antécédents historiques nous ont permis de montrer ensuite que la cristallisation de cette altérité proche a eu sa prolongation dans les premiers discours apparus en France ayant pour sujet les musiques prétendument « Inca ». Grâce à l'analyse d'un premier document datant de 1869 et d'autres écrits dans les années 1920, nous avons vu que, au niveau du discours, ils ont hérité des représentations construites par le passé autour du monde « Inca ». Il est ressorti de notre analyse que la « tristesse » associée aux populations et aux musiques qui avaient pu « survivre » à la colonisation espagnole en constituait le trait le plus persistant. Ainsi, il semblait clairement établi, comme le signalait l'un des auteurs étudiés, « *qu'il existe un folklore andin riche, [et] que sa caractéristique principale est la tristesse* »¹.

L'analyse de ces documents nous a fourni la perspective historique nécessaire pour examiner, d'un point de vue sociologique, la naissance, la production et la popularité des MIA en France dans la période 1951-1973², phénomène auquel nous

¹ d'Harcourt, Raoul et Marguerite : *La Musique des Incas et ses survivances*, op.cit., p. I (Avant-propos).

² Rappelons que nous avons fixé cette période en fonction de l'arrivée en France, en 1951, du premier groupe sudaméricain à proposer des musiques à connotation andine (Les Quatre Guaranis), et l'arrivée,

avons consacré la troisième partie de cette étude. Nous avons pu montrer, en nous appuyant notamment sur la description chronologique du parcours de certains groupes et musiciens, la manière dont les échanges suscités par la diffusion de ces musiques dans une ambiance particulièrement réceptive à l'univers latino-américain ont déterminé la spécificité du phénomène. Cette analyse a été fondée sur la conviction que pour la compréhension sociologique de ces phénomènes il est essentiel de les considérer en fonction du contexte social, historique et culturel de la société française de l'époque. Pourtant, la production des MIA en France est restée intimement liée aux processus qui ont donné naissance à leurs modèles d'inspiration sud-américains. Nous avons interprété ces rapports comme un acte d'appropriation symbolique, de la part des musiciens concernés, dans le but de construire des liens avec un apanage musical « distinctif » marquant leur appartenance à un pays sud-américain en particulier, ou à une aire culturelle plus vaste. Ce qu'ils ont accompli en reproduisant partiellement, en France, la manière de traiter les musiques « andines » dans les grands centres urbains sud-américains.

L'étude de la sociogenèse des MIA en France nous a permis aussi de préciser un changement d'importance par rapport aux représentations historiquement associées à l'univers « andin » : la prétendue « tristesse » qui pendant des siècles allait être érigée comme la principale caractéristique du monde « andin » - puis, de ses musiques - s'est vue concurrencée par l'apparition de représentations allant vers d'autres directions. En effet, même si la présentation publicitaire des MIA en France mettait souvent en avant le caractère « triste » ou « mélancolique » attribué à certains de ces chants et danses, leur diffusion verra cristalliser, dès les années 1950, d'autres ambiances associées cette fois-ci à l'univers de la fête et de la gaîté. Cela constitue indéniablement une nouveauté par rapport aux époques précédentes. Nous avons mis en avant le fait que cette évolution était intimement liée au fait que, cette fois-ci, les MIA se sont placées au centre d'une *activité sociale* insérée à l'intérieur même de la société française, et pas uniquement au niveau du *discours* d'écrivains ou d'intellectuels, comme c'était le cas autrefois.

Dans la quatrième partie de cette étude, nous avons voulu confronter ces éléments à l'expérience vécue par des personnes qui avaient été fortement marquées ou attirées par les MIA. A l'issue de certains concerts proposés dans les années 2000

à partir de 1973, des musiciens sud-américains qui échappaient aux dictatures militaires instaurées dans les pays du cône sud (notamment celle stauré au Chili le 11 septembre 1973 par le Général Augusto Pinochet). .

par le groupe Los Calchakis, nous avons constitué un échantillon de quelques spectateurs auxquels nous avons donné la parole dans le cadre d'entretiens semi-directifs.

Suivant une démarche qualitative élaborée par Didier Demazière et Claude Dubar - qui s'inspire de l'*analyse des relations par opposition* (ARO) - nous avons exploré l'univers de signification des personnes interrogées afin de s'approcher des significations profondes et des fonctions sociales sous-jacentes au goût qu'elles manifestaient pour ces musiques. Nous en avons conclu que, indépendamment des particularités liées à chaque parcours de vie, l'attachement aux MIA a cristallisé chez elles une envie de « participer au monde » grâce au fait que pour elles, la différence incarnée par les MIA restait musicalement et culturellement abordable. Nous avons surtout constaté que le goût pour les MIA avait matérialisé, dans chaque cas, l'accomplissement d'une expérience *positive* avec l'altérité. Enfin, il est important de souligner que si cela allait dans le sens de nos hypothèses, nous avons pu découvrir, grâce à cette démarche, la dimension identitaire impliquée : les MIA contribuaient de façon privilégiée et positive à la manifestation de l'expression individuelle des interviewées, processus déterminant dans la configuration de leur personnalité d'adulte.

Or, malgré le fait que dans l'ensemble nos hypothèses soient validées - indépendamment des éléments nouveaux que nous avons vu émerger - nous restons lucides vis-à-vis des aspects non traités dans notre travail. Il est évident que l'étude de ces points ouvre la voie à des nouvelles recherches.

A ce propos, il faut remarquer par exemple les possibilités d'une analyse plus développée en ce qui concerne le classement de l'ensemble des entretiens. Certes, la comparaison et la confrontation des catégories spécifiques à chacun des entretiens analysés que nous avons réalisées n'est pas seulement un travail de regroupement des attributions sémantiques exprimées par les personnes interviewées. Ces opérations nous ont en fait permis d'avancer dans la compréhension de l'univers symbolique *commun* aux personnes interviewées, où les éléments et les significations qui structurent chaque récit sont nécessairement fixés. Cela a été pour nous une manière de dépasser, autrement dit, l'analyse de chaque entretien en tant que discours structuré exclusivement selon son propre univers de signification.

Il faut rappeler aussi que dans notre démarche globale nous nous sommes inspiré du concept de *fait musical total* comme une manière de mettre l'accent sur le

caractère *relationnel* du phénomène, de l'inscrire dans la dimension du social. En effet, non seulement le fait musical constitue une activité socialement partagée mais il suppose également la coexistence et l'interdépendance de trois dimensions : la musique en tant qu'objet sonore "isolé", produit et perçu. C'est pourquoi nous n'avons pas manqué d'insister, dans l'analyse du discours que nous avons réalisé dans la dernière partie de notre étude, sur des éléments susceptibles d'être comparés avec des catégories abordées dans les sections précédentes, associés pour l'essentiel au type d'altérité socialement attribuée à l'univers "andin".

Cependant, il est évident que notre analyse des entretiens, notamment en ce qui concerne la mise en ordre des oppositions et des corrélations présentes dans les différents récits, peut être considérée aussi comme le premier pas vers la construction d'une typologie basée exclusivement sur l'organisation du matériau discursif dans son ensemble. Or, une telle démarche imposerait d'élargir le corpus d'entretiens et elle exigerait à notre avis une étude intégralement lui consacrée. Nous sommes pourtant persuadé, en observant l'ensemble des entretiens que nous avons utilisés – y compris ceux qui n'ont pas été retenus pour l'analyse finale – que les résultats d'une telle démarche seraient complémentaires à ceux obtenus dans notre étude. Il serait question, en définitive, d'aller encore plus loin dans la formalisation d'une typologie commune à plusieurs entretiens. Rappelons brièvement qu'à la fin de la dernière partie de notre étude nous avons avancé que, dans les récits analysés, le goût pour les MIA incarnait l'accomplissement d'une première expérience agréable face à l'altérité. Pour chaque personne interviewée, cette expérience semble avoir été fondamentale, avec le recul, pour façonner ou pour "découvrir" ses propres rapports identitaires avec l'univers symbolique associé à la France. Mais nous avons trouvé aussi des indices, non explorés dans notre étude, qui rendent envisageable d'avancer dans la mise en œuvre d'une typologie plus précise. Parmi les personnes interviewées une différence s'insinue, par exemple, entre celles pour qui les MIA restent associées à une représentation "utopique " du monde "andin" – ou sud-américain -, et celles qui évoquent leur expérience avec ces musiques en l'intégrant plutôt comme un épisode dans leurs vies, et pas forcément comme un sentiment qui a conservé en elles la validité d'autrefois. Nous sommes persuadés qu'une analyse appliquée à un échantillon élargi d'entretiens pourrait favoriser, entre autres, la classification de l'ensemble des récits selon ce critère.

D'autres aspects du phénomène n'ont pas été approfondis suite aux choix conceptuels que nous avons dû effectuer. Dans ce sens, le lecteur a pu constater probablement l'absence, dans notre démarche, d'une réflexion centrée exclusivement autour de deux termes: *authenticité* et *globalisation*.

Concernant le premier terme, précisons qu'il était souvent question, dans la manière de présenter commercialement les MIA en France, comme dans la revendication identitaire dont elles étaient l'objet, de vanter leur « authenticité » ou de critiquer leur absence. Or, l'analyse de cet aspect dans notre étude aurait impliqué une réflexion approfondie autour de leur authenticité et de leur statut dans l'étude des musiques populaires de diffusion commerciale. La complexité d'une telle problématique nous aurait détourné, par conséquent, des problématiques relevées par la question de l'altérité, à notre avis essentielles pour comprendre la présence des MIA en France d'un point de vue sociologique.

Mais bien évidemment, une réflexion dans cette direction s'avèrerait pertinente pour poursuivre la démarche que nous avons engagée tout au long de ces pages, à condition tout de même de ne pas oublier que l'obstacle majeur, dans ce cas, est de fixer le sens de l'authenticité que des divers publics revendiquent à propos d'objets musicaux différents. Comme l'a très bien souligné le sociologue Larry Portis, «*si toutes formes et manières d'expression sociale sont "authentiques", l'idée d'authenticité est un non sens dans la mesure où il n'existe rien qui ne soit inauthentique* »¹. Or, il n'est pas question, bien sûr, de prolonger notre étude dans cette direction en concevant l'authenticité comme une notion démunie de sens. Il s'agirait seulement de la considérer toujours comme «*un phénomène social et historique relativement concret qu'on peut situer dans le temps* »².

Nous avons suggéré cette problématique en évoquant la difficulté qu'il y a à fixer un point de comparaison pour « mesurer » les modifications que présentent les MIA par rapport aux musiques « autochtones » qui ont pu leur servir de modèle. En analysant le cas des musiques « folkloriques andines » diffusées en Argentine dans les années 1940 - où l'on trouve quelques-unes des mélodies qui ont inspiré les premiers groupes de MIA en France - nous avons montré qu'en général elles étaient déjà adaptées au goût d'un public urbain. Ces musiques « folkloriques » mettaient alors en valeur, pour ainsi dire, une musique « autre » largement fondée sur des

¹ Portis, Larry : « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », dans : *L'homme et la société*, Paris, l'Harmattan, n° 126 (1997-4), pp. 69-86.

² Ibidem.

éléments musicaux familiers aux oreilles « occidentales », et de ce point de vue elles ne sont probablement pas aussi authentiques qu'un auditeur puriste le souhaiterait. Nous avons évoqué aussi le cas de la mélodie *El condor pasa*, dont la diversité de versions – apparues en Amérique du Sud ou en Europe, « métisses » ou « urbaines », antérieures ou postérieures à sa célébrité internationale, etc. – rend encore plus difficile un jugement en termes d'une légitimité fondé sur leur « authenticité ».

Mais jusqu'à présent, nous avons surtout abordé des cas où les modèles des MIA en France étaient destinés à une diffusion dans les capitales des pays sud-américains concernés. Mais qu'en est-t-il des cas des musiques enracinées dans des contextes plus proches de l'univers indigène ? Résistent-elles à l'examen d'un regard puriste qui ne prenne pas en compte l'« authenticité » comme un phénomène situé dans un contexte social et historique particulier ? Le traitement académique dont elles ont été l'objet, peut-il nous donner des pistes méthodologiques et épistémologiques pour mieux saisir la spécificité des musiques urbaines et « transnationales » comme les MIA ?

Prenons comme exemple le cas – fort complexe – des musiques traditionnelles du Cuzco (Pérou). Que ce soit sous un regard sociologique, ethnologique ou musicologique, il est impossible d'aborder leur étude sans considérer les antécédents historiques qui témoignent des « traditions inventées »¹ à des fins nationalistes ou régionalistes par diverses instances du pouvoir politique péruvien aussi bien que par des mouvements intellectuels tels que l'« indigénisme »², qui ont souvent encouragé la revendication d'un passé musical précolombien fortement idéalisé, voire idéologisé.

Ainsi, par exemple, la création dans la première moitié du XX^{ème} siècle du *Centro Qosco* (Centre Cuzco) et d'une branche de l'« *Instituto Americano de Arte* » (IAA), institutions vouées à l'interprétation et à la « sauvegarde » de danses et de musiques

¹ Nous utilisons ce terme dans le sens donné par l'historien anglais Eric Hobsbawm, qui définit les traditions inventées comme un « ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé » (Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence: *L'Invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2006 [1983], p. 12).

² On appelle *indigénisme* le mouvement culturel –parfois à portée politique– propulsé à partir du XIX^{ème} siècle par des cercles intellectuel « blancs » du Pérou, dont la principale préoccupation était l'indien et la condition indienne, ce qui a favorisé la construction d'une identité indigène qui associe étroitement et explicitement le passé Inca avec la condition de marginalité des indiens contemporains. Comme le signale l'anthropologue Zoila Mendoza, « la transposition d'un passé idéalisé à un présent rural géographiquement distant opérée par les "indigenistas" a fondé ce qu'encore de nos jours est considéré comme la culture cuzqueña et andine "authentiques" ». Mendoza, Zoila: *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cuzco*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, p.90.

andines « vernaculaires », a été déterminante dans la construction, au Pérou, d'un horizon d'attente identitaire dont un des vecteurs principaux était le lien entre le passé incasique et les populations andines contemporaines. Or, du fait des migrations indigènes vers Cuzco, le fonctionnement de ces institutions se tenait dans un contexte où coexistaient l'univers rural de la *Sierra Andina* - fondamentalement indigène - et l'univers métis très présent en ville. C'est dans cette situation de contact et de construction identitaire que les musiciens du *Centro Qosco*, par exemple, ont opté pour les sons de la *quena* et du *charango* au moment de définir un répertoire musical andin « officiel », et c'est ainsi que ces instruments ont commencé à être combinés plus fréquemment avec d'autres, de consonance plus européenne (guitares, mandolines, violons, voire accordéons), pour « *interpréter des musiques élaborées, aux claires influences européennes dans le choix des harmonies, des timbres et des tessitures, en amalgamant tous ces éléments à un imaginaire incasique* »¹. C'est dans ce sens qu'il faut également situer la célébration de la toujours fameuse fête du *Inti Raymi* : inspirée d'une réalité historique – il s'agit du rituel inca qui célébrait le solstice d'hiver- cette fête n'a commencé à être *mise en scène* à notre époque qu'à partir de 1944, le *Centro Qosco* étant chargé d' « *écrire le scénario [...] et de définir les caractéristiques des musiques et des danses à représenter dans la cérémonie* »².

Toutefois, il serait trop simpliste de voir uniquement dans ces initiatives l'action paternaliste et univoque des élites métisses en quête d'une identité régionale. Cela reviendrait à nier par avance la capacité des populations andines à développer des manières propres d'utiliser et de s'approprier des traditions en partie inventées et imposées par la société andine urbaine. Jusqu'aux années 1940, par exemple, le *charango* était utilisé fondamentalement dans des milieux ruraux de la *Sierra* andine, et ce n'est que grâce à une émission de radio proposée par un des membres de Instituto Americano de Arte (IAA), que cet instrument a commencé à être adopté par la population métisse du Cuzco, devenant par la suite, « *au fur et à mesure que le style urbain-métis "évoluait" et que la pratique [du charango] était de plus en plus acceptée par les habitants de la ville, le symbole de l'identité régionale métisse* »³. En outre, les populations paysannes andines, migrantes et non migrantes, ont souvent adopté avec fierté le caractère « folklorique » de leurs musiques et de leurs danses, caractère dont l'attribution est pourtant due aux élites métisses du Cuzco : ces processus de

¹ (Ibid., p.95).

² (Ibid., p. 103).

³ Ibid., p. 102.

folklorisation ont finalement été récupérés par les paysans qui ont pu ainsi donner « *une nouvelle et puissante dimension à leurs danses et fêtes* »¹. Il va sans dire que les migrations de populations andines indigènes et métisses vers Lima ont poussé encore plus loin ce genre d'oppositions et de mutations², et malgré l'inclination puriste et essentialiste qui a longtemps dominé les études et les politiques culturelles concernant ces musiques, une nouvelle génération de chercheurs peut reconnaître aujourd'hui qu'« *on peut retrouver une grande partie du répertoire de ces migrants dans les chants de ceux qui ont essayé de faire converger les mondes a priori divergents auxquels ils devaient faire face. C'est-à-dire, dans le cas de la musique chicha, le mélange d'éléments musicaux andins et de musiques étrangères comme la cumbia ou le beat* »³.

A la lumière de cet exemple, quels seraient donc les critères qui permettraient d'affirmer que des modifications comme celles que nous venons d'évoquer sont plus ou moins légitimes, plus au moins « authentiques » par rapport aux transformations ou récupérations opérées dans les MIA diffusées en France ? Ce genre de problématique confirme ainsi que c'est en délimitant la notion d'authenticité à son contexte historique et social qu'elle peut constituer une problématique sociologique. Autrement dit, indépendamment des intérêts identitaires ou économiques en jeu dans la diffusion internationale de ces musiques, le chercheur intégrerait ainsi dans sa réflexion le fait que « *l'authenticité est elle-même une qualité historiquement spécifique* »⁴ et, par conséquent, qu'elle est susceptible d'être utilisée comme élément de compréhension de la dimension sociale du phénomène.

Nous signalons aussi que les raisons de ne pas évoquer, dans notre étude, l'éventail d'échanges symboliques, sociaux, culturels et économiques, qui depuis les années 1990 est fréquemment réuni sous le terme de *globalisation* ou *mondialisation*, ne sont pas sans rapport avec celles avancées, ci-dessus, à propos de l'authenticité.

Il est évident qu'aborder l'étude des MIA en France dans une telle perspective peut s'avérer nécessaire et féconde. Cependant, nous ne pouvons qu'être d'accord avec Serge Gruzinski quand il affirme que, « *s'il était mieux connu, le XVI^{ème} siècle de l'expansion ibérique [...] nous interdirait d'évoquer la mondialisation comme une situation*

¹ Ibid., p. 80.

² Cf. Julio Mendívil, « Las locas ilusiones: », *América Latina Historia y Memoria. Los Cuadernos ALHIM*, 5 | 2002, [En línea], Puesto en línea el 23 junio 2006. URL: <http://alhim.revues.org/index692.html>. consultado el 17 août 2010.

³ Ibid., p. 9.

⁴ Ibidem.

inédite et récente »¹. Si nous citons ici cet historien de l'Amérique hispanique, c'est surtout la pertinence de ses réflexions autour de la notion de *métissage* dans un contexte où les phénomènes d'uniformisation et de mondialisation planétaires semblent aussi incontournables qu'exclusivement déterministes. A ce propos, Serge Gruzinski s'interroge, entre autres, « sur cette inclination irrésistible qui nous pousse à rechercher l'archaïsme sous toutes ces formes, au point d'ignorer, volontairement ou non, ce qui touche de près ou de loin à la modernité. Comme si nous prenions un malin plaisir à fabriquer de la différence »².

Dans notre étude, nous avons présenté les critiques de certains spécialistes au sujet des MIA en France, critiques centrées pour l'essentiel sur la mise en question de leur représentativité et de la légitimité de leur "authenticité". D'ailleurs, une partie importante de notre démarche a été construite comme une alternative à une analyse engagée dans ces termes. Nous avons souligné, par exemple, que beaucoup de modifications vérifiables dans les MIA en France reproduisaient, en fait, la logique de « folklorisation » à l'origine des modèles sud-américains qui les inspiraient. Nous avons avancé aussi, face à ces critiques, la difficulté d'établir des frontières claires et définitives entre les MIA diffusées en France et les musiques « des Andes » diffusées au Pérou ou en Argentine dans un contexte urbain. Mais le discours critique de ces spécialistes est aussi à situer dans un contexte historique bien précis. En effet, ces commentaires critiques ont été avancés au cours des années 1990, à un moment où l'on commençait à avoir une vision un peu plus précise des enjeux associés à la diffusion, notamment en Europe, de la *World Music*, dont la labellisation et la commercialisation avaient commencé lors de la décennie précédente. Dans le cas qui nous intéresse, l'offre et la demande massives, dans les rayons européens, des musiques « des Andes » enregistrés *in situ*, plus « authentiques » les unes que les autres, a donc pu favoriser l'apparition d'un repli essentialiste chez certains spécialistes, tentés par l'idée de consolider, autour de l'« indianité » sud-américaine, le garant d'une insaisissable pureté. La mise en valeur des « vraies » musiques traditionnelles – dont nous ne prétendons pas non plus mettre la légitimité en doute! – passait inévitablement par la remise en question des MIA célébrées par le public français les décennies précédentes.

¹ Gruzinski, Serge: *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 12.

² *Ibid.*, p. 19.

Or, d'un point de vue sociologique, il nous semble que l'étude des MIA en France peut contribuer à une mise en perspective des musiques dites « du monde » et à leur commercialisation dans des espaces transculturels étendus au niveau planétaire. Étant donné que le succès des MIA, en France et en Europe, a précédé de trois décennies l'apparition du phénomène de la *World Music*, il serait souhaitable, par exemple, d'établir une relation entre le phénomène qui nous a occupé ici et des manifestations musicales du même ordre survenues dans le cadre de processus de globalisation plus actuels.

En considérant les MIA en France sous l'optique de la transculturalité, nous avons suggéré, dans la troisième partie de notre étude, quelques pistes allant dans cette direction. Face à la difficulté de plus en plus grandissante de parler de cultures musicales isolées et bien définies dans un contexte de société globale, nous avons évoqué la tentative du musicologue José Martí de reconsidérer la transculturalité afin de mettre en avant l'apparition d'objets culturels nouveaux, dans ce qu'ils ont de différent par rapport aux configurations culturelles qui en sont à l'origine. En préférant parler de phénomènes musicaux qui surgissent d'une *trame culturelle* plus large, J. Martí attire donc l'attention sur des phénomènes musicaux dont le fonctionnement n'obéit pas forcément aux logiques ou aux frontières définies pour des cultures « nationales » ou « régionales ».

Il est pourtant important de souligner que dans d'autres disciplines, comme l'anthropologie, l'ouverture avec un regard plus adapté sur ce genre de phénomènes s'est largement répandue depuis les années 1990¹. Nous mesurons combien les bases théoriques que cet intérêt a généré permettent d'élargir la palette conceptuelle des études sociologiques consacrées, comme la nôtre, à des musiques considérées, à tort ou à raison, comme « ethniques », « traditionnelles », ou « du Monde », et diffusées dans un contexte urbain hautement globalisé. Parmi les derniers travaux allant dans cette direction, ceux de l'anthropologue François Laplantine nous semblent particulièrement utiles pour la définition même de ce genre de phénomène. En effet, dans sa recherche d'autres scénarios possibles pour la notion d'acculturation, F. Laplantine souligne, tout comme J. Martí dans son domaine, que dans l'utilisation de cette notion les chercheurs ont longtemps présupposé « *la culture en tant qu'unité*

¹ Nous pouvons mentionner, entre autres, les lignes de recherche développées par Marc Augé, dans le domaine de l'anthropologie urbaine, et par Jean-Loup Amselle, dans ses réflexions consacrées aux "logiques métisses".

distincte, visible et cohérente dont on peut délimiter les contours»¹. Ainsi, les « phénomènes d'acculturation » ont-ils souvent été abordés en présupposant l'existence d'une « *pureté de formes et de cultures séparées, dotées de caractéristiques distinctives* »², favorisant, certes, l'étude d'objets bien définis et aux contours clairs, mais souvent « *au détriment de ce qui est transitoire, fugace, passager, et résiste à l'encerclement* »³. Pour F. Laplantine, cela se résume par le fait que la notion d'acculturation propose, en fin de compte, les relations possibles entre populations de cultures différentes se limitent seulement à deux : la résistance ou l'adaptation. L'absence de solutions intermédiaires entre ces deux pôles extrêmes obligerait à rester proche d'une perspective fondée sur l'existence de composants premiers supposés « purs » - ou « authentiques » - même en s'occupant de la dimension symbolique nouvelle que la combinaison de ces composants peut générer.

Or ces solutions intermédiaires, ou zones d'incertitude, où ni la résistance ni l'adaptation n'arrivent à expliquer les échanges entre composants « originels » et la projection symbolique d'objets ainsi créés, ont attiré l'attention de F. Laplantine : « *...il existe aussi de toutes autres possibilités qui échappent à la logique de la disjonction ou, à l'inverse, de la fusion entre des catégories qui ont été préalablement séparées : l'imprégnation lente, la transformation imprévue par ce qui fait brusquement irruption dans le présent, la transposition. Ce ne sont plus des modalités de l'échange conçu en terme spatial, mais des modulations du temps qui sont faites de vibrations infimes* »⁴. Et c'est dans ce sens que cet anthropologue va considérer que, en définitive, « *l'originalité d'une adaptation vient de ce qu'elle n'est nullement dirigée vers ce qui est originel, premier (la « source », l'« influence ») mais procède à une transmutation de ce qui ne peut plus être considéré comme un point de départ orientant dans la même direction tout ce qui est amené à lui succéder* »⁵.

¹ Laplantine, François : *De tout petits liens*, Mille et une nuits, Paris, 2003, p. 234.

² Ibid., p. 219.

³ Ibid., p. 226. même s'il reconnaît le renouvellement promu à partir de la fin des années 1950 par les travaux de R. Bastide, F. Laplantine rappelle que ce dernier ne remet jamais en question la notion même d'acculturation, et que s'il est vrai qu'à travers son œuvre R. Bastide « *assouplit le culturalisme, le dédogmatise, le trouble et le perturbe par l'introduction de la question de la transformation des sociétés les unes par les autres* », il n'est pas moins vrai qu'en mettant l'accent sur ce qu'il appelle l'*hétérogénéité des civilisations*, la perspective qu'il développe « *paraît encore redevable [...] des instruments forgés par l'anthropologie culturelle pour l'étude des phénomènes contrastés, dotés ou crédités d'une identité spécifique et d'un degré de stabilité élevé* » (Ibid., pp. 235-236).

⁴ Ibid., p.238.

⁵ Ibid., pp. 237-238.

En vue des réflexions avancées par J. Marti et F. Laplantine sur ce sujet, il nous semble important de considérer que, indépendamment du regard critique que l'on peut porter sur les phénomènes de standardisation musicale à l'échelle planétaire, l'utilisation très répandue, par exemple, du langage tonal dans divers genres ou styles musicaux « internationaux », y compris dans un bon nombre de musiques dites « du Monde », demande une définition plus fine et plus flexible pour les phénomènes d'échange culturel qui s'opèrent dans des sociétés globales aussi vastes qu'hétérogènes. Cela nous invite, à notre avis, à éviter une approche marquée par un eurocentrisme subtil mais bien présent, qui consiste à laisser penser, trop souvent, que la quête d'altérité ou d'exotisme reste une caractéristique exclusive des sociétés européennes ou « occidentales ».

Le visionnage récent d'un documentaire consacré à l'un des fondateurs du groupe Gipsy King's nous a confirmé l'utilité d'une telle optique, en nous rappelant qu'aujourd'hui, comme à l'époque où les MIA ont fait irruption en France, les frontières culturelles sont loin de se superposer systématiquement aux frontières politiques ou géographiques conventionnelles.

Le documentaire en question retrace le parcours de Djelloul Bouchiki né à Arles en 1952, et en particulier sa transformation et sa consolidation en tant que musicien de flamenco. De père marocain et de mère algérienne, D. Bouchiki grandit dans une ambiance marquée par le contact entre populations de diverses origines : des français « de souche », des gens d'origine arabe, mais aussi des espagnols et des tziganes. Parmi ces derniers, il va trouver ses plus proches compagnons d'enfance et d'adolescence et, à la surprise même de sa propre famille, il apprend leur langue et leur musique. J. Bouchiki devient ainsi « Chico ». Intégré à la famille Reyes, musiciens de flamenco très réputés, il commence à participer avec eux en tant que guitariste à l'occasion de festivités traditionnelles, faisant évoluer ses tentatives vers un métier rentable. Au début des années 1980, sous le nom de Los Reyes, ces fils d'immigrés commencent à acquérir notoriété avec leurs prestations dans des villes balnéaires du sud de la France (notamment à St-Tropez), et le groupe ne tardera pas à être connu dans tout le pays.

Bien évidemment, le fait qu'un jeune « beur » ait pu atteindre la popularité en France avec un groupe « flamenco » d'Arles, dont les membres étaient tous des tziganes d'origine espagnole et qui chantaient d'ailleurs en espagnol, est déjà un sujet qui pourrait être abordé dans une perspective comme celle qui nous a

intéressée dans cette étude. Ajoutons que, grâce à leur version d'une chanson vénézuélienne (*Bamboleo*) et un nouveau nom en anglais - Gipsy Kings – la carrière ascendante de ce groupe va atteindre un succès international en 1988, allant jusqu'à recevoir le premier Disque d'Or décerné aux Etats-Unis à un groupe...français. Mais nous restons persuadé que la reformulation du concept de transculturation acquiert dans ce cas tout son sens en l'appliquant, par exemple, à la carrière internationale que « Chico » Bouchiki a entamée au début des années 1990, après sa séparation des Gipsy Kings. A la tête de son nouveau groupe, Chico and the Gypsies, il est toujours entouré de musiciens tziganes d'origine espagnole, et va réussir à installer durablement sa musique dans les pays méditerranéens, en particulier ceux de l'Afrique du Nord. La portée de cette percée dans une Méditerranée élargie est bien soulignée dans le documentaire en question : on voit bien qu'à Rabat ou à Ramallah aussi bien que dans les Arènes de Nîmes, les auditeurs dansent et ovationnent Chico and the Gypsies lorsque le groupe français chante une célèbre mélodie italienne¹, dans une version aux sons de rythmes inspirés du flamenco et avec des paroles en espagnol.

Quels sont les aspects sonores qui facilitent le succès d'un tel amalgame face à des publics urbains censés être fort différents, de par leur appartenance à des aires culturelles bien distinctes ? Les stratégies et les intérêts commerciaux en jeu, suffisent-ils à expliquer l'enthousiasme que cette musique réveille dans les concerts que ce groupe organise dans les grandes villes de Maroc, de l'Algérie, de la Tunisie, voir en Palestine ? Comment agissent et se structurent, dans l'imaginaire de ces pays arabes, les représentations sociales des musiques venues de cette "ailleurs" qui se trouve de l'autre côté de la Méditerranée ?

Dans un tel cas, il serait intéressant de s'interroger, par exemple, sur le rôle de charnière que pourrait jouer la base "tzigane " de ces musiques, servant éventuellement de passerelle à un double sens entre un univers plus proche des musiques "occidentales", et un autre, associé aux sonorités "orientales". En s'appuyant sur des harmonies dont les bases s'enracinent dans le système tonal occidental, le chant flamenco a probablement toujours exercé en Europe la fascination d'une musique "exotique" qui restait malgré tout relativement accessible au goût européen. Or, adaptés facilement aux genres populaires orientaux, les ornements expressifs du chant flamenco ont peut-être représenté, dans cet univers

¹ Il s'agit de la chanson *Volare* (*Nel blu di pinto di blu*, 1958) de Domenico Modugno (1928-1994).

arabe méditerranéen, *aussi*, une différence porteuse d'une certaine familiarité. C'est pourquoi nous sommes convaincu qu'en s'interrogeant, par exemple, sur l'altérité incarnée dans ce contexte par l'univers tzigane, il serait possible d'explorer des nouvelles pistes pour mieux connaître la manière dont l'Autre est intégré dans l'univers de signification de ces publics arabes. En faisant vibrer le public marocain, tunisien ou palestinien avec une version du célèbre "chaabi" algérien *Ya Rayah* - chanté à l'occasion en arabe et en espagnol - Chico et ses musiciens tziganes nous invitent, en tous cas, à envisager ce genre de phénomène dans cette direction et pas seulement dans une optique centrée sur une conception rigide de transculturalité ou de l'authenticité. Sans oublier le fait que, de nos jours et pour un public arabe urbain et évoluant dans des sociétés globalisées, le système tonal tel qu'il est véhiculé par les musiques populaires "internationales" de diffusion massive ne représente peut-être pas - ou plus - une altérité radicale, mais quelque chose de moins inhabituel qu'il y a cent ans.

Il est évident qu'il existe des différences importantes entre le cas des musiques que nous venons d'évoquer et les MIA développées en France, à commencer par le fait que l'altérité exhibée et célébrée dans les MIA reste associée spécifiquement à un imaginaire construit autour d'un univers « andin ». Mais l'exemple des musiques de Gypsy Kings ou celles de « Chico » Bouchiki et ses musiciens tziganes témoigne - certes, dans un autre contexte et avec d'autres enjeux identitaires ou symboliques - du même enchevêtrement complexe d'éléments qui anime les phénomènes musicaux dans les sociétés urbaines contemporaines. Chercher l'explication du succès de ce genre de musique dans les seules stratégies commerciales en jeu, ce serait négliger, dans l'un et l'autre cas, les logiques sociales sous-jacentes à l'insertion du phénomène musical dans nos sociétés, et à son articulation avec d'autres dimensions du social. Ce serait présumer, en fin de compte, que ce sont les objets musicaux et leur production qui fixent leur propre sens social, et non pas l'utilisation sociale que les individus en font.

Nous sommes pourtant bien conscient que la révision, dans ces termes, des concepts tels que la transculturation ou l'acculturation, suppose en définitive la confrontation de deux approches différentes du phénomène social. La diffusion en France des MIA avec les modifications et les particularités qui leur sont propres, l'accueil propice qu'elles y ont connus en fonction de l'imaginaire qui leur est associé, sont-elles des manifestations susceptibles d'être étudiées en tant que

phénomènes sociaux « autonomes », comme s'ils revoyaient à un univers de significations autosuffisantes ? Ou bien, faut-il les étudier, par exemple, en fonction d'un ordre social plus vaste où l'existence de rapports d'inégalité entre sociétés globales différentes – hégémonie culturelle et/ou économique, colonisation, etc. – se solde à son tour par des échanges symboliques inégaux ? Nous sommes persuadé qu'il n'y a pas qu'une réponse unique à une telle problématique. Les deux options doivent plutôt être évaluées en fonction de ce que la compréhension du phénomène gagne ou perd en ignorant l'un de ces aspects dans leur analyse.

« *Pour compenser Voltaire, je me suis accroché à un morceau de bois* », nous a dit un jour Guillermo de la Roca, le joueur de quena français, à propos de son attachement à cette flûte venue des Andes. Dans notre cas, nous avons considéré que ce que l'on perdait en choisissant de ne pas donner une place prédominante, par exemple, aux enjeux propres à la marchandisation de ces musiques en France, était compensé par ce que l'on gagnait en essayant de comprendre la production symbolique et les enjeux identitaires sous-jacents à des affirmations comme celle citée ci-dessus. En explorant d'abord cet aspect du phénomène, nous espérons ainsi non seulement encourager le développement de son étude dans d'autres directions, mais aussi inviter à le faire sans récuser les nombreuses voies souvent imbriquées et inattendues que nous offre sa riche complexité.

Bibliographie

- ABELES, Marc : "Pour une anthropologie de la platitude. Le politique et les sociétés modernes", dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 13, n°3, 1989, p. 13-24.
- ABRIC, Jean-Claude : *Coopération, compétition et représentation sociale*, Cousset, Del Val, 1987.
- AFFERGAN, Francis : *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987.
- ANSART, Pierre : *Les sociologies contemporaines*, Paris, Editions du seuil (Coll. Points n° 211), 1990.
- ARAVENA-DECART, Jorge : *Harmonie modale, représentations sociales et construction identitaire dans les musiques chiliennes d'inspiration folklorique : Violetta Parra (1917-1967) et la revendication de la différence*. Mémoire de Master 2 [DEA], sous la dir. de Rosalia Martinez, Université Paris 8, 2001.
- AUBERT, Laurent : *Musiques traditionnelles, guide du disque*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Georg Editeur, 1991.
- AUGE, Marc : *Le sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.
 - *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Flammarion, 1994.
 - "Espace et altérité", dans Françoise-Romaine Ouellette et Claude Bariteau : *Entre tradition et universalisme*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1994, p. 19-34.
- AZOULAY, Eliane : *Musiques du monde, guide pratique*, Paris, Bayard, 1997.
- BARDIN, Laurence : *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, 1985 (1977).
- BARIL, Gérald : "Repenser l'altérité", dans *Altérités* (Revue des doctorant en Anthropologie du Québec), Volume1, numéro 1 (Automne 1996), <http://www.anthro.umontreal.ca/varia/alterites/index.html>.
- BARTHES, Roland : "L'analyse structurale du récit", dans: *Communication* 8, Paris Editions du Seuil, 1981 [1966], p. 1-27.
- BAUDRILLARD, J., GUILLAUME, M. : *Figures de l'altérité*, Paris, Editions Descartes, 1993.

- BASTIDE, Roger : *Anthropologie appliquée*, Paris, Payot, 1971.
 - *Les Amériques Noires*, Paris, Harmattan 1996. -
 « Acculturation », dans *Encyclopédie Universalis*, 1998.
- BECKER, Howard : *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963].
- BELLENGER, François : « Musique andine, à la recherche du sens perdu », dans :
 CARAVELLE, Toulouse, Presses universitaires du Mirail n° 44,
 1985, p. 27-31.
- BENSIGNOR, François : *Les Musiques du Monde, Guide Totem*, Paris, Larousse, 2002.
- BENVENISTE, Emile : *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Editions Gallimard,
 1974.
- BERNARD, Carmen : *Buenos Aires 1880-1936. - Un mythe des confins*, Paris, Autrement,
 2008.
- BERNARD, C., GRUZINSKI, S. :
Histoire du Nouveau Monde: de la Découverte à la Conquête, Tome
 1, Paris, Fayard, 1996.
- BERNARD, L., GOUTTES, P., et al.: "Introduction" dans : *les Musiques du Monde en
 question*, Internationale de l'imaginaire (nouvelle série), Paris,
 BABEL/Maison des cultures du monde, 1999, n° 11, p. 17-19.
- BERTEAUX, Daniel : *Les récits de vie*, Paris, Nathan, 1997.
- BLANCHET, Alain : *Dire et faire dire*, Paris, Armand Colin, 2004 [1991].
- BLANCHET, A. GOTMAN, A. :
L'Enquête et ses méthodes : l'entretien, Paris, Nathan, 2001 [1992].
- BOLAÑOS, César : "Musica y danzas en el antiguo Peru", dans: *La musica en el Peru*
 (divers auteurs), Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Musica
 Clasica, 1988, p. 1-66.
- BORIAUD, Jean-Yves (traducteur) :
*Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr
 d'Anghiera et Amerigo Vespucci*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- BORRAS, Gérard : "La musique des Andes en France : « l'Indianité » ou comment la
 récupérer", dans : *Caravelle*, Toulouse, Presses universitaires du
 Mirail, 1992, n° 58, pp. 141-150.
- BOUDIN, Louis : *L'Empire socialiste des Inka*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1928.
- BOURDIEU, Pierre : "Le capital social", dans: *Actes de recherche en sciences sociales*,
 Vol. 32-33, avril/juin 1980, p. 2-3.
 - *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris,
 Ed. du Seuil, 1998 [1992].

- BOURGINE, Caroline : "Les réseaux communautaires", dans : *les Musiques du Monde en question*, Internationale de l'imaginaire (nouvelle série), Paris, BABEL/Maison des cultures du monde, 1999, n° 11, p. 103-108.
- CALVET, Louis-Jean : *La production révolutionnaire : slogans, affiches, chansons*, Paris, Payot, 1976.
- « Métissage et colonisation », dans: *Vibrations*, Toulouse, 1985, n° 1, avril, p. 22-25.
- CARRASCO, Eduardo : *La revolucion y las estrellas*, Santiago de Chile, Ediciones del Ornitorrinco, 1988.
- DE CERTEAU, M. : *La culture au pluriel*, Paris, Editions du Seuil, 1993 [1974],
- CASTILLO, Gabriel : *Musiques au XX siècle au sud du Rio Bravo: Images d'identité et d'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- CHAUTANT, K., MARTIN, A., *et al.*:
Perception du Vème centenaire de la découverte de l'Amérique, Mémoire DESS, Paris, Université Paris III (Sorbonne Nouvelle), 1992.
- CHINARD, Gilbert, : *L'exotisme américain dans la littérature française*, Genève, Slatkine reprints, 1978 [Paris, 1911].
- *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII et au XVIII siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 2000 [1913].
- COMETTANT, Oscar : *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.
- COVO, Jacqueline : *Introduction aux civilisations latino-américaines*, Paris, Nathan, 1993.
- DEMAZIERE, D., DUBAR, C. :
Analyser les entretiens biographiques. L'exemple de récits d'insertion », Québec, Les presses de l'Université de Laval, 2004.
- DESLAURIERS, J.-P. : *Les méthodes de la recherche qualitative*, Québec, Presse de l'Université de Québec, 1987.
- *Recherche qualitative. Guide pratique*, Montréal, Mcgraw-Hill Editeurs, 1991.
- DEPELTEAU, François : *La démarche d'une recherche en sciences humaines*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- DORIER-APPRILL, E., APPRILL, Ch.:
"Ces danses qu'on dit latines", dans : Dorier-Apprill, Elisabeth, *Danses « latines » et identité, d'une rive à l'autre...*, Paris, l'Harmattan, 1999.
- DURAND, Emmanuelle : *Les musiciens vénézuéliens à Paris*, Mémoire de DESAL, Paris, Université Paris III (Sorbonne Nouvelle), 2000.

- DUPARC, Christiane : "Les Sud-Américains ont pris Paris ", dans *Le Nouvel Adam*, Paris, n° 19, février 1968, p. 47-50.
- DOUTABAA, Najia : *Art et altérité : L'intérêt en France pour les faits culturels et artistiques du Monde Arabe*, Th. Doc. (Dir. Mme Anne-Marie Green), Université de Nanterre, 2005.
- DUCROT, O. SCHAEFFER, J-M. :
Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Editions du Seuil, 1995.
- DURKHEIM, Emile : *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 1999 [1937].
- DUTILH, Alex : "Musiques du monde en circulation internationale", dans : *les Musiques du Monde en question*, op.cit. p. 193-199.
- GALINIER, J., MOLINIE, A. :
 "Les Néo-Indiens: une religion du III millénaire", Paris, Odile Jacob, 2006.
- FERNÁNDEZ, Eugenio : "Escencia de lo popular, la voz de Guatemala", dans: *La voz de Guatemala* (quotidien) du 23 juillet 1947, p. 15.
- FERREOL, G., JUCQUOIS, G. (dir.) :
Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, Paris, Armand Colin, 2003.
- FISHER, V., OGAS PUGA, G. :
 "Teatro del Pueblo : periodo de culturizacion (1930-1949)", dans; Pelletieri, O (dir.) : *Teatro del Pueblo : una utopia concretada*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2006, p. 159-212.
- LE GALL, Didier : "Les récits de vie : approcher le social par le pratique", dans : Deslauriers, J.-P., *Les méthodes de la recherche qualitative*, op.cit., 1987, 35-48.
- GHIGLIONE, R., MATALON, B. :
Les enquêtes sociologiques. Théories et pratique, Paris, Armand Colin, 1985 [1977].
- GRAFFIGNY (Mme de) : *Lettres d'une Péruvienne*, dans: Trousson, Raymond (ed.), *Romans de Femmes du XVIII siècle*, Paris, Robert Laffont, 1996.
- GRAWITZ, Madeleine : *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 2001.
- GREEN, Anne-Marie : *De la musique en sociologie*, Paris, L'Harmattan, 2006 [1993].
 - *Musicien de métro : Approche des musiques vivantes urbaines*, Paris, l'Harmattan, 1998.
 - "Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux", dans: Green, A.M., *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- GREIMAS, Algirdas J. : *Du sens II*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

- GREIMAS, A.J. , COURTES, J. :
Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979.
- GRUZINSKI, Serge : *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- GUERRA, François-Xavier :
 "La lumière et ses reflets : Paris et la politique latino-américaine", dans KOSPI, A. et MARES, A., *Le Paris des étrangères*, Paris, Imprimerie Nationale, 1989, p. 171-181.
- GURVITCH, Georges : *Traité de sociologie*, Paris, PUF, 1967.
- d'HARCOURT, Marguerite et Raoul :
 "La musique dans la Sierra andine de La Paz à Quito", dans: *Journal de la Société des Américanistes*, Année 1920, Volume 12, numéro 1, p. 21-48.
 - *La Musique des Incas et ses Survivances*, vol. I et II, Paris, Gonthier, 1925.
 - *La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens*, Paris, Société des Américanistes, 1953, p. 5-133.
 - "Nécrologie de Paul Rivet", dans: *Journal de la Société des Américanistes*, 1958, vol. 47, p. 6-20.
 - "Nécrologie", dans *Journal de la Société des Américanistes*, 1969, vol. 58, 259-263.
- HAUMONT, H., RAYMOND, N. :
Les pavillonnaires, Paris, CRU, 1966.
- HOBBSAWM, E., RANGER, T. :
L'Invention de la tradition, Paris, Editions Amsterdam, 2006, [1983].
- HUBNER, Alma :
 "Dancing with Pérez Fernandez: Argentina star takes New World Folklore to Paris", dans: *Américas*, Washington, Organization of American States, vol. 4, 1953, p. 12-15.
- ITURRIAGA, E., ESTENSSORO, J.C. :
 "Emancipacion y Republica: siglo XIX", dans: *La musica en el Peru*, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro-Musica Clasica, 1988, p. 103-124.
- JOBET, Claudine :
Le fait musical cubain dans la société française contemporaine, Mém. DEA sous la dir. De Mme Anne-Marie GREEN, Université Sorbonne-Paris IV et Paris X - Nanterre, 1999.
- JODELET, Denise :
 "Représentations sociales : un domaine en expansion" dans: Jodelet, Denise (dir.), *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1984, p. 36-57.
- JUAN, Salvador :
Méthodes de recherche en sciences socio-humaines : exploration critique des techniques, Paris, PUF, 1999.
- LEWIS, Daniel K. :
The History of Argentin, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

- LADMIRAL, J.-R., LIPIANSKI, M. :
La communication interculturelle, Paris, Armand Colin, 1989.
- LALANDE, André : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1926.
- LAPLANTINE, François :
Transatlantique, entre Europe et Amériques latines », Paris, Payot, 1994.
- LECOMPTE, Nathalie : "Les Indes galantes, reflet de la vogue exotique du XVIII siècle", dans: *L'avant-scène Opéra*, n° 46, p. 75-78, p.76.
- LEENHARDT, J., KALFON P., *et.al.* :
Les Amériques latines en France, Paris, Gallimard (Découvertes), 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude :
Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1974 [1958].
 - "Musique et identité culturelle", dans: *InHarmoniques*, n° 2, mai 1987, p. 8-14.
- LEYMARIE, Isabelle : *La musique sud-américaine : Rythmes et danses d'un continent*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1997.
- MARMONTEL, J.-F. : *Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou*, Paris, Librairie de la bibliothèque nationale, 1895 [1777], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64554g>.
- MARTI, Josep : "La Tradicion evocada: folklore y folklorismo", dans: Gomez Pellon, Eloy (*et.al.*): *Tradicion oral*, Santander, Aula de Etnografía, Universidad de cantabria, 1999, p. 81-108.
 - "Transculturación, globalización y músicas de hoy", dans *Transcultural Music Review*, n°8 (2004) ISSN:1697-0101, <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/marti.htm>, 2, p. 4 (version imprimable).
- MARTINEZ, Rosalia : *Musiques du désordre, musiques de l'ordre : le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*, Thèse de doctorat : Université de Paris X-Nanterre, 1994.
- MARTIR DE ANGLERIA, Pedro :
 Cartas sobre el Nuevo Mundo, Madrid, Ediciones Polifemo, 1990.
 - *De orbe novo decades, I, Oceana decas* (édition, traduction et commentaires de Brigitte Gauvin), Les belles lettres, Paris, 2003.
- MENDIVIL, Julio : "Las locas ilusiones. Apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular andina" dans: *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, Les Cahiers ALHIM, n° 5, 2002 (mis en ligne le 23 juin 2006), <http://alhim.revues.org/index692.html>, (consulté le 17 août 2010).

- MENDOZA, Zoila : *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cuzco*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.
- MERTON, R.K. : " L'analyse fonctionnelle en sociologie », dans *Eléments de théorie et de méthode sociologique* », Paris? Plon, 1965.
- MICHELAT, G. : "Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie", dans: *Revue française de sociologie*, vol. XVI, n°2, avril-juin, 1975.
- MILES, M. et HUBERMAN, A. Michael :
Analyse de données qualitatives, Bruxelles, De Boeck Université, 2003.
- MIRANDA, Héctor : *Los Calchakis : la mémoire en chantant*, Paris, François-Xavier de Guibert ed., 2004.
- MOLINO, Jean : "Fait musical et sémiologie de la musique", dans: *Musique en jeu*, n°17, Paris, Seuil, 1975.
- MONTAIGNE, Michel de :
"Des cannibales", livre premier, chap. XXXI, dans *Montaigne: Essai. Textes choisis*, Paris, Pocket, 1998, p. 124-142, p. 136.
- "Des coches", dans: *Essais*, livre III, chap. VI, Folio classique (Gallimard), Paris, 1965, p. 174.
- MOSCOVICI, Serge : *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF, 1976 [1961].
- « Des représentations collectives aux représentations sociales », dans : Jodelet, Denise (dir.), *Les représentations sociales*, op.cit. p. 79-103.
- ORTIZ, Fernando : *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azucar*, Consejo Nacional de Cultura, La Havana, 1963 [1940].
- PAREJO-COUDERT, Raphaël :
"La flûte pinkuyllu des Provincias Altas du Cuzco (Pérou) : organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin", dans: *Journal de la société des américanistes*, 2001 (mis en ligne le 17 novembre 2005, consulté le 11 février 2010. URL : <http://jsa.revues.org/index1850.html>).
- PASSERON, J.-C. : *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel 2006 [1991].
- PÉREZ BUGALLO, Rubén :
Catalogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos, Biblioteca de cultura popular, Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 2008.
- PILCO, Enrique:
Des voix dans la pénombre, Le catholicisme cuzquézien à travers les hymnes religieux en quechua, Musique, religion et société dans les Andes du XXe siècle, Th. Doc. Sous la dir. de Mme Carmen Bernand, EHESS, Paris, Janvier 2010.

- PINILLA, Enrique : "Informe sobre la musica en el Peru", dans: *Historia del Peru*, vol. IX, Lima, Editorial Juan Mejia Baca, 1980, p.125-213.
- PLISSON, Michel : "Les musiques d'Amérique latine et leurs réseaux communautaires", dans: *Les Musiques du Monde en question*, op.cit., 1999, p. 123-134.
- PORTIS, Larry : "Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité", dans: *L'homme et la société*, Paris, l'Harmattan, n° 126 (1997-4), p. 69-86.
- RAYMOND, Henri : "Analyse de contenu et entretien non directif : application au symbolisme de l'habitat", dans: *Revue française de sociologie*, vol. IX, p. 167-179.
- REDFIELD, R., LINTON, R. et HERSKOVITS, M. :
"Memorandum for the study of acculturation", dans: *American anthropology*, vol. 38, 1936, p. 149-152.
- RIVET, Paul : "La musique des Incas", dans: *Journal de la Société des Américanistes*, 1926, vol. 18, numéro 1, p. 348-349.
- ROBLES, Armando : *La obra folklórica y musical de Daniel Alomía Robles*, Lima, Armando Robles Godoy (ed.), 1990.
- ROMERO, Raul: "La musica traditional y popular", dans: *La musica en el Peru* (divers auteurs), Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Musica Clasica, 1988, pp. 215-264.
- ROUQUIE, Alain : *Amérique latine*, Paris, Editions du seuil, 1998 [1987].
- SECA, Jean-Marie : *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001.
- SAID, Edward : *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Editions du Seuil, 2005 [1978].
- SANCHEZ, Jean-Pierre : "Voltaire et sa tragédie américaine", dans: *Caravelle*, n° 58, p. 17-38, Toulouse, 1992.
- SCHOR, Ralph : "Le Paris des libérés", dans : KOSPI, A. *et al.*, op.cit., 1989.
- SOULOUMIAC, J., Fossier, A. :
"Passeron : entre Weber et Wittgenstein", dans: *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 4, décembre 2003 [en ligne], mis en ligne le 28 janvier 2009. URL : <http://traces.revues.org/index3883.html>.
- SUPICIC, Ivo : *Musique et société*, Zagreb, Institut de Musicologie (Académie de Musique), 1971.
- "Les fonctions sociales de la musique", dans : Vanhulst, H. *et al.*, *Musique et société*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988, p. 173-182.
- TAMBA-MECZ, Irène : *La sémantique*, PUF (*Que sais-je ?* N°665), Paris, 1988.

- TENAILLE, Frank : "Historique : les musiques du monde en France", dans : *les Musiques du Monde en question*, op.cit., 1999, p. 23-28.
- TODOROV, Tzvetan : *La conquête de l'Amérique*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1989.
- TURINO, Thomas : "Del esencialismo a lo esencial: pragmática y signifiación de la interpretación de los sikuris puneños en Lima", dans: *Revista andina*, n°2, Cuzco, 1992.
- VEYNE, Paul : *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008.
- VOLTAIRE : "Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII", dans Voltaire: *Œuvres Complètes, Tome XVIII* (chap. CXLVIII), Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, 1785.
- *Alzire*, (tragédie représentée le 27 janvier 1736). Consulté en ligne le 24/mars/2005, <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k898678>

ANNEXES

Annexe A : Aux origines de la « légende blanche » des Incas: représentations du monde Inca en France (XVI et XVII siècle).

A-1 La conquête du Pérou et sa réception en France : premières traductions.

Comme nous l'avons suggéré dans notre étude, les Incas et plus largement tous les peuples rattachés à leur empire, incarneront très tôt en France une culture qui, malgré la différence qu'elle véhiculait, restait comparable par certains aspects à la société européenne de l'époque. Or, pour mieux comprendre le contexte dans lequel les premières représentations de l'univers Inca se sont cristallisées, il est important de tracer brièvement le chemin que les événements de la découverte et de la conquête de l'Amérique ont dû suivre pour être connus en France.

Rappelons d'abord que la France du XVI^{ème} siècle évolue au sein d'une Europe profondément marquée par l'empire de Charles V (1500-1558), qui regroupera, outre les territoires américains, l'Espagne, les Flandres, le Saint Empire romain germanique et une grande partie de l'Italie. Or, le projet de Charles V de créer une monarchie catholique universelle rencontrera deux obstacles majeurs, à savoir l'émergence du protestantisme et les aspirations de suprématie de la montante monarchie française, incarnée par François I (1494-1547)¹.

¹ Il ne faut pas oublier que les guerres dites d'Italie (1494-1559) vont très rapidement indisposer les rois d'Espagne au royaume de Charles VIII de France, qui en 1494-1495 imposera sa puissance jusque sur le royaume de Naples repris aux Aragonais -avant d'en être chassé par la coalition de la Sainte Ligue-, fait qui inaugurera une longue et alambiqué histoire d'accords et de disputes entre les deux royaumes. L'héritier du trône français, Louis XII, allié à César Borgia et à Ferdinand II le Catholique, va occuper le Milanais de Ludovic le More en 1499, et une nouvelle campagne lui permettra de s'emparer de Naples, bientôt récupéré à son tour par les Espagnols qui en chassèrent définitivement les Français. En 1508, le pape Jules II, le Saint Empire de Maximilien I, Ferdinand II d'Aragon et l'Angleterre d'Henri VII, constitueront la Ligue de Cambrai contre les intérêts vénitiens. D'abord victorieuse, (Agnadel, 14 mai 1509), la ligue est destinée à l'échec et les Vénitiens parviendront bientôt à la désunir et à isoler la France, et en fait après la défaite de Novare (6 juin 1513) Louis XII a dû abandonner de nouveau l'Italie. Avec l'arrivée au trône de François I commencèrent des tractations censées régler définitivement les disputes en donnant le Milanais à la France qui abandonnait Naples à Charles Quint (1516), tandis qu'en décembre de la même année le concordat signé avec le pape Léon X réglerait pour presque trois siècles les rapports entre l'Église et la monarchie française. Mais l'élection de Charles I d'Espagne à la couronne du Saint Empire, qui deviendra par la suite Charles V en 1520, âprement disputée à François I, marqua la rupture entre les deux souverains et entraîna la reprise des rivalités et des guerres en Italie (qui ne finiront qu'en 1559). La rivalité entre François I et Charles V est devenue manifeste après que les Électeurs impériaux ont proclamé Charles Quint Empereur du Saint Empire en détriment du monarque français. Cette proclamation, d'ailleurs, a été possible grâce à l'or que les Fugger, prospère famille allemande de banquiers et de marchands, ont obtenu des mines du Nouveau Monde.

Cette situation de rivalité va modeler profondément le regard réciproque que Français et Espagnols vont porter au moment des découvertes et conquêtes américaines. D'un point de vue strictement géopolitique, cet antagonisme ne se traduira pas forcément par une concurrence immédiate dans l'exploration des nouvelles terres, d'autant plus que ce n'est que vers la fin du XVI^{ème} siècle que les puissances européennes commenceront à mesurer la véritable ampleur de l'exploit ibérique. L'afflux des richesses provenant du Mexique et du Pérou ne se fera en fait sentir en Europe qu'entre les années vingt et trente de ce siècle¹, et jusqu'à ce moment les intérêts économiques européens restaient presque exclusivement orientés à renforcer les échanges commerciaux avec les Indes Orientales. En outre, tant que ces découvertes resteront associées à quelques îles sans trop de ressources en or ou argent, Anglais et Français n'envisageront pas sérieusement de disputer le partage de ces territoires aux Portugais et aux Espagnols². Cependant, au fur et à mesure que les ressources provenant d'Amérique se révélaient considérables, François I se manifestera de plus en plus préoccupé par le partage exclusif des nouvelles terres entre l'Espagne et le Portugal, légitimé jusqu'alors par la célèbre bulle *Inter Caetera*. Selon Bernal Diaz del Castillo, conquistador et auteur de la fameuse *Historia verdadera de la Conquista de Mexico*, le roi français aurait écrit à Charles V pour contester ouvertement le bien fondé de la décision papale, car « ces deux nations, disait le roi [François I], n'étaient pas les seules héritières d'Adam, [qui] du reste [...] n'avait pas fait du testament [...] En attendant [François I] se disait parfaitement en droit de mettre la main sans plus attendre sur tout ce dont il pourrait s'emparer dans ces terres nouvelles »³.

Néanmoins, malgré les efforts diplomatiques et militaires déployés, les expéditions françaises tentées au XVI^{ème} siècle dans le Nouveau Monde se sont

¹ C'est en 1521 que Mexico-Tenochtitlan tombe aux mains des Espagnols, tandis que la conquête du Pérou débute en 1532-1533 avec la captivité et exécution d'Atahualpa et la prise de Cuzco.

² Ce partage a été décrété par la célèbre bulle *Inter Caetera* (1493) du pape Alexandre VI, confirmé, avec quelques modifications, par le *Traité de Tordesillas* (1494). En 1481 une bulle pontificale édicté par Sixto IV, dite «*Aeterna regis*», réserve aux Portugais le droit de s'appropriier les terres à découvrir et l'obligation de les évangéliser. Le 4 mai 1493, deux semaines à peine après le retour triomphal de Colomb e Espagne, Alexandre VI annule la bulle de 1481 et la remplace par la bulle «*Inter Caetera*». Selon cette dernière, les terres nouvelles situées à l'ouest de l'archipel des Açores doivent être évangélisées -et donc conquises- par les Espagnols, les autres par les Portugais. Ces derniers protestent contre une décision qui ne leur laisse qu'une étroite frange maritime le long de la côte africaine, et les deux pays en viennent à ouvrir des négociations pour éviter la guerre. Ces négociations aboutissent l'année suivante au traité de Tordesillas, aussitôt approuvé par Alexandre VI. Les Portugais obtiennent ainsi que la «*ligne de marcation*» soit déplacée plus à l'Ouest, à 370 lieues des îles du Cap vert, ce qui leur permettra coloniser le Brésil.

³ Cité dans Chinard, Gilbert : *L'Amérique et le rêve exotique*, op.cit., p. 30.

avérées infructueuses, voire catastrophiques. En effet, ni les trois voyages de Jacques Cartier dans l'actuel Canada (entre 1534 et 1541), ni les tentatives de fonder une «France antarctique» au Brésil par de Villegagnon en 1555 ni celles de Jean Ribaut en Floride entre 1562 et 1565 - toutes les deux commandées par l'amiral huguenot Gaspard de Coligny - réussiront dans l'immédiat à faire fructifier des colonies françaises en Amérique.

En revanche, et malgré ces échecs, les récits des entreprises de découverte feront le bonheur des lecteurs français de l'époque. Les premiers signes de ce véritable engouement datent déjà de la fin du XV^{ème} siècle : il s'agit de traductions de textes inspirées des premières chroniques de la découverte, élargies ensuite à l'ensemble des récits de voyages en Amérique - y compris ceux des expéditions françaises - et enfin à toute la littérature associée à les entreprises de conquête. Pour avoir une idée de la rapidité de cette transmission il suffit de rappeler que c'est à Paris que l'une des toutes premières éditions des lettres de C. Colomb a vu le jour, la *Epistola de Insulis de novo repertis*, publiée en mai 1493, c'est-à-dire à peine un mois après la publication de la version originale en espagnol, qui datait du 21 avril 1493.

Il faut tout de même noter que, surtout dans le premier tiers du XVI^{ème} siècle, si l'on peut parler de *divulgation* en Europe de ces documents grâce aux traductions diverses, il serait inexact d'y voir une mécanique de *vulgarisation*, car en ces premiers temps il s'agit d'œuvres traduites en latin, langue utilisée notamment tout dans les milieux intellectuels européens (religieux ou séculiers). Les deux premiers textes qui vont rompre avec cette tendance correspondent précisément à des traductions en français - destinées par conséquent à un public beaucoup plus large - de la collection de récits des voyages dite *de Cadamosto* et de la déjà mentionnée *Oceani Decades* de P. Martyr. Ainsi, de même qu'en Espagne, les premières représentations du Nouveau Monde en France seront profondément marquées par la vision du monde de l'Italie renaissante, riche en références gréco-latines et humanistes. Le premier de ces documents est en fait la traduction réalisée en 1516 par Mathurin Du Redouer d'une vaste compilation de voyages apparue en Vicence, en 1507 ; le second, comme nous l'avons déjà signalé dans le corpus de notre étude, est la publication, en 1532, d'une partie de l'œuvre de P. Martyr, prêtre italien devenue conseiller privé de Ferdinand et Isabelle, les Rois catholiques de l'Espagne de la découverte du Nouveau Monde.

De la traduction de De Redouer nous allons retenir ici l'importance que le traducteur accorde aux récits d'Americo Vespucci, beaucoup plus marqués par les mythes de l'Age d'Or que ceux de Colomb. C'est en fait grâce à ce document et aux commentaires du traducteur que, pour la première fois, on pourra lire en français à propos de ces gens qui « *n'ont nulles église ny tiennent aucune loy, et aussi ne sont ydolatres [...et] vivent selon la nature, [et qu'] ilz se peuvent dire plus tost epicuriens et stoiciens* »¹. Or, comme le fait noter Gilbert Chinard, il ne faut pas oublier tout de même que la connotation de ces commentaires ne sera pas la même dans la version française que dans l'originale. Ainsi, si l'univers classique qui anime Vespucci lui permettra de ne pas accorder *a priori* un sens défavorable à la vie jugée sans contraintes des indigènes, dans la France du début du XVI^{ème} siècle ce genre de comparaison ne pouvait qu'avoir une connotation négative, surtout quand on pense qu'à l'époque, par exemple, être considéré comme *épicurien* pouvait constituer une accusation grave passible même de la peine de mort, car assimilé en définitive à de l'athéisme².

Toute autre sera le sort réservé aux premiers extraits traduits en France des *Decades* de P. Martyr. Le lien établi par cet auteur entre l'antiquité gréco-latine et les populations américaines - en particulier celui qui associe les indiens avec le mythe antique de l'Age d'Or - sera accepté sans réserves par la société française de l'époque. Ceci fondamentalement parce que dans son discours, et malgré le fait que P. Martyr établit une claire distinction entre « bons » et « mauvais » sauvages, le prêtre italien ne verra point chez les autochtones et leur mœurs des signes de volupté, mais tous simplement des caractéristiques propres à des gens *bons par nature*. C'est dans cette perspective qu'il faut placer, par exemple, la traduction de l'extrait dans lequel il est question de la rencontre avec un vieil indien - « *ung philosophe nud* », pour reprendre l'expression choisie par le traducteur - qui se livre à donner des sages conseils aux conquistadors. Cette apparition est loin d'être anodine, car elle matérialise, en France, le « *premier discours de sauvage civilisé que nous connaissions, le premier exemple de toute une littérature spéciale où nous trouverons*

¹ Cf. Chinard, Gilbert: *L'exotisme américain dans la littérature française*, Genève, Slatkine reprints, 1978 [Paris, 1911], p. 12.

² Une des accusations retenues contre Etienne Dolet, éditeur entre autres de Rabelais et brûlé vif à Paris en 1546, sera précisément son lien avec l'Université de Padoue, réputée alors par son orientation épicurienne.

rapportés in extenso les discours vrais ou supposés que, chez les Indiens, le chef ne manque jamais d'adresser aux étrangers qui viennent de débarquer »¹.

Or, pour ce qui est des Incas, il faudra attendre la fin du XVI^{ème} siècle pour trouver en France les premières traces significatives évoquant leur empire et leur effondrement aux mains des Espagnols². En effet, pendant les deux premiers tiers de ce siècle les documents traduits ou écrits en français à propos du Nouveau Monde parleront surtout des « sauvages » - plus ou moins « bons » selon le cas - notamment à la suite des premières expéditions françaises en Amérique du nord et au Brésil. Ainsi, ni les récits de l'expédition de Jacques Cartier au Canada, ni les narrations de François Thévet et Jean de Léry sur les tentatives d'établir une colonie protestante au Brésil³, par exemple, colportent des nouvelles concernant les entreprises espagnoles en terres des Incas. Cette absence sera vérifiable aussi dans le domaine de la création littéraire, où l'intérêt réveillé par les populations du Nouveau Monde restera majoritairement associé aux « barbares » rencontrés au Canada et au Brésil. C'est le cas, par exemple, des poètes de la Pléiade, chez qui l'attention prêtée au Nouveau Monde se circonscrit fondamentalement aux aspects épiques des explorations et aux rêves d'antiquité que les poètes projettent, de temps à l'autre, sur les autochtones de la « France Antartique » de Villegagnon.

L'exception, dans ces deux premiers tiers du XVI^{ème} siècle, sera une traduction que, s'il elle n'a pas la même transcendance en France que celle des écrits de chroniqueurs tels que Francisco Lopez de Gomara ou Las Casas, nous permet tout de même de comprendre un peu mieux le rôle que ce type de récit jouait auprès du grand public. Nous parlons d'une traduction inspirée des textes du conquistador et chroniqueur Gonzalo Fernandez de Oviedo (1478-1557) – principalement de son *Historia general y natural de las Indias* - publiée en 1545. Bien qu'il s'agit vraisemblablement du premier document en français consacré entièrement à la conquête de l'empire Inca, notre intérêt pour cette traduction réside plutôt dans les propos de l'éditeur français. Dans l'introduction du livre, ce dernier tiens à préciser les qualités qui, d'après lui, allaient rendre ce récit particulièrement attrayant aux yeux de ses contemporains : ces récits seraient ainsi « *pleins d'un plaisant discours de*

¹ Chinard, G, op.cit., p. 19. Il n'est pas difficile de voir dans ces écrits un des premiers antécédents directs de la pensée roussélienne, et nous verrons plus loin qu'il sera facile de reconnaître, dans les traits du bon sens et de l'éthique *naturelle* de ces premiers philosophes « nus », les attributs de ces rois ou ces sages Incas évoqués par la littérature française du XVII et XVIII siècles.

² Rappelons que les Espagnols s'empareront de Cuzco, capitale de l'empire Inca, en 1533.

³ Expédition de Durand de Villegagnon

terres et de mers incongneues, d'hommes, bestes et plantes d'estrange maniere en quoy l'esprit se plaist d'une volupté et délectation naturelle de nouveauté »¹.

Donc, il est question ici d'une traduction destinée à un public moins attiré par des réflexions moralisantes - comme celles de la littérature « utopiste » - que par la satisfaction d'une curiosité plus proche du goût pour les choses « exotiques ». Cette attraction pour la nouveauté n'empêche pas l'éditeur de laisser entendre la méfiance – voire le mépris - qu'il éprouve face à ces populations en qui « *les esperitz parfaitz contemplent que c'est que de l'humaine nature rude et sauvage, sans loix, ne police, vivant brutalement par les boys et montagne* »². Malgré cela, il sera moins catégorique par rapport en ce qui concerne les Incas et son empire, et dans son discours on peut reconnaître déjà la formulation d'une altérité moins radicale comme celle qui sera associée par la suite à la civilisation Inca. C'est ainsi que les « *esperitz parfaitz* » pourront apprécier également, par l'intermédiaire de ces récits, « *combien la passent ceux qui sont réunitz es villes et bourgades regies et gouvernées par ordre et institution civile, telz que vous verrez estre ici les Indoyz dont cette histoire est escrite* »³. Or, si l'intention de l'éditeur suppose un regard plus indulgent par rapport à la différence qui incarne ces populations, cette différence ne restera pas moins subordonnée aux prééminences du mode de vie européen. En effet, s'il est vrai que les Incas vivent en « ordre et institution civile », ils n'auront certainement pas « *les esperitz stilez et faconnez en tant d'exercices divers que les nostres ; ains tiennent quasi une moyenne nature entre les hommes et les bestes, n'estans duits ny apriz des artz de paix et de guerre* »⁴. Le statut intermédiaire de ces peuples, ni complètement « sauvages » ni entièrement « civilisés », apparaît ainsi pour la première fois nettement formulé.

¹ Cité par Chinard, G., *op. cit.*, p. 23. C'est nous qui soulignons.

² Ibidem. Celui-ci est un bon exemple des attitudes opposées que pouvaient susciter les nouvelles provenant du Nouveau Monde. On voit bien qu'ici que la lecture d'une vie en « nature » est loin, par exemple, de correspondre à la lecture humaniste d'un Pierre Martyr, qui tentait plutôt d'y voir l'aperçu de l'Age d'Or des premiers temps de l'humanité.

³ Ibidem. C'est nous qui soulignons.

⁴ Ibidem. Outre cette validation du stade intermédiaire des Incas, l'introduction de l'éditeur français du livre d'Oviedo reste une des premiers écrits en français où la fascination pour l'or des Incas constitue un des éléments essentiels du discours.

A-2 Les Incas chez Montaigne : pour une vision éthique de la différence.

La portée de la traduction du livre de Gonzalo Fernandez de Oviedo en France restera toutefois très limitée et associée, en définitive - du moins aux yeux de l'éditeur- à l'esprit légendaire qui animait les récits de voyages et d'aventures ancrés dans la tradition médiévale. Toute autre sera le destin des écrits d'un des plus importants chroniqueurs espagnols, Francisco Lopez de Gomara (1511-1566), car ils seront à l'origine des commentaires que Michel de Montaigne avancera à propos du Nouveau Monde. L'auteur des *Essais* marque en fait un tournant décisif dans l'appréciation, en France, des faits de la Découverte, fondamentalement à cause de l'orientation morale que Montaigne saura imprimer à son discours. Deux essais sont particulièrement concernés : celui consacré aux Cannibales (liv. I, chap. XXXI) et le chapitre *des Cochés* (liv. II, chap. VI), ce dernier comportant les fameux passages où l'auteur fait référence à la conquête du Mexique et à la chute du « dernier roi du Pérou » et son empire. Ces deux essais ont été écrits à huit ans d'intervalle (le premier en 1580, le second en 1588), ce qui nous permet d'apprécier la transformation de l'opinion de Montaigne à propos de la conquête du Nouveau Monde et du rôle que ses lectures sur la conquête de l'empire des Incas ont joué dans ce changement.

Du célèbre chapitre consacré aux Cannibales, nous ne retiendrons ici que deux aspects nous permettant de mieux préciser le rôle joué par les Incas dans le discours de Montaigne. Premièrement, le fait de consacrer un chapitre entier de ces essais aux anthropophages américains traduit l'intérêt que la découverte et la conquête du Nouveau Monde pouvait susciter chez quelqu'un comme Montaigne à cette époque-là. Deuxièmement, dans ce chapitre l'auteur dépassera la lecture humaniste que les intellectuels européens de la première heure, comme Pierre Martyr, avaient fait des événements de la découverte, notamment en ce qui concerne l'appréciation des premiers « barbares » rencontrés dans le Nouveau Monde. En effet, l'auteur des *Essais* ne se bornera pas à chanter les qualités « primitives » - et par-là plus proches de l'Age Or de l'humanité - des premières populations américaines rencontrées par les Européens, mais il va pousser à l'extrême une vision relativiste dont le objectif sera surtout la critique ouverte de la société européenne de l'époque¹.

¹ Il faut consigner que ce « relativisme » n'est pas forcément assimilable au regard relativiste tel qu'il

Cette position, édiflée sur l'importance accordée en général à la « coutume » dans la constitution de la vie en société, se traduit non seulement par le fait que Montaigne n'exprimera pratiquement jamais, de manière explicite, de jugements moraux à propos des indiens américains, mais elle constitue la base sur laquelle il construira sa critique de la colonisation européenne de ce continent. Dans ce sens, si Montaigne s'oppose dans ce chapitre aux entreprises coloniales, c'est avant tout parce qu'il considère que l'Europe de son temps n'a pas forcément de leçons à donner aux indiens d'Amérique. En effet, dans cet essai ses critiques *ne sont pas dirigées contre les entreprises coloniales en elles-mêmes*, mais elles mettent surtout en avant le fait que « nous [les européens] les pouvons donc bien appeler barbares [les indiens], eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie »¹.

L'utilisation que Montaigne fait ici des « cannibales » du Nouveau Monde ne diverge donc pas trop de celle des utopistes qui l'ont précédé, chez qui les peuples et des sociétés « utopiques » étaient conçus comme la projection inversée et idéale de la société européenne². Dans cette logique, Montaigne ira jusqu'à se montrer plus indulgent avec le cannibalisme des « barbares » américains qu'avec certaines supplices pratiqués à cette époque en France et en Europe : « Je ne suis pas marry que nous remerquons l'horreur barbaresque qu'il y a en une telle action [le cannibalisme], mais ouy bien dequoy jugeans à point de leurs fautes, nous soyons si aveuglez aux nostres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant, qu'à le manger mort, à deschirer par tourmens et par gehennes, un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens, et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement leu, mais veu de fresche memoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et qui pis est, sous pretexte de pieté et de religion) que de le rostir et manger apres qu'il est trespassé »³.

Or, il faut remarquer que pour certains auteurs qui ont abordé le thème de l'altérité, comme Tzvetan Todorov, le « relativisme » du discours de Montaigne n'en est pas tout à fait un. Pour Todorov, le fait de pousser l'éloge des pratiques des cannibales jusqu'à les préférer aux pratiques occidentales repose sur l'élaboration

émergera, au XX siècle, dans le domaine des sciences sociales.

¹ Montaigne: "Des cannibales", livre premier, chap. XXXI, dans *Montaigne: Essai. Textes choisis*, Paris, Pocket, 1998, p. 124-142, p. 136.

² L'objectif principal demeurant la critique de cette dernière, comme c'est bien le cas chez les utopiens de Thomas More.

³ *Ibid.*, p. 135.

d'un jugement et la manifestation d'une préférence, ce qui annulerait l'impartialité attendue pour une posture « relativiste ». De plus, cet auteur considère qu'en utilisant les Cannibales pour projeter l'image de son propre idéal de société, Montaigne négligerait sur le fond la *différence* qui incarnent ces « autres ». Sans nier le bien-fondé de ces observations, il faut quand même insister sur le fait que, même si Montaigne pourrait éventuellement se révéler un « universaliste sans le savoir »¹, son objectif dans cet essai est plutôt de garantir une sorte d'égalité de traitement dans les critiques visant les excès des uns et des autres. Il s'agissait par conséquent de savoir avant tout de quel droit les européens de l'époque pouvaient affirmer que leurs comportements valaient mieux que ceux des « barbares », sans pour autant s'interroger en profondeur sur la *légitimité morale* des actes de domination commis par les espagnols pendant la conquête et la colonisation du Nouveau Monde.

C'est dans le chapitre *Des Coches* (liv. III, chap. VI) que la conquête du Nouveau Monde sera ouvertement traitée d'un point de vue éthique, à propos cette fois-ci de la destruction des deux plus grandes conglomérations sociopolitiques rencontrées par les Espagnols en Amérique : l'empire Aztèque et celui bâti plus au sud par les Incas. Le changement d'orientation de Montaigne sera étroitement lié aux sources utilisées, notamment un des textes du chroniqueur espagnol Lopez de Gomara (1511-1566) : sa célèbre *Historia general de las Indias* (1552), dans la traduction de Martin Fumée (1584).

Pour comprendre les fondements du texte de Montaigne, il faut bien souligner que, d'une part, c'est surtout grâce aux traductions italiennes et françaises que le texte de Gomara rencontrera un véritable succès éditorial en l'Europe du XVI^{ème} siècle² ; et d'autre part, que ces traductions, en particulière les italiennes et les françaises, ont été l'objet d'importantes controverses politico-religieuses sur le Nouveau Monde ayant pour objet la légitimité de la conquête espagnole. En fait, dans un contexte politique européen fort complexe - marqué par l'héritage des conflits associés à l'empire de Charles V et surtout par les guerres entre protestants et catholiques - une *légende noire* s'est créée autour de la présence hispanique dans le Nouveau Monde.

¹ La formule est de T. Todorov.

² Le série d'éditions parisiennes de la version de Fumée (1568, 1569, 1577, 1580, 1584, 1587, 1605), auxquelles il faut ajouter l'édition parissienne de la traduction de Le Breton (1588), rend compte de ce succès éditorial en France.

Pour l'essentiel, cette légende est née en Italie où, indépendamment de l'admiration suscitée par les exploits des *conquistadores*, les rapports avec l'Espagne étaient présidées par une animosité liée à l'hégémonie espagnole sur des vastes régions de la péninsule italique¹. La *Historia del Mondo Nuovo* (1565) de Girolamo Benzoni marquera, dans ce sens, le début d'une controverse autour des écrits et des traductions françaises du texte de Lopez de Gomara. Fier de son expérience de quatorze ans dans le Nouveau Monde, Benzoni critiquera avec ironie dans son livre la démarche des espagnols dans les territoires récemment conquis, en s'en prenant également au récit de Gomara, qu'il juge bien trop favorable aux Espagnols. L'ouvrage de Benzoni sera traduit en français par Urbain Chauveton (?-1616 ?), pasteur protestant genevois qui, en s'appuyant sur la traduction de Martin Fumée du texte de Gomara et en laissant aller son animosité vis-à-vis d'une entreprise de conquête qui comptait avec l'approbation officielle de l'église catholique, renchérit sur les crimes et exactions commis par les *conquistadores*². Montaigne, quant à lui, utilisera pour l'écriture de son essai sur les Cannibales (1580 la traduction du texte de Benzoni réalisée par Chauveton, mais il semblerait que, en bon sceptique, il n'a retenu que son côté descriptif, jugeant que l'ouvrage d'un Italien, traduit par un pasteur protestant, risquait par trop de véhiculer l'aversion que l'un et l'autre pouvaient ressentir vis-à-vis des espagnols³.

Sa vision de la conquête espagnole aurait pourtant changée suite à la lecture du texte de Gomara dans la traduction de Fumée (édition de 1588) : l'auteur des *Essais* a probablement jugé plus crédible, en ce qui concerne la description des exactions commises par les espagnols, un récit dont l'intention avouée était de faire l'éloge des exploits des *conquistadores* et de leur programme évangéliste⁴. Montaigne abandonnera ainsi le ton plus au moins neutre que, d'un point de vue moral, avait privilégié dans *Les Cannibales*⁵, et condamnera cette fois-ci sans ambiguïté ces

¹ Suite à des décennies de guerres et antagonismes divers entre la France et l'Espagne (puis l'Empire de Charles V), une paix plus ou moins définitive est signée entre ces deux états en 1559. Celle-ci se solde par l'abandon des prétentions françaises en Italie et par l'hégémonie presque totale de l'Espagne sur les différents états de la péninsule italique.

² Cf. Hélène Lhoumeau : *Les expéditions françaises en Floride (1562-1568)*, Thèse soutenue en 2000, Ecole national des chartes.

³ Cf. Chinard, G., *op. cit.*, p. 209 et suivants. Lestrignant, Frank: *Le Huguenot et le sauvage : L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de Religion (1555-158)*, Paris, Klincksieck, 1990 (notamment le chapitre III).

⁴ Chinard, G., *op. cit.*, Ibid.

⁵ Rappelons que dans *Les Cannibales* Montaigne ne critiquera pas forcément la conquête du Nouveau Monde, mais la validité universelle des mœurs et du jugement occidentaux, sur lesquels reposait l'idée de supériorité accordée aux européens sur les « barbares » américains.

hommes que, non contents d'avouer d'atrocités de guerre, « s'en vantent et les prêchent »¹, comme c'était le cas du propre Gomara. Certes, Montaigne n'est pas trop loin d'afficher une posture paternaliste face à ce Nouveau Monde « si enfant qu'on lui apprend encore son a, b, c »², mais il disqualifie ouvertement les vainqueurs et regrette en définitive que « n'ait tombée sous Alexandre ou sous ces anciens Grecs et Romains une si noble conquête et une si grande mutation et altération de tant d'empires et de peuples »³. L'aversion de Montaigne envers les conquistadors espagnols devient donc explicite, et il n'hésitera pas, par exemple, à les priver de la gloire d'un des gestes dont ils se sont toujours montré particulièrement fiers : la valeur de ses victoires militaires et leur témérité d'hommes de guerre. C'est ainsi que, d'après Montaigne, il serait plus juste d'affirmer que, sans les « ruses et les batelages de quoi ils se sont servis à les piper [les indiens] » et sans le « juste étonnement qu'apportait à ces nations-là de voir arriver si inopinément des gens barbus, divers en langage, religion, en forme et en contenance », les espagnols se seraient certainement privés « toute l'occasion de tant de victoires »⁴.

Quant à la place destinée aux Incas dans le discours de Montaigne, nous devons souligner d'abord le fait que ce dernier n'aura pour ce peuple et son monarque que des mots d'éloge. Certes, étant donné l'indignation que certains des faits narrés par Gomara soulevaient chez Montaigne, ce constat peut paraître trop évident pour être signalé. Cependant, il faut considérer que le sens profond d'un tel traitement se révèle en confrontant ces louanges avec celles qu'il a prodiguées antérieurement aux Cannibales. Rappelons encore une fois que l'éloge que Montaigne fera des « barbares » américains restera subordonné à l'idée de dresser un modèle du « bon sauvage » servant à mettre en question l'universalité des coutumes occidentales. De ce fait, si l'auteur des *Essais* manifeste son admiration pour ces peuples dont « les paroles mesmes, qui signifient la mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la detraction, le pardon, [sont] inouyes »⁵, son but ultime sera d'entamer une réflexion sur sa propre société, si ce n'est que sur la Société en tant que phénomène distinctif de l'Humanité. Ainsi, par exemple, s'il regrette que Lycurgue et Platon n'aient pas pu imaginer une « naïveté si pure et simple, comme nous la voyons par expérience » chez les « barbares » du Nouveau Monde, c'est avant tout parce que cela révèle que ces

¹ Montaigne: "Des cochés", dans: *Essais*, livre III, chap. VI, Folio classique (Gallimard), Paris, 1965, p. 174.

² Ibid., p. 169.

³ Ibid., p. 171.

⁴ Ibid., p. 170.

⁵ Montaigne: "Des cannibales", op.cit. , *Essais*, livre I, chap. XXXI, Pocket Classiques, Paris, 1998, p. 131.

penseurs « n'ont pu croire que notre société se peut maintenir avec si peu d'artifice, et de soudure humaine »¹.

En revanche, l'éloge des Aztèques et surtout l'éloge que Montaigne fera des Incas et de leur monarque prendront une toute autre direction, en ajoutant cette fois-ci l'admiration pour la grandeur et la magnificence des peuples qui n'auraient pas trouvé, dans les Espagnols, les adversaires qu'ils méritaient. C'est d'abord certaines analogies entre Les Incas et des peuples de l'antiquité qui nous aideront à révéler cette dimension de son discours : « Quant à la pompe et magnificence [...], ni Grèce, ni Rome, ni Egypte ne peut, soit en utilité, ou difficulté, ou noblesse, comparer aucun de ses ouvrages au chemin qui se voit au Pérou »². Certes, Montaigne suit ici de près le texte de Gomara, mais ce n'est que pour l'augmenter de caractéristiques qui confirment l'admiration suscitée chez lui par les Incas, en avançant des louanges là où le texte de Gomara ne fournit que des descriptions³ et en omettant les critiques –parfois fort sarcastiques– du chroniqueur espagnol. Ainsi, par exemple, dans le même chapitre de la *Historia general de las Indias* qu'inspire le paragraphe cité ci-dessus, l'auteur espagnol ironise largement sur la rusticité des ponts que les conquistadors ont rencontrés au Pérou, ce qui sera complètement ignoré dans le texte de Montaigne. Ou bien, pour revenir au discrédit que jette ce dernier sur les victoires des Espagnols, il ne doutera pas à affirmer que pour lui il n'y a point d'honneur à utiliser, contre ces peuples, « les foudres et tonnerres de nos pièces et arquebuses, capables de troubler César même »⁴.

On peut bien imaginer que, pour quelqu'un imbu à ce point de culture classique et fort admiratif de l'antiquité gréco-latine, comme c'est le cas de Montaigne, de tels rapprochements sont loin d'être banales et irréfléchis. Certes, dans son discours les Cannibales auront aussi le droit à une comparaison avec le monde hellénique, mais elle restera circonscrite à des manifestations assez isolées et en cédant plutôt à la fascination que l'auteur éprouve pour l'altérité des cannibales en ce qu'elle pouvait avoir de pittoresque⁵. En revanche, dans le cas des Incas ce sont des œuvres et des

¹ Ibid., p. 130.

² Ibid., p. 176.

³ Dans les lignes citées ci-dessus, par exemple, « pompe », « magnificence », « utilité », « difficulté », « noblesse » ou encore la mention aux « Grecs » sortent directement de la plume de Montaigne.

⁴ Ibid., p. 170.

⁵ Montaigne compare notamment la poésie et encore la langue des Cannibales avec certaines écoles lyriques antiques : « Outre celui que je viens de réciter de l'une de leurs chansons guerrières, j'en ai une autre amoureuse, qui commence en ce sens "Couleuvre arrête-toi, arrête-toi couleuvre, afin que ma soeur tire sur le patron de ta peinture, la façon et l'ouvrage d'un riche cordon, que je puisse donner à m'amie : ainsi soit en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres

comportements qui parlent d'une organisation sociale plus proche de celle des européens qui seront loués par l'intermédiaire d'une comparaison avec l'antiquité gréco-latine. Ne s'agissant pas de tribus de « barbares », mais d'organisations sociopolitiques assimilables aux grands royaumes ou empires occidentaux ou de l'Orient¹, ce genre de comparaison servira donc à faire l'éloge d'une altérité plus proche, qui ne se situe pas forcément aux antipodes du *modus vivendi* occidental.

Mais il est aussi d'autres différences entre le traitement que Montaigne réservera aux Cannibales et aux Incas dans son discours, différences susceptibles d'être en rapport avec l'altérité proche qu'incarneraient ces derniers. Nous pensons tout particulièrement au fait que Montaigne aura beau encenser les cannibales pour mieux critiquer la société européenne de l'époque, ses commentaires à leur propos ne seront jamais teints de l'élan *tragique* qui dominera les pages qu'il écrira sur les Incas et leur sort. Nous sommes tenté de dire à ce sujet que l'auteur des *Essais*, tout en restant fidèle à la dimension personnelle et réflexive de son œuvre, a su tirer parti littéraire de ce qu'il y a de dramatique dans ces événements, préluant en quelque sorte la récupération théâtrale que des auteurs du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles feront d'un tel sujet. La manière dont Montaigne décide de clore son essai nous semble particulièrement illustrative de ce traitement. Comme c'est souvent le cas chez lui, les pages réservées aux Incas se présentent comme une grande parenthèse dans un chapitre où, sous prétexte de parler des cochons et de leur usage au service de la guerre, l'auteur développera des réflexions diverses sur la peur, le courage et les vertus de la sobriété royale. Or, les pages sur les Incas et les Aztèques sont introduites par une digression à propos de « *la manière d'apprendre et de conserver les histoires étrangères* »² et sur le peu de connaissances qu'on a du « *monde qui coule pendant que nous y sommes* »³. En fait, le sujet initial de l'essai sera ainsi vite abandonné en bénéfice d'un véritable réquisitoire lancé par l'auteur contre la colonisation européenne du Nouveau Monde, dont l'éloquence toute remarquable lui vaudra d'être fréquemment cité parmi les pages les plus réussies de Montaigne.

serpents". Ce premier couplet, c'est le refrain de la chanson. Or j'ai assez de commerce avec la poésie pour juger ceci, que non seulement il n'y a rien de barbarie en cette imagination, mais qu'elle est tout à fait Anacréontique. Leur langage au demeurant, c'est un langage doux, et qui a le son agréable, retirant aux terminaisons Grecques » (Montaigne: "Des canibales", op.cit., p. 141).

¹ Sans compter, d'ailleurs, avec l'existence d'agglomérations urbaines comme Tenochtitlan ou Cuzco qui rivalisaient en étendue, population et magnificence avec les plus grandes villes européennes de l'époque.

² Montaigne: *Des cochons*, op.cit., p. 167.

³ Montaigne, Michel de, *Essais*, livre III, chap. VI, op.cit., p. 168.

L'auteur des *Essais* évoque ainsi ce monde auquel nous avons « *bien fort hâté sa déclinaison et sa ruine par notre contagion*», « *l'épouvantable magnificence des villes de Cusco et Mexico* » et loue l'hardiesse et le courage de peuples que seul « *les ruses et les batelages de quoi [les conquistadors] se sont servis à les piper* » ont permit de subjuguer. Il condamne le sort réservé par les espagnols aux « *deux les plus puissants monarques de ce monde-là* » et salue la manière dont « *tant de milliers d'hommes, femmes et enfants* » font preuve d'une « *généreuse obstination de souffrir toutes extrémités et difficultés, et la mort, plus volontiers que de se soumettre à la domination de ceux de qui ils ont été si honteusement abusés* ». Ce n'est donc qu'après avoir écrit toutes ces pages imprégnées d'un élan *éthique* que Montaigne décidera de revenir à ce qui est censé être le sujet de son attention, pour clore ainsi le chapitre en question :

« Retombons à nos cochés. En leur place, et de toute autre voiture, ils se faisaient porter par les hommes et sur leurs épaules. Ce dernier roi du Pérou, le jour qu'il fut pris, était ainsi porté sur des brancards d'or, et assis dans une chaise d'or, au milieu de sa bataille. Autant qu'on tuait de ces porteurs pour le faire choir à bas (car on le voulait prendre vif), autant d'autres, et à l'envi, prenaient la place des morts, de façon qu'on ne le put onques abattre, quelque meurtre qu'on fît de ces gens-là, jusques à ce qu'un homme de cheval l'alla saisir au corps, et l'avalâ par terre »

L'effet presque théâtral de ce dernier paragraphe tient en bonne partie à la contradiction entre le propos qui l'inaugure et la scène que Montaigne a décidé d'y dépeindre : en fait, l'auteur n'y « retombera » pas à ses cochés, mais il y mettra en avant l'inéluctable chute d'un roi, d'un peuple et d'une civilisation. Cette sorte de mise en abyme se développera sous un ton épique, l'auteur narrant aussi brièvement qu'efficacement les efforts héroïques, mais vains, pour protéger ce « dernier roi du Pérou », qui finira malgré tout par terre et à la merci de l'envahisseur espagnol. Le fait de les trouver à la fin du chapitre ne fait qu'amplifier les résonances dramatiques de ces lignes, car il ne faut pas oublier que l'auteur nous a déjà avertis du sort tragique des Incas. En nous racontant le sort de ces hommes qui se sacrifient fidèlement et inutilement pour son roi, l'auteur nous rappelle ainsi que le destin de ce peuple et de son monarque se déroule sous le signe de la *fatalité* : malgré le courage, la magnanimité et les nombreuses autres qualités avec lesquels Montaigne va attribuer aux Incas – dont il se fait ici le talentueux défenseur- nous savons déjà que leur sort est scellé. Le lecteur aura beau relire ces pages avec le secret espoir de voir enfin triompher les Incas sur les « ruses et batelages » des conquistadors, leur

monarque finira toujours par sombrer par terre et son peuple inéluctablement assujetti. C'est pourquoi, d'après le traitement donné par Montaigne aux faits narrés, il n'est pas très difficile de voir dans le destin des Incas une *action tragique* au sens théâtral du terme : il est question ici d'un monarque et d'un peuple exceptionnels qui sont présentés comme des véritables *personnages* confrontés à une fatalité qui pèsera inévitablement sur leurs existences.

Or, dans quelle mesure ce traitement s'est vu favorisé par le fait de porter sur une population qui présentait des traits susceptibles de la rapprocher aux sociétés européennes de l'époque? S'il est vrai que nous ne sommes pas en mesure d'avancer à ce sujet une réponse définitive, il est pourtant évident que dans le portrait qu'il dressera des « barbares » tels que les Cannibales -dont les caractéristiques s'écartent radicalement, sous sa plume, des codes européens de l'époque - Montaigne n'exploitera point le drame qui a pu signifier pour ces peuples leur rencontre avec les européens. Il faut penser aussi que très probablement l'altérité proche incarnée par ce « royaume de Pérou » soit précisément liée au fait que le Tawantinsuyu *pouvait* se prêter à une comparaison avec l'organisation sociale de l'Europe de l'époque : on y trouvait un monarque, une noblesse, une population nombreuse, une organisation d'état assez structurée, etc. ; tous des éléments qui manquaient chez les Cannibales, ce derniers donnant plutôt la preuve que « *notre société se peut maintenir avec si peu d'artifice, et de soudure humaine* »¹. On peut bien imaginer finalement que cette proximité a pu faciliter le rapprochement des Incas avec des grandes civilisations de l'antiquité, notamment du monde gréco-latin, dont la grandeur et déclin ont pu conditionner Montaigne en le rendant plus réceptif à la chute d'un grand empire comme celui des Incas.

Quoi qu'il en soit, il est important de souligner que la mise en avant de la tragédie des Incas réalisée par Montaigne est loin d'être anecdotique. Certes, s'il est difficile d'affirmer que l'auteur des *Essais* a été le précurseur direct des pièces dramatiques ou lyriques du XVIII^e siècle inspirées des Incas et leur sort, il est pourtant incontestable que ce sera lui qui, pour la première fois en France, présentera ces événements sous cette optique. Nous verrons dans les pages qui suivent que des auteurs comme L. Fuzelier ou Voltaire - malgré les différences évidentes de genre et de style - prolongeront en fait cette distinction entre la réception de l'univers des Incas et celle accordée aux peuples "sauvages" de

¹ Montaigne, Michel de, *Essais*, livre III, chap. VI, *op.cit.*, p. 170.

l'Amérique. A la différence près que dans ce cas, Incas et « sauvages » seront complètement intégrés dans le champ littéraire, donc transformés convenablement afin d'être travaillés en tant que prototypes et stéréotypes mieux définis et plus facilement accessibles.

A-3 Du sujet historique au sujet littéraire : les incas, personnages exotiques dans la littérature française du XVII et XVIII siècles.

A-3.1 Bref panorama

Pendant le XVII^{ème} siècle l'intérêt pour les Incas en France restera circonscrit essentiellement, pour ce qui est des documents écrits, au domaine de l'histoire et surtout à la traduction et à la réédition de chroniques espagnoles de la découverte et de la colonisation du Nouveau Monde. Deux auteurs vont susciter particulièrement l'intérêt des lecteurs français de l'époque : l'incontournable Barthélemy de Las Casas (1484?-1566), dont la traduction de la célèbre *Brève relation de la destruction des Indes* sera publiée huit fois entre 1620 et 1701 (Paris, 1620, 1630, 1635 ; Lyon, 1642 ; Paris, 1692, 1695, 1697, 1701), et Garcilaso de la Vega dit l'Inca (1539-1616), qui sera révélé grâce aux traductions en langue française des *Comentarios reales*, livre édité fréquemment en Europe sous le titre de *l'Histoire des Incas*.

L'importance de ce dernier ouvrage, qui s'est avéré un véritable succès éditorial au niveau européen, est loin d'être négligeable pour ce qui est de la cristallisation des représentations sociales associés au monde Inca. Garcilaso de la Vega était le fils naturel qu'un des conquistadors du Pérou a eu avec la princesse inca Isabel Chimpu Ocllo, et en cette qualité il a pu recevoir une éducation fortement marquée par l'influence de deux cultures. Parti en Espagne après la morte de son père, en 1560, l'Inca Garcilaso s'illustre comme écrivain grâce à son histoire de la conquête de la Floride (1605) mais surtout grâce à ses *Comentarios reales*, dont la première partie sera publiée en 1607 et la deuxième, posthume, en 1617. Le succès européen de ce dernier ouvrage¹ favorisera la cristallisation d'une vision sinon idyllique, du moins

¹ Entre 1634 et 1744 cet ouvrage connaîtra huit éditions en langue française : Paris, 1634, 1658, 1672 ; Amsterdam, 1704 ; Leyde, 1731 ; La Haye, 1731 ; Amsterdam, 1737 ; Paris, 1744.

particulièrement positive de la culture inca, dont l'auteur revendiquait non sans fierté l'héritage¹. Le chroniqueur métis sera en fait très syncrétique à l'heure d'intégrer le destin des Incas avec celui des colonisateurs, en valorisant par exemple les traditions incaïques tout en les incorporant à la symbolique chrétienne des européens (c'est le cas du culte de *Wiracocha*, le héros divin des Incas, qui, dans l'interprétation de Garcilaso, aurait ainsi « prophétisé » la venue des conquistadores espagnols tout en préparant chez les Incas l'arrivée d'un monothéisme à la manière chrétienne). Il est très significatif aussi le fait que dans sa version de la conquête du Pérou, Garcilaso laisse entendre que les rivalités fratricides déclenchées entre Pizarro et Almagro (les deux principaux chefs espagnols de la conquête du Pérou) et les guerres menées postérieurement par certains des conquistadors contre les troupes fidèles au Roi, étaient le châtement divin pour les crimes commis par les espagnols dans cette entreprise. Mais très probablement la sensibilité toute favorable de Garcilaso vis-à-vis de la culture Inca se résume surtout, et de façon éloquente, dans le fait qu'il ne traitera pas les Indiens de « Barbares », comme les autres chroniqueurs contemporains, mais de « Gentils ».

Cependant, la diffusion non négligeable en Europe de cet ouvrage et de cette interprétation des événements ne sera pas encore suivie, au XVII^{siècle}, par une production artistique inspirée des Incas et leur empire²: ce sujet continuera circonscrit au domaine de la littérature historique – avec les éventuels préjugés propres à l'époque - sans être soumis pour l'instant aux processus de stéréotypisation et de standardisation propres à la production dramatique ou narrative. Il faudra attendre le XVIII^{ème} siècle pour voir les Incas transformés en *personnages*, au sens littéraire du terme, ce qui permet d'avoir un aperçu de ce qui pouvaient être les représentations sociales de l'époque associées au monde Inca.

Dans ce XVIII^{ème} siècle neuf sont les œuvres qui feront des Incas, entièrement ou partiellement, le sujet central de leur trame : il y a tout d'abord le fameux ballet de Rameau avec texte de L. Fuzelier, *Les Indes galantes* (1735), dont la seconde Entrée est consacrée aux Incas ; on compte également trois tragédies, *l'Alzire* de Voltaire (1735)

¹ Garcilaso passa son enfance entouré de nobles incas, parents de sa mère, de qui il apprit non seulement la langue quechua, mais aussi le récit des événements tel que les vaincus ont pu les interpréter.

² Mise à part l'histoire de Garcilaso, nous n'avons trouvé qu'une seule traduction française consacrée exclusivement, au XVII^{siècle}, aux Incas. Il s'agit de *l'Histoire du Pérou, partie principale des Antipodes au Nouveau Monde*, de Anthoine de Calancha (Tolose, 1653).

– qui a été honorée en plus avec une parodie¹ - le *Manco Capac* (1763) d'Antoine Leblanc² et la *Zuma* (1777) de Pierre Lefèvre³ ; une comédie en cinq actes de Louis de Boissi (non imprimée) connue sous le titre de *La Péruvienne* (1748) et un opéra comique du même nom écrite par Rochon de Chabannes (1754) ; on trouvera enfin dans la littérature romanesque du XVIII^{ème} siècle les *Lettres d'une péruvienne* (Paris, 1747) de Mme de Graffigny, *Azor ou les Péruviens* (Paris 1770) de Du Rozoi, et le roman épique *Les Incas* de Marmontel (Paris 1777). A ces ouvrages il faudrait bien évidemment ajouter des récits à prétention historique ou même philosophique où la conquête du Pérou sera traitée comme un épisode parmi d'autres de la colonisation du Nouveau Monde. Entre les plus représentatives, nous pouvons citer les *Nouveaux voyages* du baron de Lahontan (1703), l'*Histoire philosophique* de l'Abbé Raynal (1770), le *Discours sur les avantages de la découverte de l'Amérique* et l'*Influence de la découverte de l'Amérique sur le bonheur de Paris* (1787) ainsi que la réplique de l'Abbé Genty l'*Influence de la découverte de l'Amérique sur le bonheur du genre humain* (1788). Il faudrait mentionner, enfin, la traduction de l'*Histoire de la découverte et de la conquête du Pérou* (1716) d'Agustin de Zarate, qui se compte parmi les œuvres qui documenteront, comme nous le verrons ci-dessous, le librettiste de *Les Indes galantes* de Rameau⁴.

A-3.2 Louis Fuzelier et la solennité tragique des Incas : cristallisation des premiers stéréotypes andins.

Le succès et la création même du ballet-opéra *Les Indes Galantes* illustrent assez bien les effets de la diffusion croissante en France, depuis le XVII^{ème} siècle, des récits

¹ Il s'agit de *Les sauvages, parodie d'Alzire*, de Riccoboni et Romagnesi, créée dans la même année que la pièce de Voltaire.

² Le lecteur peut trouver une version numérisée de cet ouvrage rare sur le site internet de la Bibliothèque Nationale de France (*Gallica*), <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-108788>.

³ Le lecteur peut trouver une version numérisée de cet ouvrage rare sur le site internet *Open Library*, <http://www.archive.org/stream/zumatragdiedel00leff#page/n3/mode/2up> .

⁴ Pour l'essentiel, nous avons obtenu ces informations du livre *L'Amérique et le rêve exotique...*(op.cit, Genève, Slatkin, 2000 [Paris, 1913]). Dans son ouvrage *L'Empire socialiste des Inka* (Paris, Institut d'Ethnologie, 1928), Louis Baudin s'est vraisemblablement inspiré du même ouvrage pour évoquer, dans un appendice à son travail, l'influence des Incas dans la littérature française du XVII et XVIII siècles.

de voyages, qui fomentaient chez un public de plus en plus large la fascination pour tout ce qui pouvait être étranger et pittoresque. Ce phénomène, bien évidemment, étroitement lié à l'intensification des nouveaux échanges commerciaux et diplomatiques entre l'Europe et l'Orient ainsi qu'avec les nouveaux territoires découverts en Amérique, dans un contexte international qui verra émerger les premiers exemples de globalisation, au sens actuel du terme¹.

Rappelons brièvement que cet opéra-ballet composé par Jean-Philippe Rameau, sur un livret de Louis Fuzelier (~1672-1752), présente quatre histoires d'amour qui se déroulent dans les « climats lointains » des Indes Occidentales et Orientales. Cupidon, se sentant abandonné par la jeunesse européenne qui suivra plutôt l'appel de Mars², incite ses troupes à traverser « les plus vastes mers » afin de diriger ses armes dans « le plus éloigné rivage », loin d'une Europe qui abandonne les plaisirs de l'Amour pour se soumettre aux obligations de la Guerre et à ses récompenses chevaleresques. C'est ainsi que dans son livret, Fuzelier présentera quatre Entrées évoquant quatre peuples « lointains » : les Turques, les Perses, les Incas du Pérou et les Sauvages américains.

Le fait de choisir la Turquie et la Perse comme décor pour ces histoires amoureuses ne fait qu'illustrer la tendance de l'époque, où « *l'attrait pour les "turqueries" et les "perseries" est irrésistible* »³. Cette fascination s'était déjà révélée au début de ce siècle par la traduction, entre autres œuvres de la littérature orientale, des célèbres *Mille et une nuits*⁴ ainsi que par la publication de nombreuses relations de voyages en Orient et les nouvelles de toute sorte provenant de la Turquie, puissance militaire et politique importante attirant les intérêts diplomatiques et commerciaux de la France. C'est dans ce contexte que le royaume accueillera des ambassades turques et perses dont le faste et la nouveauté vont accaparer toute l'attention de la cour et de la rue, et dont le passage sera pérennisé par les témoignages écrits et picturaux d'intellectuels et d'artistes de l'époque⁵.

¹ Cf. Gruzinski, Serge : *Les quatre parties du monde : histoire d'une mondialisation*, Paris, Editions de la Martinière, 2004.

² Non seulement la création de *Les Indes Galantes* n'est pas très éloignée de la fin de la désastreuse Guerre des Trente ans, mais elle est contemporaine de persistantes guerres de succession au niveau européen (celle de Pologne, e premier rang), sans oublier, bien évidemment, les sempiternels litiges entre les royaumes de France et d'Angleterre.

³ Lecompte, Nathalie : « Les Indes galantes, reflet de la vogue exotique du XVIII siècle », dans: *L'avant-scène Opéra*, n° 46, p. 75-78, p.76.

⁴ Traduite et publiée pour la première fois en Occident par un français, Antoine Galland, entre 1704 et 1714.

⁵ C'est le cas des ambassades turques de 1669 et 1721 et de celle de Perse, en 1715.

En revanche, l'inclusion des Incas dans ce ballet-opéra s'avère beaucoup plus originale, dans ce sens où elle va faire sortir ce sujet des milieux restreint et cultivé auquel il était confiné jusqu'alors, pour propulser ce peuple du "Nouveau Monde" en véritable sujet à la mode. La trame de l'histoire se déroule autour de l'amour entre le conquistador Carlos et la princesse inca Phani, et de leurs efforts pour déjouer les projets de Huascar, prêtre du soleil, qui cherche à épouser la jeune femme en profitant de l'influence que son pouvoir religieux lui confère. Le prêtre tente de convaincre la jeune princesse en invoquant des augures qui seraient favorables à une union entre eux, mais cette dernière repousse les avances de Huascar en raison de l'amour qu'elle éprouve pour Carlos. Dans une dernière et désespérée tentative, Huascar essaie d'intimider son aimée en déclenchant artificiellement l'éruption du volcan qui sert de décor à la cérémonie de l'Adoration du Soleil, mais Phani réussit à vaincre sa peur grâce à l'intervention de Carlos, qui dévoile les artifices du prêtre. Le dénouement de l'histoire s'avèrera tragique pour Huascar : après avoir essuyé le refus définitif de Phani – refus d'autant plus déshonorant que la princesse préfère l'amour d'un espagnol - et plein de remords pour avoir souillé la tradition avec ses tromperies, le prêtre se sacrifiera sous les rochers brûlants du volcan.

Il est important de souligner que derrière cette intrigue amoureuse on peut effectivement vérifier que « *le préjugé favorable dont bénéficient les incas à l'époque transparaît tout au long de l'entrée* »¹. En effet, si dans livret, par exemple, le culte au soleil sera confirmé dans son « imposture »², les répliques de Huascar dénonceront à leur tour les intérêts pas forcément très pieux des conquistadors :

¹ Lecompte, Nathalie, *op.cit.*, p.77.

² HUASCAR

[...] (*à Phani*)

Le dieu de nos climats dans ce beau jour m'inspire.

Princesse, le soleil daigne veiller sur vous,

Et lui-même dans notre empire,

Il prétend par ma voix vous nommer un époux.[...] Obéissons sans balancer

Lorsque le ciel commande!

Nous ne pouvons trop nous presser

D'accorder ce qu'il nous demande;

Y réfléchir, c'est l'offenser.

PHANI

Non, non, je ne crois pas tout ce que l'on assure

En attestant les cieux;

C'est souvent l'imposture

Qui parle au nom des Dieux.

PHANI

Redoutez le Dieu qui les guide!

HUASCAR

C'est l'or qu'avec empressement,
 Sans jamais s'assouvir, ces barbares dévorent.
 L'or qui de nos autels ne fait que l'ornement
 Est le seul Dieu que nos tyrans adorent¹.

Comme le signale Emmanuel Gorge, cet extrait n'est pas sans rappeler quelques passages de Montaigne, qui, après de critiquer l'avidité souvent meurtrière des conquistadors, souligne dans *Les Coches* que chez les Incas « *l'usage de la monnaie était entièrement inconnu, et que par conséquent leur or se trouva tout assemblé, n'étant à autre service que de montre et de parade* »². Mais l'influence la plus directe de cet extrait se trouve vraisemblablement dans la traduction de l'œuvre de l'Inca Garcilaso de la Vega – mentionnée plus haut - citée expressément par Fuzelier dans l'Avertissement qui précède le livret des *Indes Galantes* : « *Garcilaso de la Vega, Inca, historien du Pérou, né à Cusco, peut satisfaire les curieux sur les détails de ce riche Empire ; ils s'instruiront chez cet auteur indien de tout ce qui concerne les Incas* »³.

Ce genre de commentaire nous permet ainsi non seulement de mesurer à quel point les traductions de chroniqueurs ou historiens du "Nouveau Monde" pouvaient marquer les esprits de l'époque⁴, mais cela nous fournit également la preuve qu'une vision plutôt favorable aux Incas, comme celle de Garcilaso, commençait à influencer directement la manière de traiter le monde Inca en France. Dans le texte de Fuzelier, sans doute un des meilleurs exemples de ce traitement bienveillant, on peut vérifier cette tendance dans l'admiration que l'auteur manifeste pour le cérémonial religieux présidé par Huascar : si l'auteur consentira volontiers que Huascar est un « *sacrificateur païen* »⁵ qui inspire une « *terreur superstitieuse* »⁶ chez Phani, il n'hésitera pas à manifester son admiration pour le rituel lui-même, soulignant sans ambages que « *les cérémonies et les fêtes des Péruviens étaient superbes* »⁷. En fait, il faut bien remarquer que la cérémonie de l'adoration du soleil exprime bien, dans le texte, la dévotion toute

¹ *Les Indes galantes*, Entrée II, scène 3.

² Montaigne, Michel de: *Essais*, livre III, chap. VI, Pocket Classiques, Paris 1998, p. 321.

³ *Les Indes galantes*, Avertissement, p.iv.

⁴ Plus loin dans l'Avertissement on pourra lire que « [...] *les idées que cette Princesse Indienne [Phani] a des Espagnols, de leurs armes et de leurs vaisseaux, la caractérisent. Antoine de Solis et Agustin de Zarate, relateurs les plus connus de conquêtes du Mexique et du Pérou, seront les garants de cette proposition* ». *Les Indes galantes*, Avertissement, p.vi.

⁵ *Les Indes galantes*, Avertissement, p.iv.

⁶ *Ibid.*, p. vi.

⁷ *Ibid.*, p.iv.

respectable de Huascar et son peuple, et qu'avec la musique et la danse, tout sera fait pour souligner le caractère solennel de l'événement :

HUASCAR

Par toi dans nos champs tout abonde.
 Nous ne pouvons compter les biens que tu nous fais.
 Chantons-les seulement! Que l'écho nous réponde!
 Que ton nom dans nos bois retentisse à jamais!
 Tu laisses l'univers dans une nuit profonde,
 Lorsque tu disparais;
 Et nos yeux, en perdant ta lumière féconde,
 Perdent tous leurs plaisirs; la beauté perd ses traits¹.

Ici encore, il est difficile de ne pas faire le lien avec la *magnificence* des cérémonies incas dont Montaigne fera l'éloge – inspiré, nous l'avons vu, des écrits de Gomara - bien que la différence fondamentale reste la finalité même de ces louanges. Chez Montaigne, les Incas et leurs qualités serviront à développer des réflexions d'ordre *éthique*, tandis que chez Fuzelier ils seront utilisés à des fins essentiellement *esthétiques* et en jouant un rôle précis dans une œuvre destinée plutôt au divertissement. Dans ce sens, il est évident que même si Fuzelier donne des signes explicites d'une recherche de vraisemblance², le livret et la chorégraphie de *Les Indes galantes* obéissent moins à un souci de crédibilité qu'à la recherche de l'effet dramatique. Nonobstant, il faut bien souligner que le traitement à des fins purement esthétiques de Fuzelier ne compromettra ni le respect pour les Incas et leur tradition, ni le projet d'imprimer à cette entrée *un caractère particulièrement solennel et tragique*.

Cette posture se révèle particulièrement pertinente pour repérer les représentations sous-jacentes qui ont pu participer dans cette personnification des Incas et de leur univers, d'autant plus que dans son *Avertissement* l'auteur affirme explicitement le postulat qui préside son projet : « *Quoique la passion favorite des Héros célébrée par la Déesse de l'Harmonie inspire les mêmes sentiments sous les deux pôles, il existe de la différence dans le langage qui les exprime [...] Mais quoique les Amants suivent tous la même loi, leurs Caractères Nationaux ne sont pas uniformes ; cela suffit pour répandre dans un poème Lyrique cette variété si nécessaire, à présent que la source des Agréments simples et naturels semble épuisée sur le Parnasse* »³. A suivre donc cette lecture, les Péruviens et l'univers qui les entoure seraient particulièrement propices

¹ *Les Indes galantes*, Entrée II, scène 5.

² Dans son *Avertissement* Fuzelier prend soin de bien justifier l'inclusion d'un volcan et de tremblements de terre dans le livret, en donnant des exemples prouvant que « *ces montagnes enflammées sont communes dans les Indes* » - il donne l'exemple du Popocatepetl, haut de 5.452 mètres.

³ *Les Indes galantes*, « Avertissement », p.iii.

pour animer une pièce comme celle proposée par Fuzelier, c'est-à-dire *un drame marqué par un dénouement tragique*. Car il faut bien remarquer que les intrigues amoureuses qui donneront vie aux entrées des Turcs, des Persans et des Sauvages seront loin de proposer des épilogues funestes, le sort de Huascar demeurant le seul, dans tout l'opéra, à être marqué par la fatalité.

Il est intéressant de constater aussi que, en ce qui concern l'entrée des Turcs, Fuzelier va tout de même échapper aux clichés de l'époque, en faisant du sultan Osman un personnage plutôt charmant et généreux qui saura renoncer à son amour pour Emilie – sa belle captive provençale – au grand bonheur du fiancé de cette dernière (un français, bien évidemment). Or, pourquoi ne pas avoir accordé à Osman l'air vindicatif et plein de ressentiment que prédomine dans un personnage comme Huascar ? Pourquoi ne pas continuer avec la tradition des ballets de cour du XVII^{ème} siècle, qui faisaient des Turcs des êtres sanguinaires et implacables dans leur soif de vengeance ? Si nous ne sommes pas en mesure d'avancer une réponse définitive à ce propos, nous pouvons supposer, en revanche, que Fuzelier a dû trouver chez les Incas *le substitut dramatique approprié pour pouvoir développer une intrigue marquée par la tragédie*. Or, dans quelle mesure l'effet de la nouveauté qui entourait les écrits sur le "Nouveau Monde" – et surtout des écrits critiquant les atrocités commises par les conquistadors – ont pu faire pencher la balance en faveur des Incas, dont la fatalité avait déjà marquée si profondément, un siècle plus tôt, l'esprit de quelqu'un comme Montaigne ? Encore une fois, il est très difficile de donner à cela une réponse concluante, mais nous pouvons tout de même corroborer que les différences entre les représentations aux Incas et celles liées au « sauvages » américains, vérifiées dès le XVI^{ème} siècle, demeureront ici invariables : l'entrée consacrée aux Sauvages sera imprégné du culte au « bon sauvage » et de la célébration de la vie en nature, et non pas par la solennité et le fatalisme qui marqueront l'argument réservé aux Incas. Dans ce sens, l'importance de *Les Indes galantes* est que cet opéra-ballet va non seulement inaugurer la mode dont les Incas vont jouir au XVIII^{ème} siècle, mais il présentera déjà un des traits distinctifs qui marqueront durablement, dans le domaine de la création artistique, les représentations en France de l'univers Inca : *la quintessence du « peuple du soleil » y demeurera en fait indissociable – et par-là, réduite – au destin tragique de leur empire*. Ou, pour employer un terme plus approprié au siècle des Lumières, ils resteront largement associés à la fatalité qui scellera, aux yeux européens, la fin de leur

civilisation. Autrement dit, s'il est vrai que cette mode des Incas restera discrète en comparaison à l'intérêt suscité depuis longue date par des pays comme la Turquie ou la Chine – connus en Europe bien avant la découverte du Nouveau Monde –, elle se matérialisera dans un exotisme bien spécifique, profondément animé par l'aspect tragique de la fin de l'Empire Inca et impétre d'un rapport de relative empathie par rapport à son peuple.

Or, sans doute le plus important pour nous est de constater que ce traitement particulier reste étroitement lié au fait que les Incas de *Les Indes galantes* incarneront, dans un plan artistique, l'altérité proche que ce peuple incarnait auparavant, mais dans un plan philosophique, au sein du discours de Montaigne. Car il ne faut pas oublier que si Fuzelier peut dénoncer, par l'intermédiaire de Carlos, l'idolâtrie du culte au soleil et réaffirmer ainsi la suprématie de la « vraie » religion, c'est avant tout grâce à qu'il lui était possible de *faire croire*, dans sa fiction, à un dialogue entre Européens et Incas. En fait, même si Huascar est doublement humilié par Carlos – qui possède l'amour de Phani et qui désoblige en plus la religion et le pouvoir Inca – il est présenté sur un pied de relative égalité avec son rival européen, ne serait-ce que pour rehausser la supériorité de ce dernier et de ce qu'il représente. En tout cas, la tension et surtout l'intelligibilité de l'argument de l'entrée des Incas sont fondées sur une hiérarchisation qui présuppose la confrontation de deux univers *comparables*, au moins sur certains points essentiels.

Encore une fois, le traitement que Fuzelier réserve aux « sauvages » américains nous permet de jeter une lumière, par comparaison, sur la spécificité symbolique du rôle assigné aux Incas du Pérou. Ainsi, tandis que les Sauvages lui serviront pour célébrer en toute légèreté l'innocence et la tendresse de l'amour version « nature » - sans que la condition de domination des indiens soit exploitée¹ -, les Incas, par l'intermédiaire du personnage de Huascar, lui seront propices pour développer une intrigue où la souffrance amoureuse est indissociable de l'amertume des Incas face à leur assujettissement aux mains des occidentaux. Tout se passe comme si l'altérité incarnée par les sauvages, construite comme le parfait opposé des mœurs

¹ L'entrée des Sauvages raconte l'histoire d'une sauvage américaine, Zima, qui est convoitée à la fois par un Espagnol et un Français. Or, ayant été élevée selon les préceptes de la pure nature, l'amour de ces prétendants lui semble sincère mais trop étriqué, car possessif et plein de méfiance. Zima repousse donc ses amoureux européens et décide d'épouser en définitif Adario, un sauvage qui, tout comme elle, saura offrir son cœur sans tomber dans des jalousies inutiles et en se compromettant dans un engagement fondé sur la liberté. Tout cela, soit dit en passant, dans un contexte d'entente harmonieuse entre colons et aborigènes.

occidentaux, se prêteraient plus facilement à confronter le spectateur européen au *modus vivendi* de sa propre société, telle qu'elle serait "vue" par un observateur extérieur – imaginaire et souvent "exotique"¹. Grâce à cet artifice, le spectateur français pouvait ainsi contempler et même juger son propre univers à travers le prisme de l'altérité extrême incarnée par les "sauvages". En revanche, la différence véhiculée par les Incas est suffisamment autre pour que l'intrigue satisfasse les demandes d'exotisme du public, mais aussi suffisamment *comparable* au monde européen pour que la tension dramatique de l'argument et son contenu symbolique reste vraisemblable à la lumière du système de sens européen de l'époque. Pour le public français, un certain degré d'*identification* avec les Incas était ainsi possible.

Dans cette perspective, dans *Les Indes galantes* l'altérité construite autour des Sauvages s'avère largement plus « dépaysant » que celle construite autour des Incas : il serait en fait impossible de substituer les Sauvages par des peuples européens sans dénaturer l'essence même de l'intrigue, tandis qu'Espagnols et Incas auraient pu être remplacés par des nations européennes confrontées à une relation d'occupant-occupé sans pour autant altérer substantiellement le tissu argumentaire. Ce qui disparaîtrait dans un tel cas serait, bien évidemment, l'effet exotique recherché par l'auteur, mais pas l'intrigue amoureuse qui associe, de manière antagonique, des personnages représentant deux pouvoirs en conflit. On peut donc affirmer que du point de vue du type d'altérité projetée, il y a une certaine analogie entre le rôle joué par les Incas dans les discours de Montaigne et de Fuzelier - indépendamment du fait que leur discours respectifs évoluent dans des dimensions différentes - ce qui se confirme par la correspondance existante entre les Cannibales du premier et les Sauvages du second.

A-3.3 La conquête de la nation la plus « policée » du Nouveau Monde : les Incas et les enjeux de la civilisation chez Voltaire.

Si nous pouvons identifier des spécificités et des similitudes dans la manière d'aborder l'univers Inca chez Montaigne et Fuzelier, c'est en grande partie parce que certains de ces traits seront présents dans presque toute la littérature consacrée, au XVIII^{ème} siècle, aux « enfants du soleil ». Comme nous l'avons signalé ci-dessus, un

¹ *L'Ingénu* de Voltaire, écrit en 1767, donnera un très bon exemple de cette procédure.

des mérites de l'opéra-ballet de Rameau est d'avoir mis à la mode l'exotisme américain, et c'est de ce bon accueil réservé au Nouveau Monde que le jeune Voltaire pourra profiter, à un an à peine de la création de *Les Indes galantes*, pour faire de sa tragédie *Alzire* un véritable succès¹. L'argument est le suivant : Alzire, fille de Montèze, ancien cacique inca, est demandée en mariage par l'autoritaire et intransigeant Gusman (sic), nouveau gouverneur du Pérou. Malgré les efforts sincères du tolérant Alvarez - père de Gusman et prédécesseur de son fils dans son charge - et de Montèze - rallié aux espagnols et converti au christianisme grâce aux vertus qu'il a reconnu en Alvarez - Alzire voit cette union comme une trahison faite à son peuple et à son bien-aimé, le cacique Zamore, qu'elle croit mort. Malgré ses réticences, Alzire cède aux suppliques de son père et accepte d'épouser Gusman, qui l'aime sincèrement, afin de consolider la paix entre les deux peuples. Cet équilibre fragile basculera pourtant avec le retour de Zamore qui, prisonnier de Gusman mais tenu pour mort par tous – y compris par le gouverneur et par son propre père - sera libéré avec d'autres prisonniers grâce à l'intervention d'Alvarez, qui persuade son fils de se montrer clément envers ses adversaires la veille de son hyménée avec Alzire. Cette dernière, en découvrant avec stupeur que son bien-aimé est vivant, fera face à cette situation en faisant preuve d'une vertu toute racinienne : ayant engagé sa parole face à son père et Gusman, elle se voit obligée de renoncer à son amour, qui demeure pourtant intact, pour le cacique Zamore. Ce dernier décide d'organiser une révolte et de dissiper ainsi, par le courage et la défense de son peuple, la détresse dans laquelle la réponse d'Alzire l'a plongé. Zamore affronte finalement Gusman et le tue. Le dénouement de la tragédie est signé par la clémence toute sincère de Gusman qui, avant de s'éteindre et transformé *in extremis* par sa foi chrétienne, pardonne son rival au même temps qu'il lui confie Alzire. Impressionné par le noble geste de Gusman, Zamore accepte de se convertir au christianisme et de veiller pour la paix entre les deux peuples.

Il faut tout d'abord remarquer que les seules indications de Voltaire qui permettent de situer sa tragédie sont : a) dans la présentation du texte, que « *la scène est dans la ville de Los Reyes, autrement Lima* » et que parmi les personnages se trouve le gouverneur du Pérou (Gusman), et les souverains (Zamore et Montèze) des deux

¹ Voltaire : *Alzire ou les Américains*, tragédie représentée sur le Théâtre Français le 27 janvier 1736. Il faut considérer *Alzire* comme une véritable pièce à succès du jeune Voltaire, car elle a mérité d'une vingtaine de représentations, nombre pas du tout négligeable pour son époque, dont deux à la cour.

parties du Potoze (Potosi) ; b) dans la tragédie elle-même, un unique passage où Voltaire fait mention du Pérou (I acte, scène II) et trois fois dans les notes qu'il a insérées à la fin du texte, où le terme « inca » est également évoqué à deux reprises. Cette carence d'informations illustre assez bien que, d'un point de vue général, l'*Alzire* de Voltaire ne dépassera pas les limites de l'exotisme de l'époque, et tout comme l'entrée des Incas dans *Les Indes galantes*, les situations dramatiques et les décors n'y évoqueront que très approximativement le contexte historique et géographique du Pérou de la conquête. D'ailleurs, il faut bien remarquer que Voltaire n'a pas intitulé la pièce *Alzire et les Péruviens*, mais il a utilisé le titre plus général d'*Alzire et les Américains*.

Faut-il en conclure pour autant que Voltaire a pris le sujet la légère ? Plusieurs indices attestent du contraire. Tout d'abord nous devons écarter l'hypothèse d'une méconnaissance du thème, car, s'il est vrai que Voltaire ne possède pas en 1734 le niveau de connaissances sur le Nouveau Monde qu'il aura plus tard, quand il rédigera son *Essais sur les mœurs* (1756), il a à sa disposition, pour écrire *Alzire*, des documents suffisamment pertinents sur l'Amérique et le Pérou qui lui auraient permis de doter sa tragédie d'un cadre beaucoup plus précis et riche. Nous savons d'ailleurs que Voltaire s'était déjà intéressé par l'Amérique dans le passé, notamment à propos de son *Essai sur la poésie épique*, où il consacre tout un chapitre à l'*Araucana*, d'Alonzo de Ercilla, poème épique qui narre l'affrontement entre Espagnols et Mapuches (Araucans) au sud du Chili actuel. Dans cet essai Voltaire ne citera que l'*Historia de la conquista de Mexico* (1704) d'Antonio de Solis, mais, comme le signale Gilbert Chinard¹ et plus récemment Jean-Pierre Sanchez², il est fort probable que sa connaissance de l'œuvre de l'Inca Garcilaso de la Vega - qui fournit, nous l'avons vu plus haut, une représentation assez favorable de la culture inca - date de cette époque. Pour Chinard et Sanchez il semble pourtant incontestable que, d'après la comparaison entre certains passages des deux documents, pour l'écriture d'*Alzire* Voltaire s'est inspiré de l'*Histoire du Pérou* de Garcilaso, et peut-être même des œuvres de Gomara et de Las Casas.

En outre, nous attirons l'attention sur le fait que les indications fournies par Voltaire dans ces notes au texte s'avèrent assez exactes, dans ce sens où elles sont en

¹ Cf. Chinard, G.: *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIème et au XVIIIème siècle*, op.cit. Dans le chapitre II de cette ouvrage l'auteur se consacre à "l'Amérique des philosophes".

² Cf. Sanchez, J.-P.: "Voltaire et sa tragédie américaine", dans: *Caravelle*, n° 58, p. 17-38, Toulouse, 1992.

pleine concordance avec les écrits de Garcilaso. A noter également que ce n'est que dans ces notes que l'auteur parlera explicitement des Incas, ne se limitant pas à donner des indications d'ordre historique mais en avançant aussi des explications à propos de leur civilisation. Ainsi, par exemple, Voltaire rappelle que « *L'expédition du Mexique se fit en 1517, et celle du Pérou en 1525* » et que « [...] *Los-Reyes, lieu de la scène, fut bâti en 1535* » ; ou bien il attire l'attention sur le fait que « *le mot propre [des chefs autochtones] est inca; mais les Espagnols, accoutumés dans l'Amérique septentrionale au titre de cacique, le donnèrent d'abord à tous les souverains du nouveau monde* ». Autant de renseignements succincts qui révèlent, en dépit de leur concision, un niveau de connaissance du sujet plus élevé que celui que l'auteur laisse entrevoir dans le texte lui-même¹.

En fait, les lacunes et même certaines des inexactitudes glissées par Voltaire dans sa tragédie, concernant l'Amérique et les « Péruviens », pourraient bien obéir à des besoins plus pragmatiques. Jean-Pierre Sanchez souligne à ce propos que très probablement « *le Pérou que [Voltaire] a mis en scène a su plaire à un public qui n'en demandait plus. Alzire nous renseigne en fait par tout ce qui lui manque, sur la conception français du début de règne de Louis XV avait du Pérou et de l'Amérique en général* »². Il faut considérer tout de même qu'avec *Alzire* Voltaire aspirait rien de moins qu'à renouveler le genre tragique en France, et que le choix d'un sujet américain n'y était pas pour rien : « *j'étois las des idées uniformes de nôtre théâtre, il m'a fallu un nouveau monde...* »³ écrit-il dans une lettre datée de 1734. Or, Jean-Pierre Sanchez indique que très probablement, pour réussir son pari, Voltaire avait certainement compris qu'il ne fallait surtout pas pousser cette nouveauté trop loin, et négliger ainsi les préférences et les attentes du public. Particulièrement illustratif de la sensibilité de Voltaire aux attentes du public est l'aveu que le propre auteur fait dans une autre lettre datée le 18 décembre de la même année: « *Il ne faut plus songer à faire jouer [Alzire] cet hiver ; plus j'attendrai, plus la pièce y gagnera. Je ne serai pas fâché d'attendre*

¹ Voici d'autres exemples des notes sur les Incas ajoutées par Voltaire: Note 23: « *On immolait quelquefois des hommes en Amérique; mais il n'y a presque aucun peuple qui n'ait été coupable de cette horrible superstition* ». Note 29: « *L'astronomie, la géographie, la géométrie, étaient cultivées au Pérou. Ou traçait des lignes sur des colonnes pour marquer les équinoxes et les solstices* ». Note 31 : « *Les Péruviens, qui avaient leurs fables comme les peuples de notre continent, croyaient que leur premier inca, qui bâtit Cusco, était fils du Soleil* ».

² Sanchez, J-P., op.cit. p. 36.

³ Cité par J.p. Sanchez, ibid., p. 20.

un temps favorable où le public soit avide de nouveautés »¹. A noter donc que l'auteur n'a que très bien senti le potentiel du sujet américain et le type bien précis de nouveauté que celui-ci pouvait évoquer à l'époque² : un sujet exotique dont la dose d'altérité ne dépassait pas le niveau de vraisemblance nécessaire pour rendre l'argument crédible, et dont les contours restent suffisamment *reconnaissables* pour que le dépaysement proposé reste tout de même intelligible pour le public.

On peut constater, par exemple, que le choix des noms des personnages semble obéir complètement à cette logique d'adaptation aux goûts de l'époque. En effet, il faut bien remarquer que les noms d'Alzire, Montèze et Zamore sont loin d'évoquer des sonorités propres aux noms incas, dont certains ne pouvaient pas être ignorés par Voltaire³. S'il est vrai que cela ne suffit peut-être pas pour affirmer que ce choix obéit à des besoins purement esthétiques, il est difficile d'ignorer que l'inclusion du Z dans ces noms, par exemple, est vraisemblablement vouée à garantir leur altérité auprès des spectateurs de l'époque. Ce petit détail est loin d'être anecdotique, car non seulement cet usage « exotique » des Z profitera en général à Voltaire – il faudrait ajouter, à son Alzire, les noms d'Arzace, Arzémon, Azéma, Azémon, Baza, Sozame, Zadig, Zaire, Zoé, ou Zoilin, entre autres-, mais il sera un usage plutôt courant à l'époque. Le passage suivant, sortie de la plume d'Elie Fréron (1718-1776)⁴ atteste assez clairement de la sonorité toute exotique des Z au XVIII^{ème} siècle : «*Ces noms de Zilia et Aza⁵ me rappellent que les Z sont depuis quelques années bien à la mode dans les noms des héros de tragédie ou de roman. On n'en voit presque plus sans Z : Zaire, Zaïde, Zelisca, Zulime, Alzire, Zamore, etc. Je pourrait en citer mille autres* »⁶.

Mais le plus important pour nous est de souligner ici le rôle tout spécifique que joue l'univers symbolique Inca dans la tragédie de Voltaire. Il faut remarquer que ce dernier, dans le *Discours préliminaire* qui précède *Alzire*, indique qu'«[il] a tâché dans cette tragédie [...] de faire voir combien le véritable esprit de religion l'emporte sur les vertus de la nature ». Or, si en disant cela Voltaire suggère déjà la position qui l'opposera

¹ Ibidem.

² Dont une des preuves sera le succès de *Les Indes galantes* présentées pour la première fois le 23 août 1735 dix mois à peine après la missive citée.

³ les noms de Montèze et Zamore ressemblent étonnement, en fait, aux noms de Montes et Zamora, d'origine...espagnole !

⁴ Homme de lettres et critique qui a participé activement à des querelles -comme celle dite des *Bouffons*, autour de l'opéra italien- et fréquemment opposé à Voltaire.

⁵ Zilia et Aza sont les personnages d'origine inca qui donneront vie au roman *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny, que nous présentons dans le corpus de notre étude.

⁶ Cité par Trousson, R.:"Introduction", dans *Romans de femmes du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 59-77, p.64. A noter que trois des noms cités proviennent de tragédies aux sujets « exotiques » de Voltaire (*Zaire, Alzire et Zamore*).

plus tard à la défense roussélienne de la nature et du « bon sauvage », force est de constater que la proximité avec la nature des Péruviens d'*Alzire* reste limitée à l'évocation que ces derniers font des paysages de leur patrie. Pour le reste, les rapports de pouvoir entre conquérants et conquis renvoient tout simplement à la confrontation entre deux peuples dissemblables mais pas forcément antinomiques, qui reste plus profondément marquée par l'écrasement d'un camp par l'autre que par l'attachement des Péruviens aux « vertus de la nature ». Comme le signale très clairement Gilbert Chinard, «*tout en mettant en scène des Américains, Voltaire a eu bien soin de les choisir parmi les plus civilisés des peuples qui habitaient le Nouveau Monde au moment de la conquête. Somme toute, les Péruviens dont Zamore est le porte-parole, combattent bien plus pour assurer leur indépendance politique que pour y revendiquer les droits de la nature*»¹. Il s'agit donc d'une lutte entre deux états dont les principes politiques les opposent, *mais pas forcément d'une confrontation entre deux conceptions antinomiques de la société*².

Il est important de souligner que, tout comme ses prédécesseurs, Voltaire ne réservera pas aux Péruviens le même traitement qu'il réservera dans d'autres écrits aux « Sauvages » américains. Les traits qui caractériseront Zamore et *Alzire* - les plus réticentes à la domination européenne - ainsi que le ton épique qui domine la pièce différeront substantiellement, par exemple, du portrait ironique que Voltaire fera plus tard de l'Ingénu (1767) et de l'éducation « barbare » que celui-ci a reçu chez les Hurons³. Mais à vrai dire toutes ces considérations resteraient floues si Voltaire, cette fois-ci en historien dans les *Essais sur les mœurs* (1756), n'aurait lui-même affirmé à propos des Incas ce qu'il a seulement insinué dans le texte d'*Alzire*, à savoir que le peuple Inca «[...] *était la nation la plus policée et la plus industrielle du Nouveau-Monde*»⁴, et qu'en définitive l'adoration du soleil s'avère un « *culte plus raisonnable qu'aucun autre dans un monde où la raison humaine n'était point perfectionnée* »⁵. Encore une foi, la place intermédiaire des Incas dans l'imaginaire français de l'époque se

¹ Chinard, G.: "L'Amérique et le rêve...", op.cit., p. 238.

² Nous tenons à rappeler que nous parlons exclusivement des Incas tels qu'ils sont représentés dans la tragédie de Voltaire.

³ Cela dit, il ne faut pas oublier qu'en définitive Voltaire prendra toujours partie pour les vertus supposées de la Raison et de la Civilisation. Ainsi, par exemple, malgré les différences de sujet et de genre qu'il y a entre *l'Ingénu* et *Alzire*, l'auteur à la fin il y est toujours question d'amener les indiens vers une civilisation supérieure, l'europpéenne. Même si celle-ci, de par ses égarements contrariants, n'est pas épargnée non plus par les critiques voltairiennes.

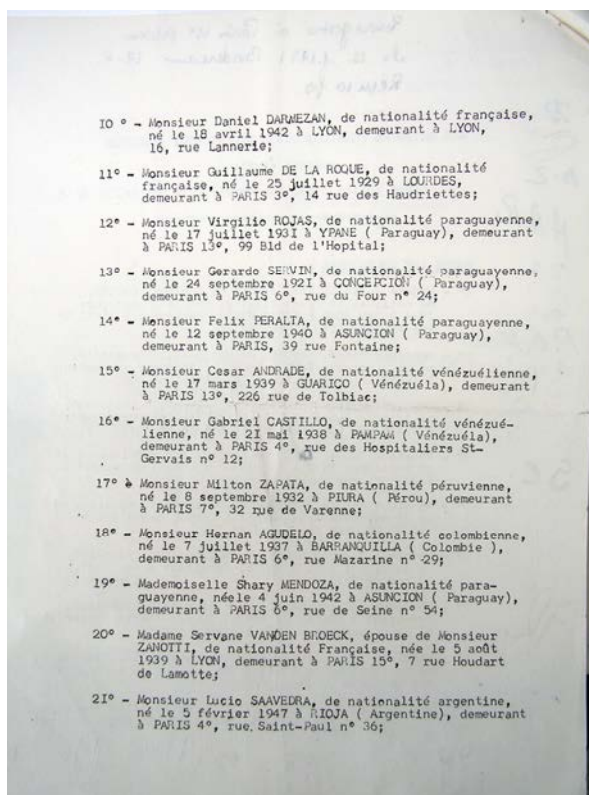
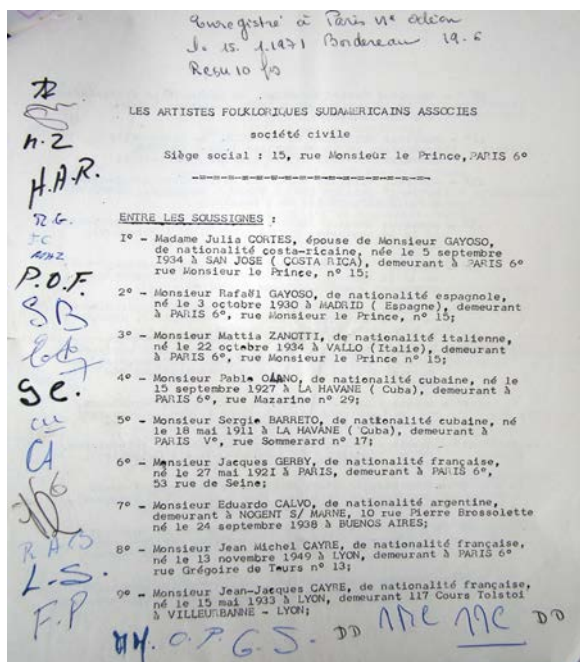
⁴ Voltaire: "Essai sur les mœurs", chap. CXLVIII (De la conquête du Pérou), dans *Œuvres complètes de Voltaire*, T. III, Paris, A. Ozanne, 1838, p. 410-413, p. 411.

⁵ Ibidem

voit confirmée, en trouvant la religion de ce peuple moins « raisonnable » que le christianisme, certes, mais sans aucun doute plus « évoluée » que les croyances des « sauvages »¹.

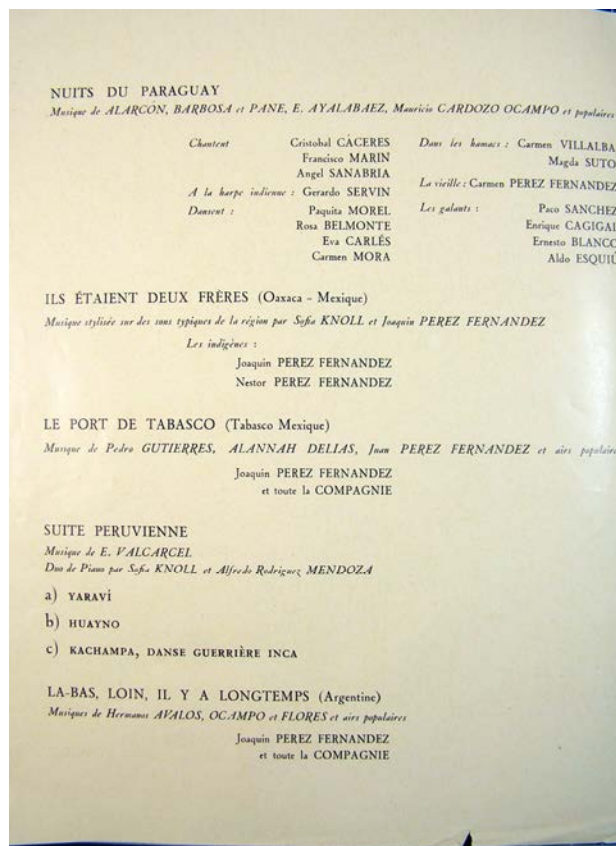
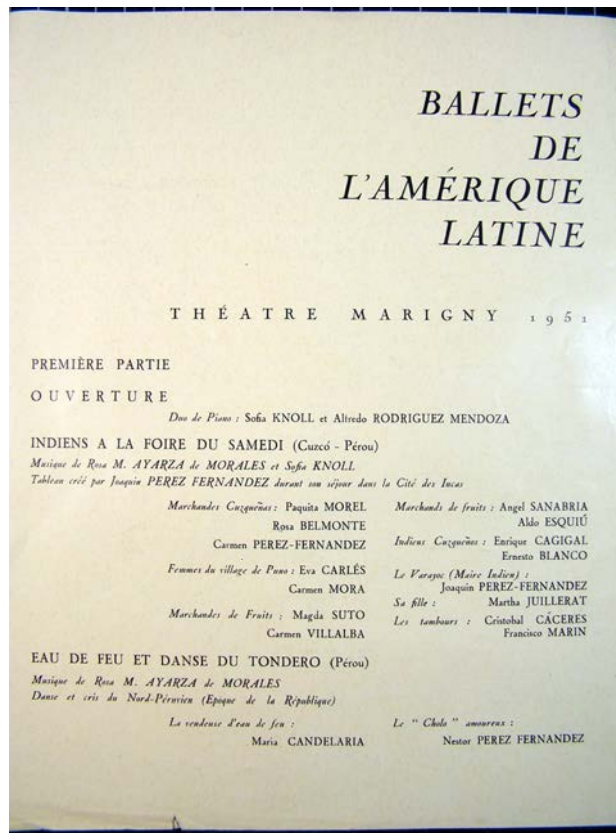
¹ Il est intéressant de remarquer que, tout comme Montaigne, pour Voltaire les Incas et leur univers résistaient la comparaison avec d'autres « civilisations » du Monde Antique ; il n'en a jamais été le cas avec les Sauvages. Ainsi, pour disculper en quelque le culte au Soleil, Voltaire rappelle ensuite que « *Pline, chez les Romains, dans les temps les plus éclairés, n'admet point d'autre dieu. Platon, plus éclairé que Pline, avait appelé le soleil le fils de Dieu, la splendeur du Père; et cet astre longtemps auparavant fut révééré par les mages et par les anciens Égyptiens. La même vraisemblance et la même erreur régnèrent également dans les deux hémisphères* ».

Annexe B: Liste de musiciens participant à la série des concerts de musique sud-américaine à l'Olympia en 1971 (Extrait du contrat. Archive personnel de Guillermo de la Roca).



Annexe C. Programmes du Ballet de l'Amérique latine en France (1951, 1952).

C-1 Théâtre Marigny (1951)



DEUXIEME PARTIE
ADORATION DE LA DIVINE CRÈCHE
Villanelle Anonyme du Moyen-âge

Danse : Joaquín PEREZ FERNANDEZ

MICHOACÁN, TERRE DE REVE (Mexique)

Musique de Sofia KNOLL et Joaquín PEREZ FERNANDEZ et thèmes populaires.

<i>Les pêcheurs :</i>	Cristóbal CÁCERES Angel SANABRIA Francisco MARIN Gerardo SERVIN	<i>Les petits vireux :</i>	Carmen PEREZ FERNANDEZ Carmen VILLALBA Eva CARLÉS Martha JUILLERAT Georgina de URIARTE Magda SUTO Ernesto BLANCO
<i>Les amoureux :</i>	Paquita MOREL Rosa BELMONTE Carmen MORA Néstor PEREZ FERNANDEZ Enrique CAGIGAL Aldo ESQUIÚ		

DE VELOURS NOIR (Otavalo - Equateur)

Musique de Jorge Arango CHIRIBOGA

<i>La Langosta (jeune fille) :</i>	María CANDELARIA	<i>Le jeune homme :</i>	Paco SANCHEZ
------------------------------------	------------------	-------------------------	--------------

PETITES DANSES DE LA TERRE (Argentine)

Musiques de Edmundo ZALDIVAR, Rafael ROSSI et airs populaires.

a) PETIT CARNAVAL

<i>Danse et Chant :</i>	Carmen VILLALBA Magda SUTO Eva CARLÉS Angel SANABRIA Cristóbal CÁCERES	<i>La Harpe :</i>	Francisco MARIN Enrique CAGIGAL Aldo ESQUIÚ Gerardo SERVIN
-------------------------	------------------------------------------------------------------------------------	-------------------	---------------------------------------------------------------------

b) PETIT CHAPEAU

Danse : Carmen PEREZ FERNANDEZ
Joaquín PEREZ FERNANDEZ

c) PETITE DANSE

Danse et chant :
Carmen PEREZ FERNANDEZ
Joaquín PEREZ FERNANDEZ

d) "CUECA"

<i>Chant :</i>	Carmen VILLALBA Magda SUTO Cristóbal CÁCERES	Francisco MARIN Angel SANABRIA Gerardo SERVIN
----------------	----------------------------------------------------	-----------------------------------------------------

e) "CHACARERA"

Danse : Paquita MOREL
Néstor PEREZ FERNANDEZ

f) "PALITO"

Danse et chant : Paquita MOREL
Martha JUILLERAT
Néstor PEREZ FERNANDEZ

TANGO DE 1900 (Buenos-Aires)

Musique de SABOTIDO et VILLOLDO

Danse : Carmen PEREZ FERNANDEZ
Joaquín PEREZ FERNANDEZ

DANSE RITUELLE DU FEU

Musique de Manuel de FALLA

Don de piano : Sofia KNOLL
Alfredo Rodríguez MENDOZA

SORCELLERIE PANAMEENNE (Panama)

Musique de Gonzalo BRENNES, Sofia KNOLL et Joaquín PEREZ FERNANDEZ

Joaquín PEREZ FERNANDEZ
et toute la COMPAGNIE



C-2 Théâtre de Paris (1952)

THÉÂTRE DE PARIS 1952
DIRECTEURS : MARCEL KARIENY - PIERRE DUX

PROGRAMME

*
PREMIERE PARTIE

1) **DANZA DE LA MOLINERA** (de Manuel de Falla)
Duo de piano par Sofia KNOLL et Alfredo RODRIGUEZ MENDOZA

2) **BARLOVENTO. Vénézuéla. Cérémonies noires du Nord Vénézuélien. Époque actuelle**
a) **AY SAN JUAN, SAN JUAN.** Musique de Serrano

Les nègres se réunissent pour célébrer la fête de leur saint Patron et entonnent le « Ay San Juan, San Juan », chant anonyme recueilli à Barlovento: tristes et repentants, demandant au Baptiste la rémission de leurs péchés. La danse commence; bientôt interrompue par le rythme « Es tiempo » (Il est temps). Un nègre dit: les assistants avec la première « Jolia », improvisation poétique de philosophie populaire; au autre rétonne, une forte joule oratoire s'établit, au milieu de la jubilation des « congueros » (membres de la communauté noire).

Chantent : Magda SUTO et
" Los TROVADORES GUARANIES "

Aux tambours : Francisco MARIN
et Paco SANCHEZ

Dansent : Rosa BELMONTE
Paquita MOREL
Dolores HEREDIA
et Enrique CAGIGAL
Aldo ESQUIU
Ricardo SULE

Le " Conguero " :
Nestor PEREZ FERNANDEZ

*

b) **EL MAMPULORIO. Veille funèbre de l'enfant noir.** Musique de Vidente Sojo.

Un enfant est mort. La mère gémit, les voisines commentent dans les beaux vers du poète noir Juan Sajo, barloventique, les alternances de la mort. Mais tous savent que le petit a été choisi pour jouer de l'Infernelle Étoile. Les hommes il font les piqueurs, parce qu'ils ont leur âme en péché; les enfants, il font chanter et danser pour eux. La mère gémit. L'homme à la torche lance sa haine contre le blanc. Commence la danse rituelle du Mampulorio, espèce de feu où l'on recueille dans un chapeau, en les énumérant, les éléments de l'enfant. Tout s'est terminé. Un cri déchirant rompt le silence de l'âme; c'est la mère qui pleure le Mampulorio.

Chantent et dansent : les mêmes plus
La mère : Carmen VILLALBA
Les voisines : Carmen PEREZ FERNANDEZ
María CANDELARIA
Martha JUILLERAT
Carmen MORA

L'homme à la torche :
JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ

*

3) **AMOR SERRANO. Chant et danse de la Sierra péruvienne.** Musique de Rosa M. Ayarza de Morales. Époque actuelle

De la Sierra descendent les « cholos » (métis) à Lima (Pérou) pour vendre leurs marchandises, les cantant en de belles et harmonieuses mélodies.

Le " cholo " fruitier : Paco SANCHEZ
La marchande de fleurs : Dolores HEREDIA

4) **XUNTU AL HORREO. (Près de l'horreo) Espagne. Sélection d'anciens chants asturiens**

Près de l'horreo (grange) une pilotta de la région asturienne se réunissent les jeunes gens et jeunes filles du village, une fois achevés les dures tâches de la terre, pour danser allégrement.

L'homme à la cape : Aldo ESQUIU
La femme au " cantaro " (jarre) : Magda SUTO
La " rapasina " à la chanson douce :
María CANDELARIA
Le " rapasin " (jeune garçon) :
Paco SANCHEZ
Les jeunes filles : Rosa BELMONTE
Paquita MOREL
Martha JUILLERAT
Les jeunes gens : Enrique CAGIGAL
Aldo ESQUIU
et Nestor PEREZ FERNANDEZ

*

5) **OH DULCE AMOR INDIGENA. (Oh, doux amour indigène) Guatémala. Musique de Sofia Knoll et Joaquín Pérez Fernandez. Époque actuelle**

Un jeune Indien, adorant les caractères typiques de la région de Sololá (Guatemala), essaye de conquérir une sympathique mais difficile petite indienne du lieu, lui promettant de lui acheter ses parures et ses bijoux si elle accepte son amour. Et comme la petite indienne est femme...

Le jeune indien :
JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ
La petite indienne : María CANDELARIA

6) **VISION DEL ALTIPLANO (Vision de l'Altiplano) Bolivie. Époque actuelle**
a) **YARAVI.** Musique de Silvia Einsenstein

Dans les terres désolées de l'Altiplano monte un « yaravi », chant de l'Amour indien. Ses notes primitives et vives, comme les pierres des faltes, reflètent parfaitement l'âme de la race Aymara.

Chantent : Magda SUTO
Angel SANABRIA

b) **LURIVAY DURAZNO. Légende dansée.** Musique de Artega

Deux « cholos » filandiers dansent avec l'indien-oiseau, esprit de félicité.

Les cholos boliviens : Paquita MOREL
Martha JUILLERAT
L'indien oiseau :
Nestor PEREZ FERNANDEZ

c) **HUAYNO.** Musique de Joaquín Pérez Fernandez et Alannah Delas

Le huayno est, sans aucun doute, la musique la plus caractéristique et la plus enracinée des régions qui appartiennent dans leur temps au Haut-Pérou, et où l'on perçoit clairement l'influence du conquistador.

Chantent : María CANDELARIA
Paco SANCHEZ
Dansent : Paquita MOREL
Martha JUILLERAT
et Nestor PEREZ FERNANDEZ

7) **TRIANA (d'Albeniz)**
Duo de piano par Sofia KNOLL et Alfredo RODRIGUEZ MENDOZA

8) LAS BODAS DE PANCHA Y LUCERO (Les noces de Pancha et Lucero) Argentine. Musique de Atahualpa Yupanqui, Gerardo Servin et thèmes natifs.

Nous sommes au printemps, dans la province de Buenos Aires (Argentine), à-bas des crêtes de shap, dans les terres de Lucero, riche « estanciero » (fermier), maître en dressage de pouliches et très renommé comme « malambista » (danseur de malambo). C'est le jour de ses noces avec la belle et riche Pancha, « china » (paysanne) du lieu. Arrivent les invités, faisant montre de leurs merveilleux « pilchas » (vêtements). A noter la richesse des ponchos et celle des ceintures ornées de « raslras » et « palacomas » (monnaies) d'argent, chants natifs accompagnés à la guitare et par le timbrablement des operons donnant de l'éclat à ce tableau, dont les scènes rurales « paraissent arrachées à la vie même », selon l'opinion du journal « La Prensa » (Buenos Aires, 1940). La samba que dansent les mariés (Rosa BELMONTE et JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ) est la plus élégante des danses argentines; les foulards aux mains des danseurs expriment le langage amoureux.

Dansent :
JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ
et toute la Compagnie

DEUXIÈME PARTIE

1) ERAN DOS HERMANOS (Ils étaient deux frères) Oaxaca, Mexique. Musique de Sofia Knoll et Joaquín Pérez Fernández. Époque actuelle

Danse spirituelle où les interprètes, vêtus des vêtements typiques, exécutent les pas caractéristiques des danses des indiens Chamulas. (Prix et Subvention du Gouvernement Mexicain)

Les indigènes :
Natacha
JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ

2) EN LA ENRAMADA. Chili. Grande fête chilienne. Musique de Garrido, Lavigne et thèmes populaires

En un « fardo » (ferme) on a préparé la « enramada » : ornements de lampions, de branches et de fleurs, au grand air, pour célébrer une fête familiale. L'action se déroule au début du siècle; les femmes se vêtissent à la mode européenne, tandis que les hommes arborent les costumes typiques des « huasos » (hommes de la campagne), où l'influence espagnole est notable. JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ porte le costume du riche fermier : les superbes « jolinas de montar » (guêtres de cheval) et le fin chapeau de jipiapa.

Dansent :
JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ
et toute la Compagnie

(Tableau monté à la demande du Gouvernement Chilien et subventionné par lui, représenté pour la première fois au Théâtre Municipal de Santiago-du-Chili, en 1944.)

3) BOLERO CLASICO. Espagne. Musique d'Albeniz. 18^e siècle

Dansent :
Martha JULLERAT
et Nestor PEREZ FERNANDEZ

4) GENTE DE RUMBO (Les gens riches) Espagne. Musique anonyme, arrangement de Kurt Schindler. 18^e siècle

- a) MIRALA BIEN, chant anonyme
b) DIGAME SR. PLATERO, PANO (danse andalouse)

Le père : Angel SANABRIA
La fille : Maria CANDELARIA
Le chevalillo (jeune garçon) :
Paco SANCHEZ
Le couple de gens riches :
Carmen MORA
et Nestor PEREZ FERNANDEZ

5) BAILECITOS DE LA TIERRA (Petites danses de la terre) Argentine. Suite typique. Musique de E. Zalvidar, Rossi et thèmes populaires

a) CUECA NORIENA

Chantent :
" Los TROVADORES GUARANIES "
Cristobal CACERES
Francisco MARIN
Angel SANABRIA
et Gerardo SERVIN
avec Carmen VILLALBA
et Magda SUTO

b) SOMBRERITO

c) BAILECHIO

Deux expressions de danses natives d'une idylle « coya » (Indiens de l'Argentine Nord).

Dansent : Carmen PEREZ FERNANDEZ
et JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ

d) CHACARERA

e) PALITO

Deux expressions de danses créoles appartenant à la catégorie des « danses pittoresques ».

Dansent :
Paquita MOREL
Martha JULLERAT
et Nestor PEREZ FERNANDEZ

f) CARNAVALITO

Tribune de l'indien, tristesse douce sans rébellion d'une race qui connaît la splendeur et qui se perd dans le recit de l'histoire.

Dansent et chantent :
" Los TROVADORES GUARANIES "
Carmen VILLALBA
Magda SUTO
Dolores HEREDIA
Enrique CAGIGAL
et Aldo ESQUIU

6) CAPRICHIO ESPANOL (de Rimsky-Korsakoff)

Duo de piano par Sofia KNOLL et Alfredo RODRIGUEZ MENDOZA

7) EMBRUJO PANAMENO (Sortiliges de Panama) Panama. Musique de Gonzalo Brindis, Sofia Knoll et Joaquín Pérez Fernández. 19^e siècle

Danses et chants typiquement panaméens où respirent les costumes à « pollera » (immense robe ajourée) des dames de la classe riche, et ceux des « montanos » (hommes du peuple). Les danseurs ont l'original costume du « montano » et le classique chapeau de paille fine. On danse au cours de ce tableau : « El Palo », « El Tamborito », danse nationale panaméenne, et à la fin, la « danza de los ches, la féérique « Cumbia », d'origine africaine.

Dansent :
JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ
et toute la Compagnie

(Subvention et Prix du Gouvernement Panaméen, en 1947)

THÉÂTRE DE PARIS

Administration : M. Jean-Jacques BRICATRE et Mme André QUENTIN

Secrétaire : Mlle Raymond REVEL

Régisseur général : M. Georges DANY

Chef machiniste : M. Marcel TROCHET

Chef décorateurs : MM. Emile MAHEU et Marcel MALLET

Annexe D : "Indiens à la Foire du Samedi".

L'examen d'un deuxième morceau utilisé pour accompagner un des tableaux du spectacle de J. Pérez Fernandez nous permettra de montrer la manière dont ce phénomène pouvait se présenter dans le cas d'un pays plus directement concerné par les musiques « andines » comme le Pérou. Il s'agit de la musique associée au tableau *Indiens à la Foire du Samedi*, décrit de la manière suivante dans le programme de 1951: « *Tableau crée par Joaquin Pérez Fernandez pendant son séjours dans la Cité des Incas [Cuzco]. C'est la foire du samedi. Les indigènes se réunissent en face des ruines de l'antique temple pour vendre leurs fruits. Arrive le 'varayoc', maire indien, accompagné d'une fille. Tous chantent et dansent en son bonheur. A la fin du tableau, J. Pérez Fernandez exhibe le bâton d'argent, symbole de l'autorité indienne, qui lui fut donné par les indigènes en signe de reconnaissance* ». Une photo occupant toute une page du programme montre à J. Perez Fernandez avec une danseuse représentant le Varayoc¹ avec son bâton d'argent dans une main et sa femme dans l'autre, au milieu d'une scénographie qui évoque les célèbres murs de la ville de Cuzco, ancienne capitale de l'empire Inca.

Or, nous disposons de très peu d'indices pour avoir une idée exacte de la musique qui accompagnait ce tableau. Des informations sur la compositrice Rosa Ayarza de Morales (1881-1969) ne manquent pourtant pas, car elle est considérée aujourd'hui comme une des figures les plus importantes dans la promotion et « défense » de la musique *criolla* du Pérou au XX^{ème} siècle. Nous avons indiqué, dans la première partie de notre thèse, que dans la plupart des pays d'Amérique latine, la dénomination « criollo » fait surtout allusion aux composants hispaniques des sociétés latino-américaines, servant à désigner, à l'origine, les fils d'Espagnols nés en sol américain. C'est ainsi que depuis la fin du XIX^{ème} siècle le répertoire « criollo » du Pérou se serait construit autour de « *des genres [musicaux] originellement étrangers qui vont graduellement développer, au Pérou, un caractère propre et local* »², notamment à

¹ Chef de communauté. Le poste et la fonction sont d'origine coloniale.

² Romero, Raul : « La musica tradicional y popular », op.cit., p. 257. Cet auteur cite, parmi les genres

Lima et dans certaines zones côtières du pays. Rosa Ayarza de Morales, pianiste et cantatrice de formation classique, sera reconnue précisément par son travail de « sauvegarde » et de diffusion de musiques "criollas" ancrées dans la population afro-péruvienne ainsi qu'à des genres associés à l'époque coloniale. En tant que compositrice, son travail s'est vu naturellement orienté vers les musiques dont elle assurait la préservation, et les traces dans son répertoire de compositions inspirées par des musiques des communautés andines du Pérou restent exceptionnelles, et en tous cas extrêmement marginales vis-à-vis de sa production *criolla*.

Outre les informations fournies par J. Pérez Fernandez dans ses programmes, nous ne savons rien de la musique de Rosa Ayarza de Morales utilisée dans le tableau *Indiens à la Foire du Samedi* présenté à Paris en 1951. Nous savons pourtant que ce numéro a été créé à Cuzco par J. Pérez Fernandez dans les années 1940, et que suite à cela « le Gouvernement Péruvien lui a offert le bâton d'argent du Varayoc en signe de reconnaissance »¹. Cela dit, tel qu'il est annoncé dans le programme parisien, la présentation de ce tableau s'avère assez ambiguë. En effet, la fête en honneur du Varayoc, autorité communale indienne, se célèbre en début d'année à l'occasion de la transmission du pouvoir dont le symbole est le bâton en argent. L'apparition et la célébration du Varayoc dans la foire du samedi, en tenue de fête et avec son sceptre cérémonial, s'avère donc purement anecdotique, et il s'agit très probablement d'une adaptation de J. Pérez Fernandez visant à mélanger deux manifestations culturelles différentes afin d'obtenir un résultat « artistique » déterminé.

Or, il est important d'attirer l'attention sur le fait Rosa Ayarza de Morales s'est consacrée à la transcription des différents cris et chants (les « *pregones* ») grâce auxquels des marchands venus de tous les coins du pays offraient leurs produits aux passants au centre de Lima. La tradition des « *pregones* » daterait de l'époque coloniale, et la compositrice, face à la disparition imminente du genre, non seulement a entrepris le recueil des derniers de ces chants, mais elle s'en est servi pour composer une série de pièces originales connue sous le nom de *Antiguos Pregones de Lima*. Elles ont été créées avec succès en 1937 dans le cadre des activités programmées par l'association musicale « Entre nous » (sic) et figurent actuellement parmi les œuvres les plus connues de la compositrice. En fait, les efforts de Rosa Ayarza de Morales seront orientés à légitimer précisément le répertoire populaire

criollos les plus répandus le *Vals peruano* et la *Marinera*.

¹ Hubner, Alma, *op.cit.*, p.15. Il est pourtant impossible de savoir si l'exactitude de cette information est corroborée par une source autre que le propre Joaquín Pérez Fernandez.

« criollo » dans les milieux musicaux bourgeois de la capitale péruvienne, dont le goût était pour l'essentiel tourné vers l'Europe¹. Elle est ainsi souvent évoquée, de nos jours, comme la première à avoir présenté ces musiques dans le Teatro Municipal de Lima, la principale salle de concert la capitale, fréquentée par les élites et traditionnellement consacrée aux musiques savantes européennes. Or, la légitimation « en société » des ces musiques criollas a impliqué, d'une part, le changement de son statut, car elles ne seront plus regardées comme de musiques enracinées dans les populations populaires, mais comme le symbole d'une certaine « péruvienneité »; et d'autre part, l'acceptation de ces musiques par les élites de Lima suppose aussi un travail d'adaptation esthétique de la part de la compositrice afin de donner à ces œuvres le caractère d'œuvre « d'art » requis dans ce milieu.

Dans cette perspective, et pour revenir au tableau *Indiens à la Foire du Samedi*, il semble tout à fait possible, par exemple, que parmi les compositions de Rosa Ayarza de Morales se trouvent des chants évoquant les marchés indiens du Cuzco², sur lesquels J. Pérez Fernandez a pu concevoir une chorégraphie incluant la figure du Varayoc. Mais il se peut aussi que ce chorégraphe aie tout simplement adapté pour son numéro des « pregones » de vendeurs des Andes péruviens venus proposer ses marchandises à Lima. Un autre tableau au motif andin crée par J. Pérez Fernandez sur une musique de Rosa Ayarza de Morales, *Amor serrano*, rend cette dernière possibilité vraisemblable. Dans le programme du spectacle proposé au Théâtre de Paris en 1952, nous pouvons lire en effet le commentaire suivant : « *Chant et danse de la sierra péruvienne*³. *De la sierra descendent les 'cholos' (métis) à Lima (Pérou) pour vendre leur marchandises, les vantant en des belles [sic] et harmonieuses mélodies* ». Il existerait ainsi au moins un cas, parmi les chorégraphies de J. Pérez Fernandez, où l'«andinité» du tableau n'était pas directement inspirée de manifestations andines, au sens strict du terme, mais par leur présence dans la capitale.

Quoi que ce soit, l'utilisation même de la musique de Rosa Ayarza de Morales et la présentation en société de ce tableau suppose l'adoption d'un regard propre à des

¹ Le nom en français de l'association illustre bien l'europhisme sous-jacent du milieu musical dans lequel ses œuvres étaient présentées.

² Comme le signale le musicologue Raul Romero, « malheureusement la plupart de l'œuvre de Rosa Yaraza de Morales reste inédite, et le reste a été publié entre 1889 et 1940 » (Romero, R., « La musica tradicional y popular », op.cit., p. 258).

³ La *Sierra* est une vaste région géographique du Pérou qui comprend les différentes zones andines du Pérou, dont la population et la culture divergent, sur plusieurs aspects, de celles développées dans les zones côtières -notamment autour de la capitale, Lima. Dans une grande mesure l'histoire du Pérou colonial et post-colonial est déterminée par cette dichotomie qui opposera les habitants de la côte et ceux de la montagne.

secteurs du monde « criollo » de la société péruvienne, concernés par la récupération et la revalorisation de ces musiques jusqu'alors plutôt méprisées par les élites péruviennes, mais appelées dorénavant à collaborer à la (re)création d'une identité *nationale*¹. Ce dernier point confirme donc ce que nous avons souligné à propos de El Humahuaqueño: quand J. Pérez Fernandez présente ce tableau devant un public parisien il ne propose pas un numéro délibérément conçu pour satisfaire le goût de ce public, *mais il présente une chorégraphie et une musique qui, inspirées par le « folklore » andin, étaient à l'origine destinées à un public sud-américain pour qui l'« indianité » de la culture andine incarnait déjà une certaine altérité, partiellement construite et jugée en fonction de modèles musicaux européens.*

¹ La guerre qui opposera la coalition Pérou-bolivienne et le Chili entre 1879 et 1885 a été dans ce sens déterminante, car à la suite à ce conflit -qui s'est soldé par la défaite de la coalition et la perte, pour le Pérou, d'une partie important de son territoire- les élites politiques péruviennes ont dû entamer un processus de « reconstruction » nationale de grande envergure. Un des éléments les plus importants de cette reconstruction sera précisément la prise de conscience et la volonté d'incorporer plus significativement, ne serait-ce que sur un plan symbolique, les secteurs indigènes et populaires de la société péruvienne dans la constitution d'un projet national.

Annexe E: Programmation des concerts du groupe Los Calchakis (saison 2009-2010)

14 JUIN 2009

CATHEDRALE DE MEAUX

"La Misa Criolla" d'Ariel Ramirez, avec les chœurs "CLAYE VOCALE", "GRAND MORIN", "CHANT'ANNET" et "LA GONDOIRE" dirigés par Marie-Hélène Caspar.

23 AOUT 2009

FRIBOURG Suisse (Aula de l'Uni Miséricorde)

"Flûtes, Chants et Guitares Latino-américaines" et la "MISA CRIOLLA", avec le Chœur "DIVERTIMENTO VOCALE" dirigé par Caroline Charrière.

30 OCTOBRE 2009

BURGOS / Espagne / Iglesia de la Merced

"La Misa Criolla" et extraits de la cantate "TIERRA HERIDA" (d'Héctor Miranda et Sergio Arriagada), avec le chœur "REGIONAL DE LA VEZERE" dirigé par Luc Guillore

20 DECEMBRE 2009

VIENNE, Autriche (au Konzerthaus de Vienna)

"Christmas in Vienna"

"Navidad Nuestra" d'Ariel Ramirez et Felix Luna, dirigé par Karel Mark Chichon et avec la participation du tenor argentin José Cura.

20 JANVIER 2010

PANTIN (Salle Jacques Brel)

Cantate "TIERRA HERIDA", avec le chœur du "CONSERVATOIRE DE PANTIN" dirigé par Nicolas Renaux

30 JANVIER 2010

SERMAISES (Eglise St Martin de Sermaises du Loiret)

Cantate "TIERRA HERIDA" avec le chœur "CHOEUR ET HARMONIES" dirigé par Danièle Hecquet.

06 FEVRIER 2010

REICHSHOFFEN

"Chants et Flûtes Sud-américains" et "La Misa Criolla", avec la Chorale "MELODIE EN CHŒUR", dirigée par Thomas Kern

20 FEVRIER 2010

GERZAT - (au Théâtre Cornillon)

Cantate "TIERRA HERIDA", avec le Chœur "ANDL de Gerzat", dirigé par Fabien Planchon.

6 MARS 2010 à 20H30

EVIAN-LES-BAINS ("La Grange au Lac")

Cantate "TIERRA HERIDA", avec le Chœur "LA MI CHOEUR" de Thonon-les-Bains, dirigé par Christelle Chevalier.

13 MARS 2010

SAINT ORENS (Salle ALTIGONE DE SAINT ORENS)

Cantate "TIERRA HERIDA", avec "L'ENSEMBLE VOCAL CANTORENS" dirigé par Jacques Michel.

18 MARS 2010

ALGER, salle EI MOUGGAR

Récital des Calchakis organisé par l'ONCI

DIMANCHE 28 MARS 2010

PARIS (Eglise St. Paul dans le Marais)

Cantate "Tierra Herida" et "Flûtes et Chants d'Amérique Latine", Concert des Calchakis avec le Choeur des Abbesses dirigé par Mathieu SEMPERE.

28 JUILLET 2010

CANNES, "Les Nuits du Suquet"

4 AOUT 2010

VAISON-LA-ROMAINE

de 9h00 à 12h00, sous le chapiteau Place Burrus de 9h00 à 12h00: "Tierra herida". Le soir, de 18h à 19h, concert du groupe dans le cadre des "Treteaux de la Ville Haute" en haut de la cité médiévale.

30 et 31 OCTOBRE 2010

ST. LO (Festival ESTIVAL "POLYFOLLIA")

"Misa Criolla" avec la chorale "Atout-Chœur" dirigée par Claude Miné

Annexe F. Liste de publications de Los Calchakis

Disques (vinyle)

- 1966 LA FLUTE INDIENNE / VOL 1 BARCLAY 200 138
- 1967 CORDILLERE DES ANDES BARCLAY 820 127
- 1967 LA GUITARE INDIENNE BARCLAY 930 045
- 1968 LA FLUTE INDIENNE / VOL 2 BARCLAY 200 139
- 1968 FLUTES HARPE ET GUITARES ARION 30 D 057
- 1969 LA MARIMBA SUD-AMERICAINE ARION 30 D 062
- 1969 TOUTE L'AMERIQUE INDIENNE ARION 30 D 069
- 1970 DISQUE D'OR ARION 30 T 091
- 1971 LA FLUTE PAR LE DISQUE ARION 30 T 118
- 1971 MYSTERE DES ANDES ARION 30 U 126
- 1972 LES CALCHAKIS EN SCENE ARION 34 156
- 1973 ETAT DE SIEGE CBS ARION 70 079
- 1973 LA FLUTE A TRAVERS LES SIECLES ARION 34 200
- 1974 LE CHANT DES POETES ARION 34 250
- 1975 LES FLUTES DE L'EMPIRE INCA ARION 34 300
- 1976 LA MISA CRIOLLA ARION 34 309
- 1976 TOUTE L'ARGENTINE ARION 34 340
- 1977 CANTATA MUNDO NUEVO ARION 34 390
- 1978 LE CHANT DES POETES / VOL 2 ARION 34 450
- 1979 AU PAYS DE LA DIABLADA ARION 34 510
- 1980 HIMNO AL SOL ARION 34 560
- 1981 TIERRAS LEGENDARIAS ARION 34 610
- 1982 CANTATA HOMBRE LIBRE ARION 34 680
- 1983 PUEBLOS DEL SUR ARION 34 740
- 1984 RAICES AFRICANAS ARION 34 774
- 1985 LE VOL DU CONDOR ARION 34 795

Disques Compacts

- 1985 SORTILEGE DE LA FLUTE BARCLAY 823 692
- 1985 FLUTES DE TERRES INCAS ARION 64 002
- 1986 FLUTES DE PAN DES ANDES ARION 64 005
- 1987 PRESTIGE DE LA MUSIQUE ANDINE ARION 64 025
- 1987 HARPE MARIMBA ET GUITARES ARION 64 032
- 1988 CHANTENT L'AMERIQUE LATINE ARION 64 044
- 1988 LES CALCHAKIS AVEC CHŒUR ARION 64 050
- 1988 SUR LES AILES DU CONDOR ARION 64 060
- 1989 FLUTES ET CHANTS D'ARGENTINE ARION 64 074
- 1989 ENTRE VALLEES ET MONTAGNES ARION 64 090
- 1990 SOUS LE SOLEIL SUD-AMERICAIN ARION 64 100
- 1992 CANTATA ELDORADO ARION 64 204
- 1995 AU FIL DES ANNEES ARION 64 314
- 1996 LE CHANT DES POETES ARION 64 374
- 1997 L'ART DE LA FLUTE DES ANDES ARION 60 352
- 2008 - LA MISA CRIOLLA - DO 65710
- 2008 - DOUBLE ALBUM - EPM/ UNIVERSAL 301 7820

Annexe G. Questionnaire exploratoire

1

Jorge ARAVENA
Thèse de doctorat en Sociologie
(Sous la direction de Mme Anne-Marie Green)
Université de Franche-Comté

QUESTIONNAIRE

1. Sexe F H

2. Vous avez :
a) moins de 25 ans b) entre 25 et 35 c) entre 35 et 45
d) entre 45 et 55 e) Plus de 55 (préciser l'âge) _____

3. Vous êtes né(é) :
a) En France b) En Amérique Latine (indiquer le pays) _____
c) autre _____

4. Quelle est votre profession ou activité ?
gestionnaire d'un laboratoire de recherche

5. Avez-vous déjà voyagé en Amérique Latine ?
Oui Non

Pays : _____ date : _____
_____ date : _____
_____ date : _____

6. Avez-vous déjà écouté la Musique Andine auparavant ?
Oui (peu) Non

7. Quand ? (ex.: aux années 60, au moment de la World Musique, etc.)
1970-80

8. Vous assistez à ce concert parce que vous aimez :

- a) La Musique Andine
- b) Le monde andin en général (populations, traditions, paysages, histoire, etc.)
- c) l'Amérique latine
- d) Les musiques traditionnelles du monde
- e) Autre (préciser) la musique, choix d'écouter la Nissa Cucho

9. Qu'est-ce que vous évoque la Musique Andine? .

forêt, espaces (grands-), montagne
le tou du monde d'une personne qui nous
a parlé de cette région avec passion (fridman) 1970

10. Qu'est-ce que vous aimez le plus dans la Musique Andine (vous pouvez faire un classement par ordre de préférences)

- a) Les mélodies folkloriques andines
- b) Le son caractéristique des flûtes andines
- c) Les différents rythmes utilisés
- d) L'accompagnement en guitare ou en charango (petite guitare andine)
- e) Autre (préciser) Sonorités

les voix sont un plus marquant

11. Vous vous sentez plus proche des musiques traditionnelles :

- a) Andines
- b) Asiatiques
- c) Orientales
- d) Africaines
- e) Indiennes
- f) Autre

française (au voisines) pour les avoir pratiquée
(musique moyen-âgeuse, renaissance) sinon a et d
renne
musique

12. Accepteriez-vous un entretien sur ce même sujet? Si oui, veuillez laisser vos coordonnées ci-dessous (nom et téléphone ou adresse postale ou électronique).

Nom _____

Tél. ou adresse électronique: _____

Annexe H. Retranscription codée de l'entretien de Mme Maisonneuve.

18 mars 2004, à Viroflay¹.

Question : Mme Maisonneuve, j'aimerais que vous parliez un peu de votre vie, pendant les années 60 et 70, quand vous avez connu les musiques andines.

Mme Maisonneuve : par rapport à la musique ?

Q : Si vous voulez, oui, mais aussi plus largement par rapport à tout, et après on peut faire le lien avec la musique...

§1

« Bon, par rapport à « tout », le seul mot qui convient c'est l'éclectisme » [P1.1]

« Parce que j'aime tout » [P1.2 cf. P1.1 ; A1.1]

« J'aime tout, que ce soit en musique, que ce soit en bouquin, j'aime tout » [P1.3 cf. P1.2 ; A1.2 cf. A1.1]

« Alors, tout le temps ! Même quand j'étais au lycée j'arrivais pas à me décider entre le latin, le grec et les maths, par exemple » [P1.4]

« J'ai fait un truc complet, parce que je pouvais pas me décider, j'aimais tout » [S1.1 ; P1.5 cf. P1.2 ; A1.3 cf. A1.1]

« Donc, pour la musique c'est pareil : j'aime la musique classique, j'aime le jazz, j'aime la musique traditionnelle, j'aime les variétés...puis voilà, quoi » [P1.6]

Q: et une fois sortie du lycée... ?

§2

« Quand je suis sortie du lycée, bon, ma mère a décidé que je devais travailler le plus vite possible » [S2.1 ; A2.1]

« Donc j'ai passé un BTS et je me suis mis à travailler 3 ans après, quoi. Ou 2 ans après » [S2.2]

« Et là, bon, on sortait un peu avec mon amie, là, qui chantait l'autre jour, dans la chorale » [S2.3 ; A2.2]

« Elle, elle sortait déjà depuis très très longtemps, moi j'étais fille unique donc... » [A2.3 ; P2.1 ou A2.4? (« donc... »)]

« On sortait donc dans des discothèques et tous les machins comme ça » [S2.4 ; A2.4]

Q : Vous habitez à Paris ?

§3

« Alors, moi je suis née à Viroflay, c'est-à-dire tout juste de l'autre côté... [S3.1]

Q : ...vous êtes donc Viro..

¹ Nous avons laissé en italiques les commentaires que nous avons réalisé lors de ce premier codage, et qui nous ont servi pour orienter le codage définitif de séquences, d'actants et de propositions. Il faut rappeler aussi qu'il y a des unités qui peuvent être codées à la fois comme séquences et comme actants ou arguments, les contenus qu'elles véhiculaient se révélant aussi importants d'un sens et d'un autre. Dans ces cas, après chaque unité présentée nous le signalons en ajoutant les codifications [S], [P] ou [A] pour indiquer qu'elles ont été aussi considérées comme Propositions ou comme Actants.

« J'étais Viroflaysienne, et puis j'ai émigré à Fontenay-les-roses, et puis à Boulogne-billancourt » [S3.2]

« Après l'accident de mon mari on a mis un petit annonce et on a trouvé ça » [A3.1]

« donc on est revenu sur les lieux de mes « exploits » enfantins » [A3.2 ; P3.1].

[*long silence*]

Q : et c'était un BTS en quoi ?

§4

« J'ai fait un BTS de secrétariat de direction bilingue, anglais » [S4.1]

« Et puis, comme j'étais latiniste et helléniste j'avais pas de deuxième langue au lycée, et donc j'ai fait un BTS bilingue anglais avec de l'espagnol, que j'ai complètement oublié après... » [S4.2 ; P4.1 (l'oubli de l'espagnol)]

« Enfin, je comprends mais je ne sais plus parler... » [P4.2]

« Et après j'ai passé une licence en sciences économiques. Voilà » [S4.3]

« Je suis allé jusque la maîtrise, alors là, en travaillant » [S4.4]

« Je travaillais et alors je préparais ma licence et ma maîtrise en même temps » [S4.5, cf. S4.4]

Q : Vous m'avez dit, dans le concert, que c'est à cette époque-là que vous aviez connue les musiques andines...

§5

« Ah, bien sûr, je les ai connues à cette époque-là, moi » [S5.1]

« Le Condor Pasa c'était à...c'était le "hit "du moment [*rires*] » [P5.1]

« Comme j'aime beaucoup les musiques traditionnelles qu'elle soit africain... » [P5.2 ; A5.1]

« y a seul que j'aime moins, en toute franchise, c'est les musiques asiatiques » [P5.3 ; A5.2]]

« J'ai pas une oreille formée pour les musiques indiennes, le sitar, chinoise, etc. » [P5.4, cf. P5.3]

« Je commence à m'y mettre, mais vous voyez... » [P5.5]

« Mais par contre, tout ce qui est rythme africain, rythme américain du sud, ça j'adore » [P5.5 ; A5.3]

« Et en plus, j'ai toujours aimé l'Amérique du Sud, je sais pas pourquoi » [P5.6 ; P5.7 ; A5.4]

« Voilà, un pays qui m'attire » [P5.8 cf. P5.6 : A5.5]

« la culture indienne m'attire beaucoup...que ce soit d'ailleurs la culture indienne de l'Amérique du nord, comme la culture indienne des Andes » [P5.9 ; A5.6]

« Euh [*silence*] ... donc je crois que je suis attirée par ces régions là, donc leur musiques me parlent plus » [P5.10 cf. P5.6 ; P5.11 cf. P5.5 ; A5.7]

Q : Cette attirance s'est traduite en quoi, à cette époque là ?

§6

« Bein, elle se traduisait en écoutant justement des groupes comme Los Calchakis, La Misa Criolla, la Misa Chilena... toutes ces...les rythmes brésiliens, euh... » [P6.1]

« En écoutant, c'est tout ! » [P6.2 cf. P6.1]

Q : Et vous écoutiez à cette époque la musique africaine, par exemple ?

« Moi, non. Beaucoup moins la musique africaine » [S6.1]

« J'ai commencé dans les musiques traditionnelles, effectivement j'ai commencé par les musiques andines » [S6.2]

« Les musiques africaines sont venues après. La musique africaine et la musique arabe, elles sont venues bien après » [S6.3 ; P6.1]

« La musique africaine était un complément, je pense peut-être, parce que [j'aimais] les rythmes, ou peut-être par mon goût pour le jazz, ça aussi. Donc, voilà » [P6.2]
 « Mais y a pas de raisons particulières, si vous voulez, il y a personne dans mon entourage qui... » [P6.3 ; A6.2 (Entourage)]
 « Par contre mon professeur d'espagnol quand je préparais mon BTS était colombien » [A6.2]
 « Donc on a très très vite sympathisé, parce qu'on avait le même goût, justement, pour ces musiques, et peut-être qu'il m'a aidé, je sais pas » [A6.3 ; P6.4]
 « D'une certaine façon, en me faisant découvrir des trucs que moi je ne connaissais pas » [A6.4 ; P6.5]
 « C'était les années 60, 70 » [S6.4]

Q: ...une époque assez bouleversée. Est-ce que vous aviez d'autres intérêts au-delà de la musique ?

§7

« Oui. Je vous dis, j'ai toujours été éclectique, en général j'aime pas du tout faire les choses à moitié » [A7.1 cf. A1.1; A7.2 ; P7.1]
 « Donc, si j'aime quelque chose, je cherche. Je cherche à comprendre » [A7.3 cf. A7.2 ; P7.2]
 « Enfin, moi, je comprendrai pas tout toujours, mais j'essaye de connaître l'histoire, j'adore l'histoire, donc j'essaye de... » [P7.3 ; A7.4 cf. A7.2]
 « puis j'adore les gens, en fait, je crois que c'est ça » [P7.4 ; A7.5]
 « Donc j'essaye toujours de comprendre. Alors, est-ce que c'est l'époque ou pas ? Je sais pas » [P7.5 cf. P7.2]
 « Ou est-ce que c'est une question de caractère, tout bêtement ? Parce que...bon, par exemple, le style « pilule », ça a jamais été mon truc » [P7.6 ; A7.6]
 « Le style hippie, le flower-power, ça a jamais été mon truc, par exemple, sur ce plan là » [A7.7]
 « Ça n'a rien à avoir avec ça. Mais par contre j'aime beaucoup découvrir les choses » [P7.6 ; A7.8]
 « Par exemple j'aime beaucoup la Grèce, et j'ai toujours essayé de connaître les musiques grecques -les musiques *anciennes* grecques- ou autres, qui reprennent des rythmes anciens que je ne connaissais pas -qui sont d'ailleurs très arabisants, très méditerranéens » [P7.7 ; P7.8]
 « Ça m'a amené à la musique arabe, tout ça » [P7.9]

Q: Vous dites que vous écoutiez des musiques traditionnelles. Ça comprend aussi les musiques traditionnelles françaises ?

§8

« Non, pas tellement [*rires*]. En fait paradoxalement non. Euh... » [P8.1]
 Q : Pourquoi ?
 « Bein, je sais pas...non, peut-être j'écoutais pas moi, euh... » [P8.2]
 « mais je les ai entendues, quand j'étais gosse, parce que j'allais tout le temps en vacances en Bretagne, d'où je suis originaire » [P8.3 ; S8.1]
 « Donc, quand il y avait des fêtes c'était effectivement des musiques traditionnelles et tout » [S8.2]
 « Si vous voulez ça a bercé mon enfance, mais je peux pas dire que j'étais une fana » [P8.4]
 « Je reviens à la musique celte, maintenant, maintenant. Mais pas forcément aux musiques bretonnes » [S8.3 ; P8.5]
 « Mais euh...je n'étais pas une fana, au contraire » [P8.6 cf. P8.4]
 « Peut-être qu'à l'époque je voulais me démarquer, justement, de tout ça, donc euh... » [P8.7]
 « Je voulais connaître ce qu'on connaissait pas chez moi » [P8.8 ; à *lier* *possiblement* avec P1.1]
 « Parce que...par contre on a toujours vécu plus au moins dans la musique, entre guillemets » [A8.1 ; P8.9]
 « Ma grand-mère connaissait ...bon, des trucs comme ça... » [A8.2]

« Ils adoraient les opérettes, les trucs, et...mes parents souvent écoutaient la radio, on écoutait les variétés, des musiques » [A8.3]

« Alors peut-être, est-ce que j'ai voulu me démarquer en essayant d'aller chercher ailleurs ? Ça c'est possible aussi » [P8.10 ; à *lier possiblement avec* P8.8]

« Peut-être une question de se forger sa personnalité à l'adolescence, quoi » [P8.11]

Q : Et avec le recul, est-ce que vous pouvez établir un lien entre ces musiques et les musiques andines ? Pas forcément au niveau musical, d'ailleurs...

§ 9

« Disons que peut-être...que j'y reviens effectivement... » [P9.1]

« Bon, un lien euh...pas forcément chez moi, mais si j'analyse...oui » [P9.2]

« Si j'analyse, oui, la musique celte, bon y a la musique celte déjà d'Espagne -Carlos Nunes, etc.-...donc l'influence espagnole dans la musique andine » [P9.3 cf. P9.2 (*analyse*) ; P9.4]

« Enfin...[Je suis pas sûre que nous] parlons de musique andine pure, mais disons que l'influence de l'Espagne, oui, là j'ai fait plus au moins un lien » [P9.5 ; P9.6 cf. P9.4]

Q : Je vous demandais ça parce qu'à la sortie du concert vous m'aviez dit que la musique andine vous évoque des paysages...Je me demandais donc si c'était pareil avec les musiques celtes...

§10

« Ah, bein...la musique celte m'évoque des paysages, mais elle m'évoque des paysages que je connais » [P10.1]

« Alors que la musique andine m'évoque des paysages que je ne connais pas, que je ne connais que par photo, par films, par... » [P10.2 ; cf. P8.8]

« Non, ça m'évoque des grands espaces, je dirais, alors que la musique celte n'est pas de grands espaces » [P10.3 cf. P10.2 ; P10.4]

Q: Et à cette époque-là, années 60-70, ça ne présentait pas un côté « politique », par exemple ?

§11

« Ah...bein oui, avec le mouvement hippie et tout ça, ça a été euh...Bon, c'était le règne de la flûte et autres, donc c'est venu, effectivement » [P11.1]

« Mais je crois pas » [P11.2]

« Enfin, en ce qui me concerne c'était pas du tout lié à ça » [P11.3 cf. P11.2]

« Oui, c'est vrai qu'effectivement, bon, ça a pas été facilement politisé... » [P11.4]

« Mais si, si, ça a été politisé, il y a eu une assimilation entre les musiques andines, l'Amérique du Sud, Cuba, Che Guevara, etc., ça c'est sûr » [P11.5]

« Ça je pense que c'est sûr qu'il y a eu un succès à cause de ça, parce qu'on [se branchait???] pour l'Amérique du Sud en général » [P11.6]

« Donc, euh...automatiquement les musiques de l'Amérique du Sud, quelles qu'elles soient, sont devenues [politiques?] » [P11.7]

« Mais euh...c'est vrai que le mouvement hippie a lancé la mode justement de la flûte de pan, de la flûte andine, de tout ce qui était ces instruments : retour aux sources, retour à la nature » [P11.8 ; P11.9 (*de tout ce qui était ces instruments...*)]

« ça a joué, ça c'est sûr. C'est sûr que ça a dû jouer » [P11.10]

« Moi, en ce qui me concerne, c'est pas ça du tout. C'était plutôt les civilisations » [A11.1 ; P11.10]

Q : Précolombiennes ?

§12

« Oui, les civilisations précolombiennes. J'adore la civilisation précolombienne, j'ai pleins bouquins sur la civilisation précolombienne, euh...oui tout ça » [P12.1]

Q : Et avant ou après les musiques andines ?

« Cet intérêt pour les civilisations venait d'avant les musiques. J'ai toujours aimé » [A12.1 ; P12.2]

« Bein, j'ai fait du latin et du grec un peu pour ça, oui » [P12.3]

« Je crois que j'ai toujours vécu dans le passé, malheureusement [*rires*] » [A12.2 ; P12.4]

« Enfin, j'sais pas, j'ai toujours considéré que les civilisations antiques, quelle qu'elle soit, bein, nous avaient créés, nous maintenant » [P12.5]

« Elles ont créé une personnalité à nous » [P12.6 cf. P12.5]

« Donc, il fallait les connaître, pour savoir ce que c'est... » [P12.7 cf. P10.2, P8.8, P7.3, P7.5, A7.4, A7.3, A7.2]

« Donc euh...est-ce que c'est dû à ça, est-ce que...je sais pas » [P12.8]

Q : Donc, d'une certaine manière les musiques andines répondaient...

§13

« ...[les musiques andines] répondaient à une attente, quoi » [P13.1]

« Répondaient à une curiosité, à une recherche, qui était jusque-là plus au moins historique, civilisation » [P13.2 cf. P11.10, P12.1, P12.5, P12.6]

« -bein, civilisation, vous avez les musiques là-dedans » [P13.3]

§14

Q : et est-ce que ça a rempli vos attentes ?

« Et oui, d'une certaine façon, oui » [P14.1]

« Mais pas forcément les musiques andines qu'on peut entendre ici, quoi, qui sont plus au moins occidentalisées, je dirais » [P14.2]

« Celle qui a pu répondre un petit peu à mes aspirations c'est celle que j'ai pu écouter avec mon ami, celle que mon professeur colombien m'a fait écouter, qui était du pur et dur » [P14.3 ; A14.1 ; P14.4]

« Mais je me rappelle plus des titres !...et je ne les ai pas là, je les ai amenées à la campagne pour les écouter à la campagne, vous voyez » [S14.1 ; P14.5 cf. P10.3 cf. P10.2]

Q : Et vous notez, vous sentez donc une différence...

§15

« Oui, il y a une différence. Ah, oui, il y a une différence » [P15.1]

« La musique léchée, ce que j'appelle, moi, la musique léchée, c'est-à-dire la musique qui est adaptée aux oreilles, euh, des gens dites civilisées que nous sommes, qui n'est pas forcément le cas, n'a rien avoir avec, euh... » [P15.2 (l'existence d'une musique léchée) ; P15.3 (cette musique n'a rien à voir...)]

« C'est pour ça que je dis que la musique grecque que j'ai retrouvée n'a rien à voir non plus avec la musique qu'on entend ici. Ça ressemble plus aux chants berbères ou des musiques de la [?] profonde, par exemple, la Turquie, etc., voilà » [P15.4 cf. P15.3 ; P15.5 (*ça ressemble*)]

« Donc c'est...moi je trouve qu'il y a une différence » [P15.6 cf. P15.1]

« Moi, je suis incapable de vous l'expliquer, parce que je ne suis pas musicologue, mais...pour moi y en a une » [P15.7 ; P15.8 cf. P15.1]

« Mais...je les aime toutes. De toute façon je les aime toutes » [P15.9 cf. P1.2]

« Sauf quand elles sont trop, bein...par exemple, la musique, on parle pas de musique andine, mais la musique argentine dite tango euh...bon, j'aime bien les tangos argentins, sauf...pas forcément Carlos Gardel, vous voyez ! [rires] » [P15.10 (« sauf ») ; remarquer le « vous voyez ? »]

« Voilà, vous voyez, c'est pas tout à fait la même chose » [P15.11 cf. P15.2]

« Je trouve qu'y a...j'ai dit que je peux pas l'expliquer, je suis pas musicologue, mais je trouve qu'y a quelque chose qui est surajoutée, pour les oreilles européennes, qui sont pas forcément... » [P15.12 cf. P15.7 ; P15.13 (« quelque chose qui est surajoutée ») *Possible explication de P15.7 et P15.12*]

« on peut pas écouter tout, non ? » [P15.14]

Q : J'aimerais savoir un peu comment viviez vous votre contexte, à cette époque-là. Comment avez-vous vécu, par exemple, mai 68... ?

§16

« Bon, mai 68 c'est pour moi...je l'ai vécu totalement bizarrement » [P16.1]

« Parce qu'en fait, j'étais trop...je dirais pas trop âgée, mais bon » [P16.2 ; A16.1]

« J'étais pas l'étudiante prête à tout casser » [A16.2]

« J'étais féministe, et j'étais pas conservatrice du tout » [A16.3]

« Donc je l'ai vécu un petit peu entre-deux, avec une espèce d'incompréhension, quand même » [P16.3]

« Enfin, incompréhension des motivations, parce que c'est vrai qu'il fallait faire sauter le carcan » [P16.4 cf. P16.3 (*incompréhension*) ; P16.5 (*carcan*)]

« mais un peu incompréhension de la façon, de la manière » [P16.6 cf. P16.4 (*possible contradiction*)]

« Mais en plus j'étais enceinte de mon fils » [S16.1]

« donc la seule chose qui m'intéressait à l'époque c'était la future naissance [rires] Voilà » [A16.4 (fils); P16.7 (*donc la seule chose qui...*)]

« Et c'est à cette époque là que je travaillais et que je faisais mes études en même temps » [S16.2]

« J'ai repris mes études, j'ai repris ma licence après avoir commencé à travailler » [S16.3 cf. S16.2]

« Alors c'est vrai que je participais pas aux trucs d'étudiants parce que j'étais trop âgée, en plus » [P16.8 cf. P16.2]

« Et bon, vous savez quand on travaille on peut pas assister aux cours, donc j'allais aux TP le samedi euh...voilà, quoi » [P16.9 ; S16.4]

« Et comme j'étais enceinte ça me faisait des vacances [rires]. Voilà, c'est à peu près ça » [P16.10]

« Mais par contre, j'ai beaucoup plus vécu la révolution féministe, par exemple » [P16.11 cf. A16.3]

« J'étais...bon, même si j'étais pas une manifestant pure et dure, à jeter les soutiens-gorge par tout, ça je le compre... » [A16.5]

« Bon, ça c'est mon origine celte, je pense, où la femme a toujours été à la base de tout » [P16.12]

« Il y avait un matriarcat excessivement sévère » [P16.13 cf. P16.12]

« D'ailleurs en Bretagne les femmes ne portent que leurs noms de jeunes filles, pas leurs noms de femme » [P16.13 cf. P16.12]

« Et...là j'ai toujours été par l'indépendance effectivement de la femme » [A16.6 cf. A16.3]

Q : Donc, vous avez vécu plus fortement le mouvement fémi...

§17

« Oui. Bein, disons que c'est un tout, ah. Ça allait avec, ça allait avec » [P17.1]

« Mais euh... parce que le mouvement féministe prônait plus au moins l'égalité, le mai 68 prônait aussi l'égalité » [P17.2]

« Donc moi j'ai vécu la révolution du pantalon pour les femmes » [S17.1 ; P17.3 (*révolution du pantalon*)]

« Quand une femme, la première fois qu'une femme est arrivée au travail en pantalon elle s'est fait virer » [P17.4]

« On lui a dit de rentrer chez elle, « mais tu mets une mini-jupe, c'est beaucoup plus joli à moi »... » [P17.5]

« Alors pour ces messieurs, et c'est pas si vieux, c'est pas si vieux...[???] » [P17.6 ; A17.1 (*ce n'est pas le même cas que « une femme » : ces « messieurs » seront ensuite qualifiés à travers de « ce » monsieur. cf. A17.2*)]

« Moi je sais que dans ma boîte c'est arrivé » [P17.7]

« La première qui est arrivée avec beaucoup d'hésitation en tailleur pantalon, alors... ultra classique !, le secrétaire générale l'a fait rentrer chez elle en lui disant qu'elle revenait avec une minijupe » [P17.8 (*ultra classique*)]

« Ce monsieur avait donc besoin de voir des jambes...[rises] » [P17.9 ; A17.2 cf. A17.1]

Q : Je n'ai rien contre les jambes, mais c'est quand même incroyable que...

« Voilà, on peut pas comprendre ça maintenant » [P17.10]

« Ça a mis du temps, ah » [P17.11]

« Et ça fait pas longtemps...ça fait, quoi, 30 ans de ça. C'était dans les années 70 » [P17.12 cf. P17.11 (*rectification*) ; S17.2]

« La révolution du pantalon et compagnie [rises] Donc c'est quand même pas si vieux, c'est une génération » [P17.13 cf. P17.11-12]

Q : Et tout ce qui était politique, pour vous, soit national ou international...guerre froide, etc., Vous l'avez vécu de quelle manière ?

§18

« Bon, j'ai toujours eu mes idées : j'ai jamais été très politisée » [P18.1 ; A18.1]

« C'est-à-dire que j'ai jamais voulu, euh...ça c'est...ça va avec l'éclectisme » [P18.2 cf. P1.1]

«c'est-à-dire je n'ai jamais voulu être affiliée à un parti quel qu'il soit, parce que je ne veux pas entrer dans un carcan » [A18.2 ; P18.3 cf. P16.5 (*carcan*)]

« Je veux être libre de mes [choix], je veux être libre de ma tolérance » [P18.4]

« Et...par contre, effectivement, moi j'ai toujours été passionnée par la vie internationale » [P18.5 à noter le « par contre »]

« Mais j'ai toujours trouvé qu'il y a du bon et du mauvais par tout » [P18.6]

« Bon, c'est vrai que je me suis impliquée excep...très, très concernée par la main mise des entreprises américaines sur ou sur l'économie du sud, je me suis senti très très concernée par ça » [P18.7 (*être concernée, être impliquée par « ça »*)]

« Disons que j'étais quand même beaucoup plus à gauche qu'à droite, et je suis toujours » [A18.3]

« C'est peut-être pas une bonne référence... » [P18.8]

« Mais j'ai toujours, euh...non, j'ai toujours étais effectivement... » [P18.9, à noter que le sens se complète, s'explique dans P18.12]

« sans m'engager vraiment dans l'action, car je vous dis, j'ai jamais pu suivre un mot d'ordre, ça me dépasse...qu'on suit un mot d'ordre ça me dépasse un peu, parce que... » [P18.10 (*s'engager dans l'action c'est suivre un mot d'ordre*) ; P18.11 (*Suivre un mot d'ordre ça me dépasse*)]

« Mais par contre, je me suis toujours senti concernée par ça » [P18.12 cf. P18.9 et P18.7]

Q: Par la guerre de Vietnam, par exemple ?

§19

« J'étais très concernée par la guerre de Vietnam, d'autant que...bein, nous les Français nous avons quand même été virés à Dien Bien-Phu, vous savez ce que c'était » [P19.1 cf. P18.7 et suivants ; P19.2]

« donc euh...qu'on puisse continuer à faire ça, ça me révoltait » [P19.3 *c'est quoi « ça » ?*]

« J'étais très concernée par Allende. J'étais concernée...[bein, y a proc ?!] je me sens toujours concernée, [?], ça n'a pas changé » [P19.4]

« Non, je pense que j'étais anti-guerre Vietnam » [P19.5 ; A19.1]

« Pas par idéologie...enfin, oui » [P19.6 cf. P18.1-3 à *noter également l'hésitation*]

« Non, pas parce que c'était un mot d'ordre, mais parce que je trouvais ça complètement idiot, quoi » [P19.7]

Q: Et, puisqu'on parle de Vietnam, est-ce que vous vous êtes intéressée aussi aux civilisations asiatiques, ou c'était pas le cas ?

§20

« ...Si, je..., si...enfin, la civili...[*instant de réflexion*] J'ai toujours été intéressé par la civilisation des autres. Par les autres civilisations » [P20.1 cf. P11.10, P12.5-7]

« Donc, la civilisation asiatique me concernait dans la mesure où justement on essayait de l'étouffer » [P20.2 (*ça me concernait parce qu'on allait l'étouffer*) cf. P18.7 et suiv.]

« Mais disons que je ne suis jamais..., enfin, disons que l'état d'esprit asiatique, la façon de voir les choses, et plutôt côté Chine et Japon, euh...ça va pas avec mes circonvolutions cérébrales [*rires*] » [P20.3 cf. peut-être P5.3-4 ; A20.1]

« Même si, même si...bon, si vous voulez à la limite on peut dire à ce moment là que c'était par idéologie, que c'était parce que c'était des peuples opprimés, c'est possible » [P20.4 à *comparer avec* P19.6, P18.1-3]

« Mais c'est vrai que je trouvais que c'était pas normal qu'on détruise une civilisation. Quelle qu'elle soit » [P20.5 (*à remarquer le « quelle qu'elle soit » : à lire « même celles que je n'aime pas »*)]

Q: Mais ceci dit, vous n'êtes pas « allée » vers les musiques asiatiques...

§21

« Voilà, voilà. Non, mais, ah non, c'est vrai que je me sens pas proche » [P21.1 cf. P20.3, voire P5.3-4]

« parce que, je vous dis, j'ai du mal à y entrer : je trouve qu'il y a un côté froid, un côté carcan » [P21.2 cf. P20.3 et]

« alors que les autres civilisations, c'est une explosion de tristesse, de joie, de tous ce que vous voulez » [P21.3]

« Pourtant, je suis quelqu'un en général plutôt renfermé [*réserve ?*] » [A21.1]

« mais c'est peut-être justement pour ça que je suis attirée par ces civilisations là, parce qu'elles peuvent exprimer tout un tas de choses » [P21.4 cf. P5.4 et suiv.]

« alors que dans les civilisations asiatiques on a l'impression que c'est fermé, quoi, qu'il n'y a pas d'expression...je ne sais pas... » [P21.5 cf. P18.3 et P16.5 (*carcan*)]

Q : Donc, si j'ai bien compris, cette « explosion », cette « extroversion », vous la trouvez plus facilement dans les musiques de l'Amérique latine que dans le monde asiatique.

§22

« Oui ! Bein, ça se traduit aussi bien par la littérature que...parce que...bon, mon mari adorait les littératures chinoises » [P22.1 (*ça se traduit aussi bien*) ; A22.1]

« Donc, j'ai découvert la littérature chinoise avec lui et j'ai jamais réussi à rentrer dedans... » [A22.2 (*avec lui*) ; P22.2]

« Alors que la littérature d'Amérique du Sud, je rentre dedans tout de suite... » [P22.3 à comparer avec P22.2]

« Bein, moi, j'adore Pablo Neruda, Gabriel Garcia Marquez, qu'est-ce qu'il y a d'autre... » [P22.4]

« Non, non, j'ai lu pas mal de trucs, et je rentre dedans, quoi, facilement » [S22.1 ; P22.4 cf. P22.3]

« Même si ça correspond pas à mon tempérament » [A22.3 cf. P22.2, 3 et 4 (à lire : je rentre dedans même si ça correspond pas à mon tempérament)]

« Pour moi c'est formidable » [P22.5]

Q : Donc le « Boom » du roman latino-américain, vous l'avez vécu, vous les avez lus...

« Oui, bien sûr que je les ai lus. Ça c'est sûr » [S22.2 cf. S22.1; P22.6]

« Je crois que j'ai commencé par Gabriel Garcia Marquez, « Cent ans de solitude », et puis du coup, bein, il y a eu bien d'autres » [S22.3]

Q : C'est vrai que votre prof d'espagnol était colombien...

§23

« Oui, mais c'est pas lui qui m'a... » [A23.1]

« Non, non, non, ça c'est parce que dans les livres, comme pour le reste, je pioche, je vais... si un sujet me plaît, j'y vais » [P23.1 ; A23.1]

« Même des livres pour enfants, que j'ai achetés pour mon fils, comment ça s'appelait...c'étaient des livres justement sur des orphelins d'Amérique du Sud, que j'ai fait découvrir à mes enfants » [P23.2]

« Donc il y a de tout » [P23.3]

Q : Et cet intérêt s'est diversifié, après ? C'est-à-dire, c'est après ça que vous vous êtes approchée des musiques africaines et autres ?

§24

« Ah, oui. La musique africaine est venue après » [S24.1]

« Je sais pas pourquoi...peut-être parce qu'on ne l'entendait pas » [P24.1]

« Peut-être parce que je n'étais pas [penché] là-dedans... » [P24.2 à remarquer et comparer l'utilisation de « là-dedans », cf. P22.3 (rentrer dedans)]

« Non, la musique africaine est venue après. Je pense que la musique africaine est venue, d'une part par les rythmes latino-américains, quand même, et d'autre part par le jazz » [S24.2 cf. S24.1 ; P24.4 cf. P5.5, P5.10]

« J'ai voulu connaître un peu la musique africaine d'origine pour voir quel était l'apport, dans les deux. Je pense que c'est comme ça » [P24.5 cf. peut-être P12.5 et P12.7]

« Bon, puis euh...la musique du Maghreb est venue après. Celle-là donc est venue par la Grèce... » [S24.3 ; P24.6]

Q : Est-ce que vous la vivez de la même manière que les musiques africaines ou andines ?

§25

« Non. Pas du tout. Pas du tout et je ne sais pas pourquoi » [P25.1]

« Mais la musique du Maghreb c'est pour moi le désert » [P25.2]

« Bon, c'est toujours pareil, ah, c'est des espaces » [P25.3 cf. P10.3]

« Des grands espaces mais c'est aussi la solitude » [P25.4]

« Ce qui n'est pas le cas dans les musiques d'Amérique du Sud. Là on a l'impression d'un foisonnement. On a l'impression qu'il faut du monde, quoi [rises] » [P25.5 (foisonnement) ; P25.6 (qu'il faut du monde)]

« C'est idiot ! » [P25.7]

« Alors que la musique du Maghreb pour moi, euh... on peut très bien être seul » [P25.8 cf. 25.4]

« Je sais pas pourquoi je le vis comme ça, ah [*rires*] » [P25.5 cf. 25.1]

Q : Et comment avez-vous vécu la Guerre d'Algérie, toute cette époque là ?

§26

« Bein, la Guerre d'Algérie moi, j'étais quand même « ado », donc euh... » [S26.1 ; P26.1 ; A26.1]

« Bon, disons que la Guerre d'Algérie, dans ma famille on était plus au moins contre » [A26.2]

« Mais, vu qu'à l'époque j'avais surtout mes études à faire, vous savez, le reste...c'était du genre travail-travail, donc euh...le reste, ça comptait peu » [S26.2 ; P26.2 cf. P16.2 et A16.1]

« Et, après, par contre, j'ai essayé de comprendre, de m'expliquer, et...mon mari, qui était nettement plus âgé que moi, lui, il l'a vécu » [P26.3 cf. A7.-3, P7.1-3 ; A26.3]

« Il l'a vécu dans la mesure que c'est lui qui s'est fait défenestrer le 13 mai. Le 13 mai 58 de Gaule a parlé de son bureau » [A26.4]

« Donc, je l'ai vu d'un autre côté, je l'ai vu de l'intérieur » [P26.4]

« De ce côté-là, y avait toutes les archives qu'il a ramenées, donc euh... » [P26.5]

Q : Comment ça, défenestré ?

§27

« Enfin, bon, défenestré non. Lorsqu'il y a eu le mouvement du 13 mai 58, et qu'ils ont parlé du balcon du gouvernement général à Alger, en fait c'était le bureau de mon mari qui était...ils avaient viré mon mari et ils ont parlé de sa fenêtre, de son balcon. Voilà » [A27.1 ; P27.1 (*ils avaient viré mon mari...*)]

« Donc, là je me suis replongé, plongé dedans vraiment pour le [connaître] de mon côté, quoi, parce que [tôt ou tard j'allais lui demander], qu'est-ce que tu a fait là-bas, etc. [*en parlant de son mari*] » [A27.2 remarquer « connaître »]

« Puis après, bon, j'ai vu tout ce qu'il avait fait et ce qu'on lui empêchait de faire » [A27.3 (*à lire : « mon mari avait fait des choses » etc.*) ; P27.2 (*surtout à cause du « j'ai vu qu'il a fait des choses... »*, car en fait elle ne l'a pas vu faire ces choses)]

« Donc, j'ai eu un autre point de vu après. Mais c'est venu beaucoup plus tard » [P27.3]

Q : Et quel était, au départ, ce point de vu ?

§28

« Bein, le point de vu c'est que, bon, on était tous, enfin, même mon mari, on était anti-guerre d'Algérie » [A28.1]

« Bon, y a la période avant 58 et la période d'après » [P28.2]

« Bon, donc la période d'après, ça a été l'horreur » [P28.3]

« et la période d'avant, en fait, c'est qu'ils essayaient de faire quelque chose, mais que les, malheureusement, la plupart des colons, des grands [colons] blancs, l'ont [empêché] » [P28.4]

« Il y a eu, par exemple, le système...les algériens, les tunisiens, les marocains, étaient venus se faire tuer pendant la guerre, et quand ils sont retournés chez eux, ceux qui ont pu retourner chez eux, n'avaient pas droit au même niveau de pension que les métropolitains » [P28.5]

« Comme si la peau d'un arabe valait moins que la peau d'un francaoui ! » [P28.6 cf. P28.5]

« Donc mon mari s'est battu pour ça, pour que ça soit pas...mais ça n'a rien changé » [A28.2 ; P28.7]

« Euh...si vous voulez je...tout ça c'était tout à fait du genre...bon, enfin, il y avait des employés comme lui que...qui voulaient pas » [P28.7 ; A28.3 (*lui, donc, il voulait pas. Qu'est-ce qu'il ne voulait pas?*)]

Q : Qu'est-ce qui a donc changé comme point de vu ?

§29

« Bein, si vous voulez le point de vu que j'avais au départ était un peu tranché » [P29.1]
 « j'étais contre la guerre d'Algérie, les Français n'auraient jamais dû faire ce qu'ils ont fait, c'est une honte, et tout » [P29.2 cf. P29.1]

« Et après avec le recul, quand j'ai vu justement tout ce qu'ils avaient essayé de faire, mon point de vu était moins tranché... » [P29.3 cf. P28.4 et A27.2]

Q : disons...c'était moins noir et blanc ?

« Voilà, c'était moins noir et blanc » [P29.4]

Q: est-ce que ça a coïncidé avec votre intérêt pour la musique du Maghreb ?

§30

« Non, c'était antérieur. Ça venait de mon intérêt pour la Grèce » [P30.1]

Q : Oui, c'est vrai...

§31

« Mais, euh...non, c'est...disons que c'est vrai que quand on est jeune on a des points de vu très tranchés : c'est blanc, c'est noir, y a pas de gris » [P31.2 cf. P29.1 (*à confronter aussi ce « jeune » avec des termes similaires, adolescente, etc.*) ; P31.3 cf. 29.4]

« Et qu'après mon mari a nuancé un petit peu » [A31.1 (*à lire : « mon mari a nuancé un petit peu mes points de vue tranchés »*)]

« Par contre, effectivement nous avons des cousins qui eux sont des pieds noirs et qui sont rentrés... » [A31.2]

«...qui étaient pieds noirs mais pas du tout le gros colon pied noir qui vivait en très très bon... les seuls qui donnaient des feuilles de paye à ses ouvriers arabes, ce qui était pas le cas » [A31.3 ; P31.4 (*«ce qui était pas le cas »*)]

« qui s'est fait jeter par la communauté française à l'époque parce qu'il faisait ça, et qui est quand même rentré en 63 parce qu'un de ces ouvriers arabes lui a dit « bein, il faut que tu rentres, parce que sinon, toi t'est fini... » [A31.4]

« Même s'il savait qu'il n'avait pas, qu'il était un gars, qu'il a toujours été correct... bon, il était français, donc... » [P31.5]

« Alors eux, par contre, ils sont rentrés avec des idées ultra tranchées. Mais euh...moi, non » [A31.5 (*complément de A31.2*) ; A31.6]

Q : Je voudrais revenir un peu sur vos origines. Vous m'avez dit que vous étiez originaire de Bretagne. De quelle région, exactement ?

§32

« De Côte d'Armor. La côte de Granit Rose. C'est joli, là-bas » [S32.1 ; P32.1]

J : Ah oui, j'adore la Bretagne. C'était une grande famille ?

§33

« Bein, une grande famille, ça dépend. Moi j'étais fille unique » [P33.1 ; A33.1]
 « Bon, ma mère avait un frère, mon père, chez mon père ils étaient 5 » [A33.2 ; A33.3]
 « Mais par contre dans la Bretagne de ma grand-mère, ils étaient très nombreux » [P33.2]
 « A l'époque c'était des familles pauvres, donc beaucoup d'enfants » [P33.3]

Q : Mais vous aviez une vie familiale, avec des cousins, etc. ?

§34

« Ah, oui ! Et ça continue » [P34.1]
 « J'ai beaucoup de cousins germains, du côté de mon père, et on continue à se voir » [A34.1
 (et non S, parce que « on continue à se voir », c'est à dire qu'il y a des « personnages » qui mettent
 en scène des relations)]
 « Bon, on se voit pas tout le temps. La plupart de temps, c'est vrai, à l'occasion de mariages
 ou d'enterrements, mais de temps en temps on se voit quand même » [A34.2]
 « Enfin, on passe des vacances les uns chez les autres de temps en temps, et puis les vacances
 qu'on passait là-bas on les passait tous les cousins ensemble » [A34.3]
 « Donc, y avait une vie familiale. Mais pendant les vacances, pas pendant l'année, parce que
 nous, nous vivions ici, dans la région parisienne » [P34.2 ; A34.4]]
 « Mes parents sont venus ici [*île de France*] euh...ils se sont mariés en 41, et ils se sont
 installés dans la région et ils n'ont pas bougé. Enfin, ils sont repartis là-bas à la retraite »
 [A34.5]

Q : Qu'est-ce qu'ils faisaient ?

§35

« Mon père était fonctionnaire. Il était Directeur du Bureau d'Aide Social de Versailles -
 comme quoi le social est toujours présent [*rires*]-, de la Mairie de Versailles » [A35.1 ; A35.2
 (« comme quoi le social est toujours présent » : où, chez qui il est toujours présent ? Chez elle ?)]
 « Ma mère, elle ne travaillait pas. Jusqu'à ce que j'ai eu 15 ans. Voilà, elle a décidé qu'elle
 voulait travailler et elle est rentrée aux impôts comme auxiliaire » [A35.3]
 « Donc c'était des petits fonctionnaires, quoi » [P35.1]

Q : Et vous n'avez pas songé à vivre en Bretagne ?

§36

« Pff, je sais pas. Peut-être que je le ferais, j'en sais rien » [S36.1 ; P36.1]
 « Mais je crois pas, parce que, bon, la famille est toute ...les enfants sont ici, les petits-enfants
 aussi. Enfin, tout le monde est là » [P36.2 ; A36.1 (« Enfin, tout le monde est là »)]
 « Ceci dit, on y va souvent, ah ! » [A36.2]

Q : Bon, je pense que je poserai juste une dernière question : avant de ce concert là [*des Los
 Calchakis à Chaville*] vous aviez assisté à d'autres concerts de musique andine, ou c'était la
 première fois ?

§37

« Non, c'était pas la première fois, mais il y a longtemps de ça, ah. Quand j'étais jeune »
 [S37.1 cf. « jeune » et autres...]

Q : Où ça ?

« Bein, à Paris, je pense. Ça a dû se passer à Paris. Je vois pas où ça pouvait être d'autre » [P37.1]

« Et puis... Ah si, ça a dû m'arriver aussi en Bretagne, dans une soirée, bein, du genre festival inter-celtique » [S37.2]

« vous savez, où on invite les musiques de tous les pays, quoi. Les musiques du monde, voilà » [P37.2]

Q : ah, d'accord, donc ça, après les années 80. Et le premier ?

« Ah non, le premier c'était dans les années 60-70 » [S37.4]

Q : Le Condor Pasa, par exemple, vous l'avez [écouté] plutôt... ?

§38

« D'abord à la radio » [S38.1]

Q : La version de Simon and Garfunkel ?

« Non, c'était Los Calchakis. Oui, oui, c'était Los Calchakis, pas Simon and Garfunkel » [S38.2]

« Je les aime bien, ah, mais c'était Los Calchakis. La version d'origine, je dirais » [P38.1 ; P38.2 cf. P24.5 et peut-être P12.5 et P12.7 (*civilisations antiques – nos origines ?*)]

Q : Vous achetiez donc leurs disques ?

§39

« Oui, je l'ai ! Ils sont pas à la maison, ils sont en Bretagne, oui, oui, oui [S39.1]

J : Et quand vous achetiez un disque comme celui-là, c'était pourquoi ?

M : Bein...pour le plaisir [P39.1]

§40

Q : Et vous faisiez quoi, exactement : vous l'écoutiez toute seule, avec des amis, etc. ?

« ...bein, les deux. Toute seule, avec des amis tout le temps » [A40.1]

Q : Et vous vous souvenez des pochettes ?

§41

« Bein, El Condor Pasa c'était la pochette bleue. La Misa Chilena [*il s'agit vraisemblablement de La Misa Criolla*] c'est une église chilienne, toute blanche. Un peu comme un petit village équatorien ; la Misa Criolla, je me souviens pas comme c'était... » [P41.1]

Q : Ça vous dit quelque chose, d'avoir lu des petits textes dans les pochettes, où...

§42

« Oui, oui, oui, où on expliquait les...oui, oui, oui » [P42.1]

« Ça je les lisais, c'était systématique. Mais ça je le fais pour tous les disques, pour comprendre » [S42.1 ; P42.2 cf. P7.2-5, P26.3]

« J'ai peut-être ici quelques-uns [*des disques*], après tout [*elle va fouiller*] . Et voilà ! Le Condor...« Les flûtes Indiennes ». Celui-là, je l'ai acheté...alors, non, c'était Los Chacos [*celui du souvenir, mais qu'il trouve aussi à côté de celui des Calchakis*], c'était pas Los Calchakis, et ça date, sais pas, ça date de... » [S42.2, *qui se complète avec S42.3*]

Q : ça date d'avant de Simon, en tout cas...vers 1967

« Je dois avoir le même à la campagne. Parce que de temps en temps j'aime bien... j'aime bien m'évader » [A42.1]

Q : Je dois avouer que ça me fait quelque chose, tout de même, parce que ça fait longtemps que je le cherche et...

« Ah...mais je vous le donne pas, hein...[rires] » [P42.2??]

Q : ah !, non, non, non, pas question de ça ! Je vous le disais parce que celui-ci c'est un des premiers de cette collection...

« Voilà ! C'est 70 [la date qu'elle a indiqué sur le disque de Los Chacos] Et celui-là, ça doit être 67 [celui de Los Calchakis] » [S42.3, qui complète l'idée de S42.2]

Q : ...67 ou 68...Tout ça, la pochette et les textes, vous pourriez dire que ça vous « aidait » ?

§43

« Ah, mais bien sûr ! Bien sûr que ça aide. Ça aide toujours » [P43.1]

« Parce que là vous avez quand même les explications. Enfin, je trouve que ça aide » [P43.2 cf. P42.2; P7.5, P7.2 ; P43.3 cf. P43.1]

« Bon, c'est pas essentiel, mais ça aide » [P43.4]

Q : Et vous vous rappelez de l'ambiance de ces concerts ?

§44

« En toute franchise, non. Moi, quand j'écoute un concert, j'suis dans [ma largeur d'onde ???] » [P44.1 ; A44.1]

« Donc, euh...non. Par contre, l'autre, avec les...genre musiques du monde, l'autre ça, c'est la fiesta » [P44.2]

Q : En tout cas vous ne faisiez pas partie des « hippies »...

§45

« Non, ah non, non, non ! » [P45.1]

Q : Je vous demande ça parce que justement Hector Miranda me racontait qu'à une certaine époque il y avait deux types de public qui se côtoyaient dans le même concert : les hippies et...

« ...et les autres. Ah, non, non, non...moi c'était l'autre [rires] » [A45.1]

« Oh, j'ai rien contre les hippies, et d'une certaine façon je leur envie un petit peu leur liberté, si vous voulez » [P45.2 ; A45.]

« Moi, je sais pas, mais...ça allait peut-être aussi quelque fois un peu trop loin, donc euh... » [P45.3].

Q : Et toute cette époque, avec le recul, quel « goût » ça vous laisse...

§46

« ...[silence plus long] J'en sais rien...Non, en toute franchise j'en sais rien » [P46.1]

« parce que c'était l'époque...pff...c'était la fin de l'adolescence et le début de la jeunesse » [S46.1 ; P46.2]

« On est pas très bien dans sa peau...Donc tout ça c'était mélangé, un peu » [P46.3 (ce « on » n'indique pas forcément un « nous ») ; P46.4]

« Mais c'était...non, c'était...si, la seule chose que je pourrais...c'était la gaîté. La gaîté, le côté jouir. C'est ça, comme ça je pourrais la caractériser » » [P46.5]

« ...malgré les drames, c'était de la gaîté » [P46.6]

Q : D'accord. Et si c'« était » de la gaîté, vous pourriez dire que ça s'est arrêté à un certain moment ?

§47

« Non, je pense qu'il y a un continuum, les ruptures nettes, moi je crois pas. Je pense qu'il y a un continuum » [P47.1]

« Même quand il y a une révolution, elle est liée à tellement de choses que tout est en continuité avec ce qui se passait avant, même si on a l'impression d'une césure très nette » [P47.2 cf. P47.1]

« Non, enfin, en ce qui me concerne, je pense qu'il y a un continuum » [P47.3 cf. P47.1]

« Je pense que le fait que l'Amérique du Sud était, disons, sous la domination économique des Etats-Unis, enfermé dans une...vraiment dans une espèce de château fort, quoi » [P47.4]

« Enfin, tel qu'on se le présentait à l'époque, ça donnait cette espèce de goût de liberté, et on avait l'impression que ça allait éclater » [P47.5]

« donc, ça permettait de se libérer » [P47.6]

« Je pense que ça a dû jouer, ça » [P47.7]

« Alors, pourquoi plus en euh...en Amérique du Sud...bein parce que l'Afrique elle était colonisée encore à l'époque, tout bêtement » [P47.7]

« Les rythmes africains sont venus après en Europe et en France, quand ça commençait à se décoloniser » [P47.8]

« En fait, ça a été à peu près la même chose » [P47.9]

« Je pense qu'il n'y a pas eu de mouvement épique en Afrique mais ça revenait au même... » [P47.10 ; P47.11 cf. P47.9]

Q: Vous regardez l'heure...J'ai complètement oublié que vous deviez partir à 15.30...

Mme Maisonneuve : C'est pas grave...

Q : Vous voulez ajouter une autre chose ?

§49

Mme Maisonneuve : Bein...Non, je pense pas. Enfin...Je pense que j'ai dit pas mal de choses [rires] [P49.1]

Annexe I. Partition originale de la mélodie El Condor pasa, de Daniel A. Robles.

H-1 Plegaria (Prière)

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page is numbered 1196 and the right page is numbered 1197. The title "Plegaria - Coro" is written in large, elegant cursive at the top of the right page. The tempo and dynamics are indicated as "Andantino" and "ppp" (pianissimo) on the left page, and "And. religioso" on the right page. The score is written for multiple instruments, including strings and woodwinds, as indicated by the various clefs and staves. The music is in a slow, religious style. At the bottom of the left page, there is a section labeled "Solo" with a bass clef. The lyrics are written in Spanish and are partially visible at the bottom of the score.

1196 *Andantino* *ppp* *Plegaria - Coro* *ppp* 1197

And. religioso

Solo

Del. ce renacido concho para ma dice del. opor

Por a. munda la munda. Pero kin. de humando de frag. de la pa

This image shows a handwritten musical score spread across two pages, numbered 1200 and 1201. The score is written on multiple staves, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The music is organized into measures, with a double bar line indicating a section change on page 1201. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear at the edges.

H-2 Kcasha (danse)

Andantino e ass. allegretto: *Kcasha* *Allig.*

1202 1203

1204

1205

This image shows a handwritten musical score spread across two pages, numbered 1204 and 1205. The score is organized into two systems. The top system consists of six staves, and the bottom system consists of five staves. The notation is dense, featuring various musical symbols including notes, rests, and bar lines. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The paper shows signs of age, with some slight discoloration and wear at the edges.

1206

1207

cresc.

p

96

This image shows a handwritten musical score spread across two pages, numbered 1206 and 1207. The score is written on multiple staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'cresc.' and 'p'. The right page (1207) features a significant portion of the score that is obscured by heavy, dark ink scribbles, particularly in the middle and lower sections. The left page (1206) contains clear musical notation throughout. At the bottom of the left page, the number '96' is written. The paper appears aged and slightly yellowed.

Table des illustrations

Figure 1 : Pochette du disque <i>Flutes, Harpes et Guitares indiennes avec Los Calchakis</i> (1968).....	33
Figure 2: <i>Achachau</i> . Mélodie principale (version originale)	35
Figure 3: <i>Achachau</i> . Mélodie principale (version de Los Incas).....	35
Figure 4: <i>Deux Chants de l'ancien Pérou</i> (publiés dans Comettant, O, op.cit. p. 584)	149
Figure 5 : Pochette du disque 2 ^{ème} <i>Récital</i> de Les Quatre Guaranis (1953).	175
Figure 6 : Pochette du premier disque de Los Incas, <i>Chants et danses d'Amérique latine</i> (1956).....	181
Figure 7 : Pochette (verso) du disque <i>Chants folkloriques sud-américains</i> de Paco Sanchez (1955)..	183
Figure 8 : Chansons incluses dans le disque <i>Chants et danses de l'Amérique Latine</i> de Los Incas (1956).	189
Figure 9 : <i>Carnavalito Quebradeño</i> , interprété par los Hermanos Abalos (RCA Victor, Buenos Aires, 60-2022. Disque 78 tours). Archive personnel de Guillaume de la Roque.	190
Figure 10 : <i>Viva Jujuy</i> interprété par los Hermanos Abalos..	190
Figure 11 : Pochette du disque <i>Cancionero Incaico</i> de Los Incaicos.....	192
Figure 12 : Pochette du disque <i>Musique indienne des Andes</i> (1958) de l'ensemble Achalay.....	193
Figure 13 : Pochette (verso) du disque <i>Musique indienne des Andes</i> (1958) de l'ensemble Achalay.	193
Figure 14 : Carlos Ben-Pott (à gauche) et Guillermo de la Roca.....	195
Figure 15 : Carlos Benn-Pott, Guillermo de la Roca et Jorge Milchberg..	196
Figure 16 : Dédicace de Carlos Benn-Pott à Guillermo de la Roca (1961)	197
Figure 17 : <i>El condor pasa</i> , disque <i>Amérique du Sud, chants et danses par Los Incas</i> (1963).....	201
Figure 18 : Séance d'enregistrement du disque <i>Au Pérou</i> de Los Calchakis.....	212
Figure 19 : Pochette du disque <i>La Flûte Indienne</i> de Los Calchakis (1968).	216
Figure 20 : Façade de l'Olympia avec à l'affiche le concert organisé par Los Machucambos	223
Figure 21 : Programme du concert.....	224
Figure 22 : Partition (couverture) de <i>El Humahuauqueno</i>	248
Figure 23: Pochette du disque <i>Musique folklorique d'Amérique du Sud</i> (1953) de Les Quatre Guaranis.	249
Figure 24 : <i>Yaravi</i> transcrit par Raoul et Marguerite dans <i>La Musique des Incas et ses survivances</i>	268
Figure 26 : Motif principal de l'introduction de la zarzuela <i>El condor Pasa</i>	270
Figure 27: <i>Plegaria</i> de D. Alomia Robles (section II).	271
Figure 28: <i>Kcachua</i> , de D. Alomia Robles (de la zarzuela <i>El condor pasa</i>).	276
Figure 29: <i>El condor pasa</i> . Version de Los Incas (huit premières mesures)	280
Tableau 1.....	43
Tableau 1.....	273
Tableau 2.....	274
Tableau 2.....	341
Tableau 3.....	345
Tableau 4.....	347
Tableau 5.....	378

Table des matières

INTRODUCTION	7
1. Musiques « andines » en France : objet et hypothèses.	15
1.1 Délimitations préliminaires et hypothèses provisoires.....	17
1.2 Musiques d'inspiration andine en tant qu'objet social : premières approches.....	30
1.2.1 Quatre visions et quatre explications apportées à propos des Musiques d'inspiration andine	30
1.2.1.1 Musique adaptée, musique à pièges	30
1.2.1.2 S'adapter ou disparaître.....	38
1.2.1.3 De l'intouchable métissage.	45
1.2.2. Perspectives pour la conception sociologique du phénomène musical	53
1.2.2.1 Musiques d'inspiration andine et sociétés globales occidentales	53
1.2.2.2 A la recherche de bases théoriques : utilisations et fonctions sociales des Musiques d'inspiration andine.	58
1.2.2.3 Significations et fonctions sociales de la musique.....	65
1.2.3 Musiques d'inspiration andine et « fait musical total ».....	70
1.3 Pour un traitement sociologique des musiques d'inspiration andine : les enjeux sociologiques de l'altérité.	76
1.3.1 Introduction	76
1.3.2 Altérité et Musiques d'inspiration andine	79
1.3.2.1. Les MIA en France : objet d'acculturation ?	79
1.3.2.2 Représentations sociales des MIA ou <i>traitement</i> de l'altérité « andine »?.....	92
1.4.2.3. Problématique et hypothèse définitive : pour une étude sociologique de l'altérité non- radicale des MIA en France.....	100
2. L'univers « andin » et son imaginaire en France	109
2.1 Hommes et territoires du Nouveau Monde : Les Incas où la tristesse des indiens « civilisés»....	109
2.1.1 Introduction	109
2.1.2 La transmission humaniste de la conquête du « Nouveau Monde » en Europe et ses stéréotypes fondateurs.....	113
2.1.3 Une catégorie intermédiaire dans l'imaginaire européen: Les Incas, indiens « civilisés »....	119
2.2. Musique « des Incas » et stéréotypes andins	131
2.2.1. Introduction	131
2.2.2. Oscar Commettant et les chants de l'Ancien Pérou: la « tristesse » andine et ses versants musicaux.....	134
2.2.3 Pour une lecture académique des musiques « inca »: les cinq notes de la « tristesse » andine.	152

3. Musiques d'inspiration andine en France (1950-1973)	163
3.1 Introduction.....	165
3.2 Du spectacle exotique au royaume des musiques « des Andes » (1951-1963).....	173
3.2.1 La musique de « Los Incas » et ses précédents.....	173
3.2.2 La rencontre fortuite d'un français et d'une quena: Guillermo de la Roca et la contribution des français aux MIA.....	186
3.3. Le tournant des années 1960 : le succès de l'altérité « andine » (1963-1970).....	198
3.3.1 Les premiers vols du Condor.....	198
3.3.2 Au royaume commercial des « Flûtes indiennes ».....	202
3.3.3 Quenas et Révolution : les résonances d'une époque engagée.....	217
3.4 Le Condor au sommet de sa popularité (1970-1973).....	222
3.5 Conclusion: à la recherche d'une légitimité pour les MIA.....	229
3.5.1 Retour sur la contribution des français au développement des MIA en France.....	229
3.5.2 Un exotisme peut en cacher un autre : les modèles sud-américains des MIA en France (le cas argentin).....	232
3.5.3 Dans l'enchantement, une place pour la joie : lieux et logiques d'échanges autour des MIA en France.....	252
4. Trajectoires de vie et Musiques d'Inspiration Andine en France : <i>los Calchakis</i> et son public	283
4.1 Choix méthodologiques : MIA et approche qualitative.....	285
4.1.1 Les spécificités d'une observation décalée.....	288
4.1.2 Los Calchakis aujourd'hui: à la recherche d'un passé commun.....	290
4.1.3 Critères de sélection et MIA : les raisons d'une préférence.....	293
4.2 Saisir l'irruption des MIA dans les trajectoires individuelles: (statut des entretiens).....	298
4.2.1. L'irruption du social dans le vécu des interviewés : les MIA comme <i>épisode</i> de vie.....	298
4.2.2 Segments guidés: pour une articulation des prises de position des interviewés.....	301
4.3 Analyse des entretiens: considérations générales.....	307
4.3.1 Enonciation et statut de la parole.....	307
4.3.2 Du texte retranscrit à l'analyse de contenu : le choix des outils.....	311
4.3.3 Un modèle d'analyse : les récits d'insertion.....	317
4.4 Présentation des analyses	323
4.4.1 L'entretien de Mme Maisonneuve : explication des critères de codage et d'interprétation.....	323
4.4.1.1 Séquences du récit de Mme Maisonneuve : présentation.....	325
4.4.1.2 Analyse des séquences (« c'était l'époque...c'était la fin de l' <i>adolescence</i> et le début de la <i>jeunesse</i> »).....	329
4.4.1.3 Actants du récit: Quand aimer c'est comprendre (analyse de l'actant principal).....	339
4.4.1.4 « Je crois que je suis attirée par ces régions là, <i>leurs musiques me parlent plus</i> » : analyse des propositions.....	352
4.4.2 Le récit de Mme M. Sibille.....	361
4.4.2.1 Analyse du récit (« <i>Moi, je voyais plutôt l'aspect presque romantique...</i> »).....	361
4.4.2 Le récit de Mme Lefeuvre.....	365

4.4.3.1 Le récit de Mme Dominique Lefeuve (« <i>c'était la quête d'une autre façon de vivre...</i> »).....	366
4.4.4 Le récit de Mme Piteaud.....	371
4.4.4.1 Analyse du récit (« <i>Je pense que l'époque n'était pas tendre, et les latino-américains ne sont pas très tendres entre eux non plus, voilà</i> »).....	373
4.5 Conclusion: L'altérité des MIA et ses miroirs.....	378
CONCLUSION	385
Bibliographie	403
Annexes.....	413
<u>Annexe A</u> : Aux origines de la « légende blanche » des Incas: représentations du monde Inca en France (XVI et XVII siècle).....	415
A-1 La conquête du Pérou et sa réception en France : premières traductions.	415
A-2 Les Incas chez Montaigne : pour une vision éthique de la différence.....	421
A-3 Du sujet historique au sujet littéraire : les incas, personnages exotiques dans la littérature française du XVII et XVIII siècles.	430
<u>Annexe C</u> . Programmes du Ballet de l'Amérique latine en France (1951, 1952).	449
C-1 Théâtre Marigny (1951).....	449
C-2 Théâtre de Paris (1952).....	451
<u>Annexe D</u> : "Indiens à la Foire du Samedi".....	453
Annexe E: Programmation des concerts du groupe Los Calchakis (saison 2009-2010)	457
<u>Annexe F</u> . Liste de publications de Los Calchakis.....	459
<u>Annexe G</u> . Questionnaire exploratoire.....	461
<u>Annexe H</u> . Retranscription codée de l'entretien de Mme Maisonneuve.....	463
<u>Annexe I</u> . Partition original de la mélodie El Condor pasa, de Daniel A. Robles.....	479
Table des illustrations.....	485
Table des matières	486

Résumé

Du métro parisien aux festivals de musiques dites du monde les plus connus, sur les trottoirs des grandes villes et dans des salles de concert de tailles et de projections diverses, des ensembles jouant des musiques « des Andes » ont réussi à se produire en France depuis plus d'un demi-siècle. L'image d'une certaine "andinité" s'est ainsi forgée autour de ces groupes, vérifiable aussi bien dans le répertoire diffusé que dans le discours qui a accompagné la commercialisation de ces musiques. Néanmoins, l'activité de ces ensembles s'est enracinée pour l'essentiel dans l'espace géographique et social du pays qui les a hébergés : non seulement leurs musiques ont été proposées à un public composé pour l'essentiel de Français, mais en fait la plupart de ces ensembles sont nés à Paris et ont développé leurs carrières en France.

En étudiant la popularisation de ces musiques à la lumière des représentations sociales associées à l'univers "andin", cette thèse propose une relecture de la problématique de l'altérité incarnée par des manifestations musicales "autres" dans la société française. Notre analyse s'appuie sur la complémentarité de trois axes d'étude : l'imaginaire construit en France autour des peuples appartenant aux aires culturelles andines, l'émergence et le succès de ces musiques entre les années 1950 et 1970, et une enquête de terrain menée à l'occasion d'une série de concerts de musiques "des Andes" proposés en Île-de-France en 2004. L'hypothèse repose sur l'idée que le bon accueil de ces musiques en France a été facilité par une prédisposition particulièrement favorable à l'univers latino-américain, dans une logique d'échanges culturels marquée par l'absence de conflits identitaires ou symboliques profonds.

Abstract

In the Parisian subway and in the most known World Music festivals, in the streets of big cities or in the concert halls, the "Andean Music" is played in France for more than half a century. The popularization of this music in France was associated to the construction of an "andeanity", as well in the repertory as in the discourse which accompanied their commercial distribution. Nevertheless, the activity of these ensembles was founded in the social French space: not only their "Andean" music was proposed to a French audience, but in fact most of these ensembles were born in Paris and developed their careers in France. By studying the popularization of this music in the light of the social representations of the "Andean" universe, our thesis proposes a second reading of the Otherness of the not European music in France.

Our analysis is supported on three axes: the social representations of the Andean cultures in France, the emergence and the success of the "Andean Music" between 1950s and 1970, and a survey research concerning the concerts proposed in Ile-de-France by the well-known ensemble Los Calchakis (2004). The hypothesis is founded on the idea that the success of this music in France was facilitated by a particularly receptive French audience to the Latin-American universe.