

Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques

Diplôme de Conservateur
de Bibliothèque

Mémoire d'étude

Présence du rock, de la chanson,
du jazz et des variétés
au Département de la Musique
de la Bibliothèque Nationale

Bertrand BONNIEUX

sous la direction de Dominique BOUGE-GRANDON, ENSSIB
et de Dominique VARRY, ENSSIB

1992

Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques

Diplôme de Conservateur
de Bibliothèque



MEMOIRE D'ETUDE

Présence du rock, de la chanson,
du jazz et des variétés
au Département de la Musique
de la Bibliothèque Nationale

Bertrand BONNIEUX

sous la direction de Dominique BOUGE-GRANDON, ENSSIB
et de Dominique VARRY, ENSSIB

Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique
20 juillet-10 octobre 1992

Stage dirigé par Catherine MASSIP,
Directrice du Département de la Musique

1992
DCB
40

1992

Présence du rock, de la chanson,
du jazz et des variétés
au Département de la Musique
de la Bibliothèque Nationale

Bertrand Bonnioux

RESUME : Les musiques populaires sont inégalement représentées au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale suivant les types de documents ou les activités. Le dépôt légal de la musique imprimée est une source d'accroissement privilégiée mais soumise aux évolutions d'un domaine musical en pleine mutation. Néanmoins, elles constituent un patrimoine particulier, qui interpelle les politiques culturelles et pose le problème de l'éclatement des ressources documentaires musicales.

DESCRIPTEURS : Musiques populaires ; rock ; chanson ; jazz ; dépôt légal ; musique imprimée ; patrimoine ; politiques culturelles ; documentation musicale ; Bibliothèque Nationale - Paris

ABSTRACT : Popular music unequally appears at the Bibliothèque Nationale's Music Department according to the kind of items or activities. Printed music's legal deposit constitutes a favoured, increasing source but subjected to a musical field in full change. Nevertheless, it figures a peculiar cultural heritage that questions cultural policies and formulates documentary resources' breaking up.

KEYWORDS : Popular music ; rock ; pop song ; jazz ; legal deposit ; printed music ; cultural heritage ; cultural policies ; musical documentation ; Bibliothèque Nationale - Paris

REMERCIEMENTS

J'exprime tout d'abord ma gratitude aux professionnels qui ont accepté de me recevoir, de me communiquer leurs informations et de répondre à mes questions :

Michel RETAILLEAU du Service de Documentation Générale de la SACEM, Tatiana ALFEROFF-LEHONGRE de la Chambre Syndicale de l'Édition Musicale (CSDEM), Marie-France CALAS, Directrice du Département de la Phonothèque Nationale et de l'Audiovisuel de la Bibliothèque Nationale ainsi que Guisy BASILE, Frédérique LUCAS et Alain SACCATI, André THILL, Directeur de la Bibliothèque du Musée des Arts et Traditions Populaires, Jacques CHEYRONNAUD, ethnomusicologue au Centre d'Ethnologie française du CNRS, Serge HUREAU, Directeur du Centre National du Patrimoine de la Chanson et des Variétés- Le Hall de la chanson, Michel SINEUX, Directeur de la Discothèque des Halles, Noël LOPEZ, responsable de la musique imprimée à la Discothèque des Halles, Anne RIGADE et Nasreen HUSSEIN de la Bibliothèque de la Maison des Conservatoires de Paris, Pol GOSSET, bibliographe-documentaliste (Association Rock Infos), Albert DELATTRE, documentaliste de presse (Groupe Michel Hommel), le personnel du Département des Arts du Spectacles de la Bibliothèque Nationale.

Pour leurs précieux conseils, je remercie Dominique BOUGE-GRANDON, Dominique VARRY et Françoise LEROUGE, de l'ENSSIB.

Ma reconnaissance va enfin à Catherine MASSIP, qui a bien voulu m'accueillir en stage, ainsi qu'à l'ensemble de ses collaborateurs, notamment Dominique HAUSFATER, Colette CHABAUD, Cécile GRAND, Bernard BARDET, Claudie CABON, Françoise GRANGES, Christian GIBEAUX, Madeleine GLEBOFF, Elisabeth MISSAOUI, Mirhea PENESCO, Claire PERRET, Ewa TALMA-DAVOUS, Catherine VALLET-COLLOT, Elisabeth VALSAMIS, Pierre VIDAL.

I. INTRODUCTION

On assiste depuis deux décennies à une prise en considération par les institutions d'expressions artistiques et littéraires jusqu'ici négligées : roman policier, bande dessinée, chanson... Le sens de cette reconnaissance est à chercher dans l'élargissement de la notion de patrimoine, qui inclut de plus en plus d'éléments que la culture classique désignait comme sous-culturels ou paralittéraires. Les musiques populaires font partie des modes d'expression qui font l'objet de cette réévaluation. Réévaluation qui n'en est qu'à ses premiers pas et se concrétise par quelques publications, la création de structures et l'aide de l'Etat à différents projets, sans, hélas, qu'un travail complet d'inventaire et d'état des lieux ait été envisagé.

C'est dans cette perspective qu'il a donc semblé intéressant de mener une enquête sur la présence des musiques populaires d'aujourd'hui (rock, chanson, jazz, variétés...) dans le département de la Bibliothèque Nationale qui a en charge l'art musical. On a d'abord tenté une coupe dans les fonds et les activités du département pour évaluer la prise en compte des musiques populaires modernes. Le dépôt légal de la musique imprimée, que gère le Département de la Musique, constitue à cet égard un poste d'observation privilégié. Nous nous sommes appliqué à résoudre quelques énigmes que ces observations avaient fait surgir, ce qui nous a amené à nous pencher sur l'industrie culturelle qu'est devenue la musique, où l'on ne peut pas dissocier si facilement que cela le spectacle vivant de l'oeuvre enregistrée, l'oeuvre enregistrée de l'oeuvre écrite. Parler d'oeuvre écrite, concernant le rock, la chanson, le jazz et les variétés constitue déjà une imprudence tant il est vrai que beaucoup des caractéristiques de l'existence et de la carrière de ces musiques ont à voir avec la notion d'oralité.

On a convenu alors d'interroger le discours musicologique en ce qu'il représente la formation que reçoivent et la méthode d'approche des documents qu'adoptent les bibliothécaires musicaux. Il a ensuite été tenté de mesurer toutes ces données à l'aune des politiques culturelles pour examiner de quelle façon elles interfèrent dans le développement et la reconnaissance d'un genre musical à la recherche d'une légitimité à travers plusieurs actions et plusieurs projets. Ce que l'on a pu observer, c'est qu'en dehors du Département de la Musique, les ressources documentaires étaient dispersées et qualitativement pauvres. Les perspectives ouvertes par notamment la prise de relais de la Bibliothèque de France vont amener une recomposition de la carte documentaire musicale, pour ce qui concerne les musiques populaires d'aujourd'hui, sur laquelle le Département de la Musique, au sein de la Bibliothèque Nationale des Arts, aura une place à tenir.

II. UNE PRESENCE DIFFUSE

La première observation qui vient à l'esprit lors d'une visite de la salle de travail du Département de la Musique, c'est que s'y exprime l'omniprésence de la musique dite savante de tradition occidentale. Que l'on feuillette la trentaine de revues mises à la disposition du public, que l'on examine les 1 700 usuels présents sur les rayonnages, que l'on soupèse les 1 600 éditions monumentales offertes à la consultation, la même réflexion s'impose : nous nous trouvons ici au royaume du grand répertoire classique. La réputation du département, son histoire, les dépliants qui le décrivent confirment cette impression : il y est question de la collection de Sébastien de Brossard, maître de chapelle, qui fut en 1725 le premier embryon du fonds, du manuscrit autographe du Don Giovanni de Mozart ou, encore, de la correspondance de Francis Poulenc. Un examen plus approfondi des collections comme des activités permet de rectifier cette première sensation : si elle est discrète et peu visible, la présence des musiques populaires est réelle et il n'existe aucun mécanisme ou procédé pervers visant à l'exclure et à la refouler, bien au contraire. Il n'en est pas moins vrai que le fait qu'elle soit accueillie mais peu évoquée pose problème. Pourquoi consacrerait-on des crédits à l'entretien et à la valorisation d'un tel fonds ? Le Département de la Musique est le département de toutes les musiques, personne n'en doute, même si son organisation fait la part belle à la musique sérieuse. Le fonds qui est proposé est d'abord un fonds historique : la partie des documents la plus remarquable, la plus consultée est sans conteste la partie la plus ancienne. On comprend que les musiques populaires dont la prise en compte par l'histoire de la musique est récente et, a fortiori, les musiques populaires modernes apparaissent comme secondaires. La musique dite classique représentant la part la plus importante des collections, l'organisation de la collecte et de la communication des documents se met à son service. Malgré tout, des missions institutionnelles (le Département de la Musique gère le dépôt légal de la musique imprimée et on lui rétrocède une partie

du dépôt légal des monographies et des périodiques sur la musique) crée au département l'ardente obligation d'accueillir toutes les musiques sans exclusives : nous consacrerons le deuxième chapitre au dépôt légal de la musique, qui mérite un traitement à part en ce qu'il préfigure les collections de demain. La partition est le document-vedette, le document de base du département. Le Département de la Musique possède cette particularité, au sein de la Bibliothèque Nationale, de n'être ni tout à fait un département thématique (il manque les phonogrammes) ni un département "à support" (la musique imprimée y cohabite avec des livres, des périodiques, des estampes, des lettres autographes...) : il est un petit peu les deux mais était, au moment de sa création, en 1942, plus proche d'un département "support". Il a en effet résulté de la fusion, réalisée en 1935, de deux fonds : les seuls imprimés musicaux du Département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale et les collections, elles "multisupports", du Conservatoire National de Musique. Nous nous intéresserons, pour commencer, aux divers types de documents collectés, aux différentes activités qu'impulse ou auxquelles participe le département ainsi qu'à la façon dont sont mis en forme les catalogues.

1. Dans les différents types de documents

1.1. Les monographies

Les livres représentent, par ordre d'importance numérique, le deuxième type de document après les partitions, même s'il est quasiment impossible de fournir un chiffre approximatif de leur nombre. L'ensemble des collections du département est estimé entre 1,5 million et 2 millions de documents (sur plus de cinq kilomètres de rayonnages) et il semble difficile d'affiner ce chiffre : le classement, comme les catalogues, mélangent tous les supports, imprimés et manuscrits, périodiques, monographies et partitions. On connaît les difficultés qu'il y a à mener des évaluations de fonds patrimoniaux, surtout s'il ne s'agit pas de comparer un fonds patrimonial à un autre mais d'en estimer la valeur dans l'absolu : une méthode de type Conspectus s'avère inopérante. On peut tenter par contre une mesure sur l'accroissement courant. Il prend deux formes : la rétrocession de volumes reçus au titre du dépôt légal livres et les acquisitions.

Trois départements de la Bibliothèque Nationale se partagent en effet le dépôt légal des monographies concernant la musique : le Département de la Phonothèque Nationale et de l'Audiovisuel, le Département des Arts du Spectacle et le Département de la Musique. Les critères approximatifs d'attribution (tout ce qui concerne l'interprétation et l'enregistrement va plutôt à la Phonothèque, les ouvrages sur le spectacle vivant aux Arts du Spectacle et ceux sur la composition à la Musique) font que certains livres s'intéressant aux musiques populaires échappent au Département de la Musique qui est obligé d'en faire l'acquisition sur ses propres crédits. Un an de nouveautés (Editions Professionnelles du Livre, 1992) recense 24 910 ouvrages parus en 1991. Parmi eux, 264 (soit à peu près 1%) avaient trait à la musique. 80 (soit 30%) concernaient les musiques populaires (37 la chanson, 16 le jazz, 11 le rock). On ne s'attardera pas sur la modestie de ces chiffres : on ne peut pas constituer des fonds importants dans un domaine où la production est si pauvre. La même année, le Département de la Musique a fait l'acquisition de 440 monographies. Il faut préciser que la plus grosse part de ces achats concernait les ouvrages étrangers. Ce recours s'avère particulièrement pertinent si l'on songe que le jazz et le rock sont deux expressions d'origine anglo-saxonne. Le département travaille sous forme d'offices, après avoir élaboré des "music approval plans" avec des libraires spécialisés étrangers (Harassowitz en Allemagne, Blackwell en Grande-Bretagne) qui lui font parvenir les parutions répondant aux critères définis par les deux parties. Ces critères et les domaines d'activité de ces libraires font que sont privilégiés les ouvrages "scientifiques", à caractère musicologique. Il en découle, par exemple, la présence dans les collections de thèses de musicologie en allemand sur la pop music. Par contre, des dictionnaires courants publiés par les éditeurs anglais ou américains spécialisés dans les musiques populaires font défaut, sans doute à cause de la méconnaissance de cette partie de la production par ces libraires. De même les achats de livres en souscription ("standing orders"), procédure courante pour les acquisitions, concernent rarement les musiques populaires. Il faudrait pouvoir consacrer du temps au dépouillement des rubriques bibliographiques de la presse spécialisée et professionnelle qui, de son côté, les signale correctement : *Notes*, la revue des bibliothèques musicales

américaines par exemple, ou **Popular Music**, publiée par les Cambridge University Press. La Bibliothèque Nationale, est, il faut le dire, une "machine" à attirer à elle par des mécanismes de dons, d'attributions, d'envois spontanés, d'échanges internationaux, de récupérations du dépôt légal "imprimeur", toutes sortes d'ouvrages appartenant au domaine de la littérature grise ou des publications professionnelles et officielles, qui peuvent avoir un rapport avec les musiques populaires. Le fonds documentaire constitué par les seules monographies sur le sujet est donc loin d'être négligeable : c'est évidemment le fonds public le plus important de France.

1.2. Les périodiques

Le Département de la Musique reçoit 328 titres de périodiques ayant trait à la musique que peut l'on ventiler de la façon suivante :

Presse professionnelle	28	(8,6%)
Musicologie/Ethnomusicologie	57	(17%)
Musique savante	85	(35%)
Musiques traditionnelles	13	(4,2%)
Musiques religieuses	10	(3,5%)
Chant/Lyrique	17	(5%)
Revue sur les instruments	49	(15,8%)
Revue bibliographique	12	(4%)
Danse	9	(2,8%)
Divers	8	(2,6%)
Jazz	5	(1,6%)
Chanson	4	1,5%)
Rock	23	(8%)

Le rock, le jazz et la chanson représentent 11% des titres reçus. Sur l'ensemble des revues, 53% sont d'origine étrangère (essentiellement RFA, Etats-Unis, Grande-Bretagne et Europe de l'Est). Cette proportion tombe à 21% s'agissant des titres sur les musiques populaires modernes. On a observé les modes d'acquisition de ces périodiques. Ils sont de cinq natures : le dépôt légal (47% des titres), les acquisitions (22%), les dons (17%), les échanges internationaux (8%) et, enfin, le dépôt légal particulier auquel sont soumises les Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne (NMPP) à propos des titres étrangers qu'elles diffusent en France (6%). Concernant les 32 revues sur les musiques modernes, 72% proviennent du dépôt légal, 16% du dépôt légal NMPP tandis que 9%

ont été acquises et 3% données. Il semblerait donc que cela soit les mécanismes "naturels" d'accroissement des fonds qui soient à l'origine d'une représentation affirmée du rock, du jazz et de la chanson. Le dépôt légal des NMPP fait entrer au département une revue de rock sur 5, soit un peu plus d'un quart de sa contribution. Le faible score des revues de jazz s'explique par le fait que beaucoup d'entre elles comportant des chroniques de disques sont versées dans les collections de la Phonothèque.

1.3. Lettres et manuscrits autographes, programmes

Les lettres autographes et les manuscrits littéraires ne sont pas des documents secondaires : 746 ont été acquis en 1991. Les partitions manuscrites autographes représentent des achats exceptionnels faits sur des crédits d'intérêt national : en juin 1992, le Département de la Musique a préempté la première esquisse autographe du Boléro de Ravel pour 1,8 million de francs. La notoriété des compositeurs fait vite monter les enchères. En ce qui concerne la chanson, le département possède des lettres de la chanteuse Yvette Guilbert envoyées à des personnalités du tout-Paris. L'affaire ne s'est pas faite, mais on a récemment proposé des manuscrits de jazz au département, qui ne voit pas d'objection à en faire l'acquisition, au même titre que ceux nouvellement entrés de Pierre Boulez, Gilbert Amy et Jean Guillou. Il est cependant certain que les oeuvres manuscrites d'un compositeur récent ne procureront pas le même "frisson paléographique" que celui qui saisit à la lecture de, par exemple, la sonate **Appassionata** de Beethoven, et qui fait se demander si les auréoles qu'on y découvre ont été laissées par l'eau des larmes du compositeur ou par l'eau de pluie d'un orage qui l'aurait surpris le manuscrit sous le bras. Beaucoup des documents de ce type sont des dons ou des dations, ce qui explique que la musique française du début du siècle représente un pôle d'excellence du département ; un don des héritiers de Gabriel Fauré s'accompagne du versement au Département de la Musique de la moitié des droits d'auteur de ses oeuvres, à condition que ces sommes soient consacrées à l'achat de manuscrits français. Quant aux programmes de concerts envoyés par les grandes salles de Paris ou de province, il leur arrive bien évidemment de signaler des spectacles de chanson, de jazz ou de rock.

2. Dans les activités extérieures

2.1. L'AIBM, le RISM, le RILM

Dans le domaine international, le département a joué un rôle important dans la création en 1951, à Paris, de l'Association Internationale des Bibliothèques, archives et centres de documentation Musicaux (AIBM). Le groupe français a son siège à la Bibliothèque Nationale (par ailleurs, le département est aussi le siège de la Société française de musicologie). Parmi les cinq branches : recherche, bibliothèques des établissements d'enseignement, bibliothèques publiques, bibliothèques de radio et d'orchestre, centres d'information musicaux, c'est la branche bibliothèques publiques qui se montre la plus ouverte aux expressions populaires, de même que ce sont les représentants des groupes allemands, néerlandais et des pays scandinaves qui réclament des articles sur le jazz dans la revue de l'association, *Fontes Artis Musicae*. Force est de constater cependant que personne ne se dévoue pour les rédiger.

On ne pourra guère reprocher au Répertoire International des Sources Musicales (RISM) de négliger les musiques modernes puisqu'il a pour but d'inventorier et de cataloguer les sources musicales manuscrites et imprimées antérieures à ... 1800, dans le monde. Notons cependant qu'il se limite à la musique polyphonique et ne répertorie pas les musiques monodiques, qu'il s'agisse d'ariettes en recueils ou de pièces liturgiques dans les antiphonaires, dont la notation "carrée" pose problème. Il est curieux que cette entreprise, largement décentralisée et qui publie des catalogues régionaux, laisse de côté les musiques populaires. Le département apporte (en collaboration avec le CNRS) un appui scientifique et technique à cet inventaire du patrimoine musical écrit en encadrant les musicologues vacataires chargés de rédiger les notices qui feront l'objet de publications sous divers formes : imprimée, microfiches, base BN-Opaline. Gageons que lorsqu'on aura épuisé le grand répertoire, il se trouvera des musicologues pour entreprendre l'inventaire de ce que l'on a, dans un premier temps, laissé de côté.

Le département sert d'agence bibliographique nationale au Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) fondé en 1966 et auquel participent outre l'AIBM, l'International

Musicological Society, l'International Council for Traditional Music, l'International Society for Music Education et l'International Council of Learned Societies. Le RILM Abstracts est une bibliographie courante qui recense livres et articles de périodiques parus dans l'année dans trente-six pays. Le Département de la Musique envoie annuellement entre 300 et 350 courtes notices descriptives et critiques. 140 concernent les monographies ce qui, rapproché du chiffre de 250 parutions annuelles de livres sur la musique, représente une proportion importante. Les musiques populaires ne sont pas du tout mises à l'écart de cette publication également accessible par le serveur Dialog. La rubrique "jazz pop rock" du volume 1987 du RILM Abstracts (le dernier paru à ce jour) rassemble 349 notices (auxquelles il faut ajouter la centaine de signalements dans les divisions bibliographie, discographie, iconographie, sociologie, esthétique...) ce qui représente 5% de l'ensemble du volume. 76 notices relèvent de la "popular music", 127 du jazz et 146 du rock. Parmi eux, 33 livres sont en français (un autre est traduit du français) ce qui, comparé aux 80 de 1991, témoigne d'une bonne prise en compte. Il reste à souhaiter que le RILM Abstracts réussisse à rattraper son retard (le volume 1990 devrait paraître fin 1992) pour aider les professionnels à faire leurs acquisitions avant que les monographies ne soient épuisées. L'index matières annuel, dont il paraît un cumulatif tous les cinq ans, est d'une aide précieuse pour toutes les recherches documentaires.

2.2. Les expositions

Les bibliothécaires sont quelquefois mis à contribution pour des expositions liées à des commémorations et/ou à des initiatives extérieures. Confié au Département de la valorisation, le planning des "grandes" expositions de la BN en prévoit les thèmes 3 ou 4 ans à l'avance. Le mécénat y joue un rôle d'importance et elles donnent lieu le plus souvent à la publication d'un ouvrage (par exemple : **Les plus belles lettres manuscrites de la langue française** et **Les plus beaux manuscrits des poètes français**, chez Robert Laffont). Il n'y a jamais eu de thème exclusivement musical mais la musique est souvent partie prenante. Est actuellement en préparation une exposition sur les créateurs prodiges intitulée **Le printemps des génies**, qui fera plus qu'allusion à Mozart et à Rossini. On a envisagé d'y inclure le chanteur de soul Stevie

Wonder (qui enregistra son premier disque à 13 ans sous le nom de Little Stevie) et le clarinettiste de jazz Benny Goodman, qui jouait, enfant, dans les orchestres de fosse à Chicago) ; malheureusement le renoncement à la collaboration avec la New York Public Library a fait échouer ce louable projet.

2.3. La BNF, les échanges internationaux

Nous reviendrons sur la Bibliographie Nationale Française, dont on sait que le Supplément III compile les notices bibliographiques du dépôt légal de la musique, dans le chapitre que nous consacrerons au dépôt légal. Signalons simplement que 1992 verra la première publication de sa version informatisée avec des notices au format InterMarc et que la totalité des documents reçus sera signalée. Rappelons que la musique dite "en feuille" e l'était pas dans l'ancienne version, ce qui faisait que, concernant les musiques populaires, seuls quelques recueils échappaient à cette mise à l'écart.

Les échanges internationaux sont gérés par un département spécialisée de la Bibliothèque Nationale, pour ce qui est des livres et des périodiques. La rue Louvois gère, quant à elle, l'échange des partitions musicales : un exemplaire sur les quatre du dépôt légal lui est destiné (200 documents par an environ). Le choix est un libre choix qui s'effectue sur listes, en principe. Les partenaires privilégiés de ces échanges furent longtemps les pays de l'ex-bloc soviétique : le Département de la Musique se voit ainsi bien involontairement à la tête d'une magnifique et sans doute unique collection de chansons à la gloire de Lénine, de Staline et du PCUS...

3. Dans les classements, les catalogues, les bases de données

3.1. Les classements

Au Département de la Musique coexistent trois types de classements. Le premier, dit "ancien porté" (pour "porté à l'inventaire"), qui ne prend en compte que les partitions et qui eut cours jusqu'en 1908, propose un classement essentiellement méthodique : 28 subdivisions numérotées de Vm¹ à Vm²⁷. Les

musiques populaires de l'époque sont le plus souvent classées en Vm¹² (avec toute le production pour piano) ou en Vm⁷ (divers). Les autres subdivisions rassemblent par formes (opéra, concerto), par formations (trio, septuor) ou par instruments (mandoline, saxophone). Dans le "nouveau porté", inauguré en 1908, qui resta en vigueur jusqu'en 1944, on introduisit comme critères deux sortes de formats (4° et Folio) qu'on combine avec un classement méthodique inspiré de l'ancien, mais simplifié (19 subdivisions). Les livres y ont leur place et, surtout, on crée les subdivisions Fol Vm¹⁶ et 4° Vm¹⁶ pour rassembler la "musique légère", terme générique qui sert plus à désigner le poids du contenant (les "feuilles" de musique) que le contenu, et qui a encore aujourd'hui largement cours, même s'il semble impropre à beaucoup (l'opérette, aujourd'hui rangée dans le "camp" classique, a longtemps été l'archétype de la musique légère et, d'autre part, le qualificatif de léger convient mal à certains compositions de variétés dont la musique se caractérise au contraire par une certaine lourdeur). Ces subdivisions connurent un sort assez particulier puisqu'en 1944, lorsqu'on ferma le "nouveau porté" pour ouvrir le "dernier porté", on conserva la cote Fol Vm¹⁶ pour continuer à accueillir les musiques populaires, certains fonds gardant un classement propre : fonds du Conservatoire, fonds Coirault (folklore), fonds Weckerlin (chansons populaires et politiques)... Le classement actuel ne tient plus compte que du format, de l'épaisseur et de la présentation matérielle des documents, à l'exception donc du Fol Vm¹⁶, sauf dérogation :

"Des recueils factices circonscrivent aussi bien la recherche historique : pour la période 1870-1903, on a relié par année les chansons politiques, de circonstances et d'actualité (41 volumes à la cote Fol Y. 447) ; un recueil d'oeuvres de caractère politique (1794-1889) donne le reflet des divers régimes de la France (Fol Y. 448) ; un ensemble de chants patriotiques et fascistes italiens (1900-1950) est réuni à la même cote (Rés. Vma 179)." (Bardet, 1978)

Cette pratique ne se généralisera pas et la cote Fol Vm¹⁶ finit par réellement constituer un fonds à part ; il est vrai que le traitement de la musique en feuilles pose de sérieux problèmes : fragilité du support (depuis la fin du siècle dernier on utilise des papiers mécaniques d'un grammage souvent inférieur à 100 pour les partitions musicales, minces feuilles jamais cousues mais

glissées les unes dans les autres) temps passé à cataloguer des oeuvres très courtes et très nombreuses... Ce fonds finit par ne plus faire l'objet de catalogues : on se contentait de l'inscrire sur les registres du dépôt légal et sur les carnets de cote.

3.2. Les catalogues

Depuis le 1^{er} janvier 1991, les fichiers sur bristol du département sont clos. Le relais a été pris par les bases BN-Opale (pour les monographies) et BN-Opaline (pour la musique imprimée) accessibles sur le Serveur Bibliographique National (SBN) lui-même diffusé par Questel. Observons néanmoins que la musique légère a connu des fortunes diverses mais qu'elle n'a pas toujours eu à se plaindre du traitement "manuel". On eut, entre 1947 et 1966, l'excellente idée d'ouvrir deux fichiers "musique légère" séparés, un aux titres et l'autre aux compositeurs (rassemblant respectivement 25 000 et 30 000 entrées) qui, exhaustifs pour la période 1952-1966, constituent pour longtemps encore un corpus d'étude de premier intérêt. Après cette date, on ne peut que confier aux lecteurs-chercheurs les registres du dépôt légal et les carnets de cote où les chansons sont classées annuellement par date d'entrée... ce qui rend les recherches fastidieuses et aléatoires. Il existait également un catalogue remarquable appelé "titres-incipits" qui rassemblait dans un grand oecuménisme airs extraits d'opéra et d'opérette, motets, airs de cour, chansons populaires, folklore... Son intérêt résidait dans le fait qu'y étaient dépouillés titres par titres des recueils entiers, avec de nombreux renvois. Ce fichier n'accueillait plus, hélas, de musique populaire depuis 1966. Un catalogue "paroliers" (120 000 noms) mélangeait également paroliers de chansons, librettistes d'opéra et poètes mis en musique (à Baudelaire, on trouve une centaine de fiches). Certaines recherches thématiques étaient également possibles dans une foultitude de fichiers beaucoup plus modestes (fichiers matières musicales et sujets musicaux avec des entrées à des termes comme : bicyclette, boulanger, animaux, armée, eau, enfance, errance...). Le catalogue matières musicales offrait des sélections par genre (chansons scolaires, liturgiques, politiques, militaires, patriotiques, enfantines, mimées, napolitaines...) ou géographique (par province et par pays). Il existait aussi un

fichier "musique de films-comédies musicales-musique de télévision". On trouvait bien sûr dans le fichier "matières musicales" de nombreuses vedettes qui renvoyaient aux monographies consacrées aux différentes musiques populaires : blues, chanson, boogie-woogie, ragtime, disco, negro-spiritual, variété, yéyé... Dans le fichier "portraits de musiciens", on a relevé 5 fiches consacrées à Elvis Presley, 21 à Georges Brassens, 3 aux Beatles renvoyant à des photographies dans des monographies. L'immense catalogue "auteurs anonymes" mêlait compositeurs de musique et auteurs de livres sur la musique, tous genres confondus. On le voit : la musique légère n'a été l'objet d'aucun ostracisme mais son traitement a posé des problèmes à certains moments. L'ensemble de ces fichiers (sans exception) a été microfilmé et les 1 800 microfiches qu'ils représentent vont faire l'objet d'une diffusion commerciale par la société Chadwyck-Healey.

3.3. BN-Opale, BN-Opaline

A la question de savoir si le traitement informatisé va se concrétiser par une meilleure prise en compte des expressions populaires, on serait tenté de répondre oui. Bien sûr, il n'y aura plus de "petits" fichiers pour aller chercher et signaler une photographie de chanteur (mais était-ce vraiment utile de savoir qu'un livre sur Elvis Presley comportait des photos de lui à telle ou telle page ?) mais tout ce qui sera fait le sera exhaustivement. Les trois fascicules de la Bibliographie Nationale Française ne signaleront plus seulement les 1 300 documents en "recueils" mais aussi les 900 de musique en feuilles. Ce qui signifie une multiplication des accès du fait du plus grand nombre de zones indexées. Pour une chanson, outre l'interrogation par titre, on pourra interroger par auteurs, compositeurs, auteurs secondaires, interprètes, maisons d'édition (même s'il y en a plusieurs) ; au total, plus de vingt accès. Pour prendre en compte les spécificités des musiques populaires, il a été proposé de reporter dans l'étiquette 300 du format InterMarc (zone des notes) des informations figurant sur les feuilles telles que : "enregistré par le groupe X", "enregistré sur disques Polydor 880 431", ce qui permettra de faire le lien avec les notices phonographiques présentes dans la même base (la Phonothèque

Nationale entre le dépôt légal des phonogrammes dans BN-Opaline et gère en commun avec le Département de la Musique le fichier-autorités). Sur l'étiquette 253, on indiquera l'incipit littéraire des chansons qui permettra la recherche d'un morceau dont on ne connaît que les premiers mots, en attendant que, comme pour le Répertoire International des Sources Musicales (RISM), on puisse inclure un incipit musical à la notice. Une interrogation par mot du titre sera aussi possible.

III. LE DEPOT LEGAL : DE FRANCOIS 1^{er} A MICHAEL JACKSON

Le traitement du dépôt légal de la musique est informatisé depuis le 1^{er} janvier 1991 : dès le dépôt, une notice est créée dans la base BN-Opaline, qui sera enrichie au moment de l'indexation et du catalogage (Bernard, 1988) ; par ailleurs, a été votée au Parlement le 20 juin 1992, une loi (dont on attend les décrets d'application) réformant le dépôt légal (loi n°92-546, Journal Officiel du 23 juin 1992, pages 8167 et 8168). Ces deux éléments conjugués vont autoriser une approche du dépôt légal qui n'aurait pas été possible, il y a seulement quelques mois. En effet, l'enregistrement automatisé des données en permet dorénavant l'exploitation statistique et la réflexion qui a précédé le vote de la loi a porté sur des points de doctrine qui concernent au premier chef les musiques populaires (exhaustivité, prise en compte de la production non-française). Notre recherche a pris la forme d'une enquête pour déterminer si le dépôt légal de la musique ne souffrait pas d'oublis de la part des éditeurs. Elle a eu pour point de départ la perplexité provoquée par la confrontation de trois chiffres, de trois ordres de grandeur, dont l'écart semble poser une énigme : chaque année 80 000 oeuvres sont déclarées à la SACEM, 18 000 documents sont déposés à la Phonothèque Nationale au titre du dépôt légal, tandis que 2 200 seulement arrivent à la régie du dépôt légal du Département de la Musique.

Ce qui est en jeu ici est lourd de conséquences : le dépôt est en effet totalement dépendant d'une production sur laquelle il n'a aucune influence et qu'il ne peut que s'efforcer de bien collecter. Etudier donc les conditions actuelles de la production éditoriale, c'est étudier les fonds patrimoniaux de demain. C'est une manière de préparer leur future mise en valeur.

1. Le dépôt légal, principale source d'accroissement

1.1. Fonctionnement et réforme

Le dépôt légal était régi jusqu'à la loi du 20 juillet 1992 par une loi du régime de Vichy du 21 juin 1943 qui avait accentué le caractère policier des textes antérieurs. On a convenu, qu'en 1992, il fallait lui donner "une vocation culturelle et patrimoniale affirmée" mieux adaptée aux modes de diffusion actuels, en laissant au second plan les préoccupations de contrôle des publications et d'information des pouvoirs publics. Dès 1987, un débat s'était instauré sur le fait de savoir si le dépôt légal devait viser à accueillir l'exhaustivité de la production. On pouvait ainsi lire que :

"Le Département de la Musique, mais surtout celui des estampes et de la photographie, pratiquent de fait une sélection des documents collectés et ont abandonné toute recherche de l'exhaustivité. (...) Le concept même d'exhaustivité est rendu obsolète par le développement des nouvelles formes d'édition. Ainsi, les publications assistées par ordinateur qui connaissent actuellement une grande extension, ne permettent plus le contrôle croisé du dépôt légal éditeur-imprimeur et échappent en grande partie à la vigilance du Département des entrées". (Beck, 1987)

Patrice Cahart proposait pour sa part de limiter le dépôt légal aux phonogrammes européens tandis que Jean-Pierre Seguin préconisait de le limiter aux films, vidéogrammes et phonogrammes français et produits en France. Il apparaît que la loi trancherait plutôt en faveur des partisans de la plus grande exhaustivité possible puisqu'elle précise, dans son article 1, que les imprimés sont soumis à l'obligation de dépôt légal "dès lors qu'il sont mis à la disposition d'un public". Reste à savoir si les décrets d'application reprendront les dispositions d'un avant-projet présenté en juin 1991 en Conseil d'Etat et qui stipulait dans son article 8 que ne sont pas soumis au dépôt légal "les oeuvres et documents importés à moins de 100 exemplaires" et si sera reconduite la règle établissant qu'un exemplaire des partitions musicales manuscrites ou reproduites mécaniquement à moins de 10 exemplaires doit être prêté à la Bibliothèque Nationale, à charge pour elle de la photographier avant de le restituer à son

déposant. Ce problème concerne principalement la musique contemporaine qui fait de moins en moins l'objet d'éditions graphiques traditionnelles mais est simplement photocopiée à la demande et louée avec le matériel :

"A la longue, cette situation risque d'aboutir à un vide dans les collections nationales pour les oeuvres des générations actuelles, si l'on ne trouve pas de solution de remplacement." (Lesure, 1984).

Les partitions musicales n'étaient pas soumises au dépôt légal imprimeur mais beaucoup d'imprimeurs, par ignorance, en faisaient tout de même le dépôt. Le Département de la Musique souhaite que cette pratique soit officialisée : elle a permis, en 1991, par le jeu du croisement des deux dépôts de "récupérer" 111 documents chez 24 imprimeurs (2 parisiens et 22 en province), dont 34 n'avaient pas fait l'objet d'un dépôt éditeur (essentiellement de la chanson, de la chanson pour enfants et de la musique liturgique). Dans un domaine où une grande partie de la production diffusée est d'origine extra-nationale (55% des droits générés par les ventes de phonogrammes en France proviennent de musiques étrangères, Livre blanc de la SACEM, 1986), il n'est pas non plus indifférent de savoir quel sort sera réservé aux musiques importées. C'est un des points qui a fait l'objet de discussions à l'Assemblée Nationale et au Sénat, même si c'est sur le cinéma qu'ont portés les échanges et qu'il semble qu'on ait transigé (les émissions de radios et télévisions locales, par exemple, ne seront pas conservées par l'INA, de même que tous les enregistrements de jeux télévisés). Le Secrétaire d'Etat à la Communication s'exprimait ainsi, parlant des films importés et singulièrement du cinéma américain :

"Nous aurons besoin, plus tard, pour restituer ce qu'a été l'air du temps, la sensibilité collective, de ce type de produits et il est important que, moyennant certaines garanties, nous puissions y avoir accès." (Jean-Noël Jeanneney, Journal Officiel du 15 avril 1992, Sénat, p. 603)

Si le dépôt légal est une institution ancienne (28 décembre 1537, François 1^{er}, par l'ordonnance de Montpellier) son application à la musique imprimée est très récente (1834). Cependant le besoin d'un dépôt s'était déjà fait sentir plus tôt

puisqu'on en institua en 1786 l'obligation à la Chambre Syndicale des librairies et imprimeurs (ou pour les éditions à compte d'auteur auprès du garde des Sceaux) et qu'en 1797, une loi instituait un timbre fiscal sur les "papiers-musique", c'est-à-dire la musique en feuilles et les périodiques, qui devait subsister jusqu'en 1841. (Devriès, Lesure, 1979). L'âge d'or de l'édition musicale se situe dans la deuxième partie du XIX^e siècle. En 1888, 5 614 oeuvres furent déposées à la Bibliothèque Nationale, 7 000 en 1894. En 1906, on n'en déposait déjà plus que 5 936. La diffusion de la musique touchait essentiellement des genres populaires : musiques pour orphéons et fanfares et morceaux destinés aux "maisons d'éducation" (en 1888, il n'existe en province que six "succursales" du Conservatoire de Musique) tel ce **Charme des pensionnats : répertoire de romances, bluettes, chansonnettes, composées exclusivement pour les communautés, couvents, maisons religieuses, monastères, pensionnats** (cité par Devriès, Lesure, 1988) ou ce **Chat botté, polka avec miaulements pour le piano**, par G. Witman, édité par Leduc en 1880 (BN, cote Vm¹² c 8593). Nous allons essayer d'évaluer dans quelles conditions s'effectue la collecte de la production musicale, spécialement en ce qui concerne les musiques populaires d'aujourd'hui.

1.2. Observations sur le dépôt légal de la musique

En 1991, 2 213 documents ont été déposés : 1 371 en musique sérieuse, 842 en musique légère. Il faut d'ores et déjà apporter un correctif à ce chiffre basé sur le rangement par cotes. En effet, en dehors de la cote Vm¹⁶ (musique en feuilles), des recueils de musiques populaires sont cotés avec la musique classique (133). Les chiffres corrigés sont donc les suivants : 975 pour les musiques populaires, 1 238 pour la musique sérieuse. Nous avons tenté, sans prétentions taxinomiques, d'affiner cette distinction en introduisant les critères de genre musical et de fonction de la musique (pédagogique, liturgique, de divertissement...) dans le tableau ci-dessous :

Catégories	% du total	Nombre de documents
1 Musique sérieuse	33,6%	738
2 Solfège/Pédagogie/Catalogues d'oeuvres	6,2%	137
3 Cantiques/Chants liturgiques	1,3%	31
4 Pédagogie instrumentale (classique)	2,5%	57
5 Pédagogie instrumentale (moderne)	1,5%	35
6 Musiques traditionnelles	3,9%	88
7 Chansons pour enfants	2,4%	54
8 Musiques de films	0,4%	9
9 Accordéon	4,1%	93
10 Musique légère instrumentale pour piano	5,5%	121
11 Jazz (dont ouvrages pédagogiques)	2,4%	54
12 Chanson francophone	24,2%	532
13 Rock/Variétés internationales	10,6%	233
14 Divers/Indéterminés	1,3%	31
TOTAL :		2 213

Il montre que la musique légère n'est pas négligeable en proportion. En effet, si l'on additionne les catégories 9, 10, 11, 12, et 13, on obtient 1 033 documents. Les musiques populaires représentent donc un peu moins de la moitié des documents déposés. Cet ordre de grandeur d'un millier de partitions de musiques populaires est confirmé par l'examen des registres de cote : en 49 ans, entre 1942 et 1990, 58 770 feuilles ont été inscrites, soit une moyenne de 1 199 par an. Il y a eu des périodes de vache maigre (536 en 1987), et d'autres plus fastes (1966 : 2 390), mais l'ordre de grandeur (même corrigé par l'ajout des recueils cotés avec la musique savante) demeure le même : un gros millier de partitions de musique légère parvient chaque année au dépôt légal.

La difficulté qui subsiste réside dans le fait que pour comparer ces chiffres avec ceux de la SACEM, il faudrait pouvoir raisonner avec les mêmes unités de mesure : la SACEM reçoit des oeuvres, le dépôt légal des documents. Nous nous sommes donc livrés à un calcul sur le dépôt légal de 1990 (les fascicules de la *Bibliographie Nationale Française* étant parus, il était possible de trouver presque à tous les coups dans les notices le détail des oeuvres ou leur nombre). On est parvenu à la conclusion que 2 202 documents représentaient en fait entre 4 024 et 4 704 oeuvres : il faut donc multiplier (compte tenu de la moyenne du nombre d'oeuvres contenues dans les recueils et du nombre de documents à oeuvre unique) par 1,8 ou 2,1 le nombre total de partitions pour

obtenir le nombre d'oeuvres. Les 2 200 dépôts annuels du Département de la Musique correspondent donc à environ 4 400 oeuvres.

A l'insinuation proférée plus haut (Beck, 1987) d'une soi-disant non-exhaustivité voulue du dépôt légal de la musique, on peut répondre que cela ne peut que concerner un nombre très restreint de cas où les oeuvres ne sont ni imprimées ni diffusées et où rien ne justifie leur accueil par le dépôt légal (gratuit, que certains auteurs-éditeurs préfèrent à une déclaration SACEM, payante, elle).

On peut donc affirmer que la quasi-totalité des éditeurs graphiques déposent : une preuve nous en est donnée par le fait que nous avons comptabilisé 130 éditeurs déposants en 1991 alors même que les chiffres du nombre d'éditeurs couramment annoncés dans les publications professionnelles sont de 28 ou 29 pour le secteur classique et aux alentours d'une centaine pour le rock et les variétés (les deux types d'éditeurs adhèrent d'ailleurs à deux chambres syndicales distinctes). Dans le domaine des musiques populaires, un premier comptage, le croisement des listes de trois guides-annuaires (Annuaire OGM, Guide Music & Vidéo Business, Guide du show-business) a permis d'établir un recensement de 527 éditeurs. Outre que certains ont répondu négativement à une campagne de réclamations du département effectuée il y a trois ans, il est apparu que les activités d'un certain nombre d'entre eux étaient en sommeil et que beaucoup d'autres ne déposaient pas en leur nom propre, mais qu'un confrère le faisait à leur place, auquel ils étaient liés par des accords de sous-édition, de co-édition ou d'administration de catalogues. Les guides cités plus haut comportent un certain nombre d'erreurs, la plus fréquente consistant en la confusion entre éditeur phonographique et éditeur graphique. Confusion qui mérite quelque indulgence : les éditeurs phonographiques créent souvent des filiales portant la même raison sociale que la firme phonographique-mère (le Guide du show-business recense 316 éditeurs de musique imprimée et 245 éditeurs phonographiques ; 96 éditeurs de musique portent le même nom qu'un éditeur phonographique) ; le "hit-parade" des éditeurs-déposants (1991) -tous genres musicaux confondus- permet de faire l'hypothèse d'une forte inféodation de l'édition graphique par l'industrie phonographique :

classement	nom de l'éditeur	nombre de dépôts
1	Billaudot	257
2	Fuzeau	195
3	Warner-Chapell Music France	133
4	Sony Music (ex-CBS)	121
4	Sforzando	121
6	Salabert	116
7	PolyGram / Island Music	99
8	EMI Publishing France	89
9	Lemoine	76
10	Combre	71
11	Robert Martin	67
12	Paul Beuscher-Arpèges	64

On constate que si deux éditeurs de musique sérieuse résistent bien et que deux éditeurs traditionnels de musique légère (Sforzando et Paul Beuscher) continuent à prospérer, on trouve néanmoins aux 3ème, 4ème, 7ème et 8ème places les filiales de 4 des 6 grandes multinationales du disque, qui éditent à elles seules 438 oeuvres soit 19,5% du dépôt légal. Si l'on ajoute à ces chiffres, ceux de Walt Disney Company et de trois autres maisons de disques détectées (Carrère, AVREP, MCA), on arrive à 22,5% des dépôts. L'on a distingué dans ce corpus les chansons en français et les oeuvres en d'autres langues : elles sont respectivement 361 (73,7%) et 129 (26,3%), ce qui est beaucoup, quand on sait que les oeuvres étrangères sont le plus souvent éditées en France par le biais de "contrats généraux" globaux dont chaque titre ne fait individuellement ni l'objet d'une déclaration à la SACEM, ni d'un dépôt légal.

1.3. SACEM : des chiffres contradictoires

Ce qu'il importe de savoir, c'est si le dépôt légal de la musique est exhaustif (nous pensons qu'il l'est pour ce qui est édité), s'il prend bien en compte toutes les musiques diffusées en France (cela nous semble moins sûr), et enfin si une grosse partie de la production populaire ne lui échappe pas, tout simplement parce qu'elle n'est pas imprimée (ce que les chiffres semblent indiquer).

Le Service de Documentation Générale de la SACEM (qui, comme son nom ne l'indique pas, n'est pas un centre de documentation mais un service chargé de la réception des nouveaux adhérents auteurs et éditeurs, sur lesquels il constitue des dossiers pour le département auquel il appartient -le Département de la

Documentation Générale et de la Répartition-) nous a fourni les informations suivantes sur les déclarations 1991 :

- * Oeuvres françaises déclarées : 79 901 titres
 - non-éditées : 61 000 titres
- * Oeuvres françaises éditées : 18 901 titres

musiques populaires modernes 17 500		musiques classiques 1 401	
musique légère instrumentale, publicité :	8 300	musique de chambre :	220
chanson, rock, jazz, variétés :	9 200	oeuvres symphoniques :	751
		arrangements d'oeuvres symphoniques :	418
		oeuvres électroacoustiques :	12

- * Oeuvres étrangères : 101 000 titres
 - dont contrats généraux : 98 500
 - dépôt titre par titre : 2 500

(titres étrangers faisant l'objet d'une adaptation française : 100)

Ces chiffres apportent une réponse claire à nos interrogations sur les expressions artistiques non-françaises. Les catalogues sont négociés "en bloc" avec des éditeurs étrangers et au contraire de la production nationale, il n'y a que peu de dépôts titre par titre, aussi parce qu'il n'y a que peu d'impressions. (N'oublions pas que le contrat qui lie un auteur de musique à un éditeur "graphique" est d'abord et à l'origine un contrat de cession et d'édition (imprimée) d'une oeuvre musicale et que c'est l'éditeur lui-même -et non une société quelconque- qui verse à l'auteur une redevance sur les ventes "papier" de son oeuvre). Il s'avère également que le règlement de la SACEM a subi quelques modifications notables et qu'une règle d'or n'est plus appliquée avec autant de rigueur qu'auparavant : celle qui consistait à exiger de l'éditeur un format imprimé. Depuis 1975, en effet, à la suite d'une grève d'imprimeurs qui avait occasionné un manque à gagner chez les éditeurs, la fourniture du format imprimé n'est plus obligatoire. Ces derniers peuvent donc déposer avec une copie du manuscrit du compositeur à laquelle ils doivent joindre le contrat de cession et d'édition signé entre eux et le compositeur, pour prouver qu'ils font un réel travail d'édition. Quant aux auteurs qui s'éditent eux-mêmes, ils sont autorisés à déposer sous

forme de cassettes (dans ce cas, la SACEM ne garantit plus de protection : elle se contente de payer les droits). Les jingles publicitaires, la musique d'ambiance peuvent également être déposés sous forme de cassettes.

La comparaison des chiffres du dépôt légal pour les musiques classiques ne pose pas problème : certes il y a 1 402 déclarations SACEM mais nous savons que beaucoup de ces "nouvelles" oeuvres ne sont pas imprimées et que peu, finalement, se retrouvent dans les 1 238 du dépôt légal, où ce qui est déposé représente plutôt le répertoire d'hier et d'avant-hier que l'on exploite jusqu'à plus soif. Les chiffres des musiques populaires sont plus complexes : si l'on met de côté la musique légère instrumentale, la publicité et l'illustration sonore qui ne font que très exceptionnellement l'objet d'impressions (253 en 1991 en additionnant la musique de films, pour piano et pour accordéon), il demeure une disproportion flagrante entre les 17 500 déclarations SACEM et le petit millier du dépôt légal (où nous avons déjà repérés 129 titres étrangers !). Notre hypothèse de travail est que de moins en moins de chansons font l'objet d'impressions. D'abord, comme nous l'avons vu, parce que cela n'est plus obligatoire. Ensuite, parce que cela ne se vend plus : à preuve les tirages ridicules de chansons vendues à des millions d'exemplaires sur phonogrammes. Un exemple : les chansons du dernier disque de Johnny Hallyday, chez Desperado Music ; tirage : 100 exemplaires ! Le chiffre le plus élevé dont on se souvient à la SACEM concerne une chanson de Mireille Mathieu intitulée **Mille colombes** dont on vendit 14 000 exemplaires, parce qu'elle avait séduit des chefs de chorales et d'orchestres qui l'avait mise au répertoire de leurs formations. (A la fin du siècle dernier, on vendit 160 000 exemplaires de la chanson du **Père la Victoire** et 300 000 de la chanson boulangiste **En revenant d'la revue**, de L.C. Désormes). Nous nous sommes livrés à des comparaisons entre le dépôt légal des phonogrammes et celui de la musique grâce aux indications recueillies dans la base BN-Opaline sur les mêmes compositions. Il apparaît d'abord que de nombreuses pièces déposées à la Musique ne le sont pas à la Phonothèque (exemples : les groupes **Babylon Fighters**, **Xalam** et **Noir Désir**, pourtant disponibles depuis déjà quelques mois sur de grands labels chez tous les disquaires) ; conclusion provisoire : si tout ce qui est enregistré n'est pas déposé, compte-tenu du fait que tout ce qui

est imprimé n'est pas enregistré, comment le dépôt légal de la musique imprimé pourrait-il être exhaustif ? Deuxièmement, il est frappant de constater que le dépôt légal de la musique imprimée qui devrait intervenir entre la création de la musique et l'enregistrement des disques est en fait complètement dépendant du destin phonographique d'une oeuvre et secondaire par rapport à lui. Il est très révélateur que :

1°/ les douze-treize chansons publiées sur un album ou un compact-disque longue durée sont déposées au dépôt légal de la musique "en bloc", le même jour par l'éditeur,

2°/ ce dépôt intervient un long moment après la sortie du disque. Exemples : Le dernier disque de Jane Birkin **Amours des feintes** (Philips 8475211) a été présenté à la Phonothèque le 17 octobre 1990. C'est seulement le 20 septembre 1991 que les treize chansons qui le composent sont arrivées au dépôt légal de la musique, en provenance de l'éditeur Melody Nelson Publishing, soit 9 mois après. Le disque de David McNeil **Seul dans ton coin**, chez Virgin (dépôt à la Phonothèque le 3 juin 1991) : ses onze chansons ont été déposées à la Musique le 26 septembre 1991 par les éditions Sidonie. D'autres fois, non seulement on laisse passer quelques mois après la sortie du disque pour faire le dépôt "papier", mais on n'effectue ce dépôt papier qu'en cas de succès : ce ne sont plus les douze ou treize chansons d'un album qu'on dépose mais le titre "vedette", qui fait par ailleurs l'objet de déclinaisons sur plusieurs formats courts. Deux exemples : la chanson **Vogue** de Madonna est sortie en version 8mn 19 sur 45 tours maxi le 25 avril 1990, sur mini-CD et sur 45 tours simple le 15 mai de la même année. Dix jours plus tard, intervient la parution d'un maxi avec la version courte et la version longue. Puis, le 26 juin 1990, apparaissent dans les bacs des disquaires un 45 tours avec la version 12mn, plus une version 8mn16, ainsi qu'un 45 tours maxi avec de nouveau la version courte et la version 12mn. Ce n'est qu'un an plus tard, le 29 mai 1991, que les éditions Warner Chappell Music déposent **Vogue** au Département de la Musique. Une partie de ces retards peut être imputée au fait que certains éditeurs préfèrent faire leur dépôts et leur déclaration SACEM en même temps (la SACEM propose en effet aux éditeurs de faire "à leur place" le dépôt légal; elles procède donc à des livraisons groupées au Département de la Musique plusieurs fois par an). Quand on observe la déclinaison en plusieurs versions

d'un même morceau, la différence numérique entre le nombre de dépôts musique (2 200) et le nombre de dépôts phonogrammes (18 000) s'éclaire d'un nouveau jour et, de même que les écarts entre les dépôts légaux et les déclarations SACEM, cette différence ne pose plus problème : la base BN-Opaline signale 155 versions discographiques du morceau de Mahalia Jackson In the upper room. L'édition graphique ne serait-elle qu'une survivance archaïque ? Ne serait-on pas en droit d'affirmer que l'impression d'un format à 100 exemplaires ne sert plus qu'à remplir ses obligations légales : 1 exemplaire à la SACEM, 1 pour le Ministère de l'Intérieur, 4 pour le dépôt légal et les 94 restants se répartissant entre des exemplaires destinés aux musiciens qui vont suivre l'artiste lors de la tournée qui suit inmanquablement la sortie d'un disque (les musiciens de scène sont rarement les mêmes que ceux de studio) et un petit stock gardé chez l'éditeur pour répondre aux demandes individuelles de particuliers ou de musiciens amateurs ou professionnels. Une des meilleures preuves que ces partitions ne sont pas distribuées dans le commerce est que les éditeurs sont embarrassés pour répondre à la question figurant sur les formulaires de dépôt légal à propos du prix des documents : les réponses les plus vagues côtoient les réponses les plus fantaisistes : pas de mention, 0,00 F ou de 4,50 F à 25 F. L'on conserverait donc quand même cette pratique aussi parce que, devant les tribunaux, l'écrit a une valeur probatoire que n'a pas encore acquis le son. Ne serait-ce pas également l'ensemble du domaine musical qui vit une crise sans précédent ? L'une et l'autre hypothèse ne laissent pas d'inquiéter : la collecte que représente le dépôt légal n'a en effet de sens si elle est complète ou rassemble des échantillons significatifs :

"La vocation patrimoniale de la Bibliothèque Nationale est constitutive de son identité comme de ses missions. Elle découle non seulement de son statut, mais surtout de la richesse de ses collections. Cette richesse procède, naturellement, du caractère prestigieux de maintes oeuvres que l'établissement a le privilège de conserver, mais également de la multitude de celles de moindre éclat dont lui seul est destinataire au travers, notamment, du dépôt légal. En veillant sur ces humbles textes, images ou objets qui, de prime abord, pourraient apparaître sans valeur ni intérêt, la Bibliothèque Nationale exerce une fonction heuristique irremplaçable. Elle offre aux érudits

une mine inépuisable de sujets et de matériaux de première main pour leurs travaux. Elle sert tout autant les autres usagers, en particulier les chercheurs amateurs, auxquels elle permet, pour satisfaire leurs besoins d'information et de formation, ou pour nourrir leurs propres investigations, d'accéder à des sources qui n'existent point ailleurs." (Rapport d'activité de l'Administrateur Général, 1991)

2. L'édition musicale : les raisons d'un déclin

2.1. La primauté du disque

"L'édition musicale dite de "variétés" trop souvent associée au disque, essaie de renforcer son identité propre tant auprès des pouvoirs publics que de ses partenaires phonographiques" écrivait en 1989 Isabelle Ferry (L'édition musicale, 1989). Il n'est pas facile de détecter si ce petit secteur montre les signes d'une crise réelle, d'un léger essoufflement ou d'une disparition prochaine. Une chose est cependant sûre : les concerts comme les impressions papiers sont secondaires, c'est autour du disque que tout s'organise :

"Le déclin de la vie musicale fondé antérieurement sur des pratiques de musique vivante, individuelles ou collectives, était dès lors entamé. Il n'était plus nécessaire de connaître la musique pour en avoir chez soi. De même, il devenait superflu d'engager des musiciens pour accompagner les bals, les fêtes villageoises ou même les cérémonies officielles. Harmonies, fanfares et bandes en tous genres, voyaient la progressive désaffection de leurs adeptes. Les lieux de diffusion de la musique populaire se sont sonorisés : juke-box dans les cafés et musique enregistrée sur les pistes de danse. L'amateur de musique, celui qui aime la musique, au sens étymologique du terme, se complète maintenant d'un collectionneur de phonogrammes. Peut-on pour autant parler d'un art de la phonographie ? L'industrie du disque est intimement liée à des genres musicaux : le jazz, le disco ou le rock and roll. Il est difficile de séparer dans ces domaines ce qui est production phonographique de ce qui est production musicale tout court. Le studio y prime sur les autres formes de réalisations. La "grande" musique est en revanche restée indépendante du disque, et même si les enregistrements donnent lieu à un travail de recherche, il s'agit de s'approcher de l'original que demeure le concert." (d'Angelo, 1989)

On date aux années 1950 le moment où la musique enregistrée prend la première place. Les réseaux s'organisent autour de l'industrie phonographique : les producteurs de spectacles, les éditeurs et les agents artistiques sont rejoints par les professionnels de la programmation radio et télévision. Ce qui est également nouveau, c'est que le secteur est vite dominé par de grandes multinationales qui investissent toutes les activités :

"L'industrie de la musique enregistrée se décompose en effet en quatre grandes fonctions : la production, l'édition, la fabrication et la distribution. Les cinq multinationales de l'oligopole réunissent l'ensemble de ces fonctions, alors que la plupart des autres entreprises du secteur se cantonnent le plus souvent dans une ou deux de ces fonctions. C'est ainsi que de nombreux producteurs se sont spécialisés dans la seule production des programmes, tandis que les multinationales, de leur côté, sous-traitent une partie non-négligeable de leurs productions de phonogrammes à des indépendants qu'elles éditent et distribuent." (ibidem)

Pour une entreprise débutante ou aspirant à être une "major", le développement de l'entreprise peut prendre la forme suivante :

"La première diversification a porté sur l'édition graphique et un réseau de ventes de disques et de livres (Virgin Mégastores) puis la communication (Super Channel et radios locales) et l'image (Virgin Vidéo). L'adjonction de ces activités nouvelles est significative aussi d'une recherche de stratégies multimedia. Si bien que Virgin est à présent doté d'une structure multidivisionnelle : musique, distribution, communication et image." (ibidem)

Pierre-Michel Menger redoute pour l'édition musicale le danger que représente ces grands groupes aux dents longues qui ne viennent pas toujours de l'étranger :

"S'ils ont encore quelque saveur, quelque valeur économique, ses fruits trop mûrs paraissent tout prêts à tomber dans le chaudron des grandes firmes étrangères ou des puissants holdings de l'audiovisuel qui se constituent depuis peu en France en cherchant à intégrer édition graphique (littéraire et maintenant musicale), édition phonographique, production audiovisuelle (cinéma, vidéo) et distribution de biens produits." (Menger, 1983)

Pour se faire une idée de la part que représentent les sociétés étrangères sur le marché français, les données suivantes -fournies

par le Département de la Phonothèque Nationale- sont assez éclairantes (figurent entre parenthèses les filiales françaises récemment rachetées par ces sociétés) :

rang en 1990	déposants	part du dépôt légal
1	PolyGram	24%
2	EMI-Virgin	20,5%
3	BMG (dont Vogue)	17%
4	Warner (dont Carrère)	12,9%
5	Sony Music (dont Tréma)	12,2%
6	Harmonia Mundi	3,4%
7	Musidisc (dont Adès)	2,3%

Si l'on compare ce tableau avec celui de la page 24, on remarque qu'encore plus nettement que pour la musique imprimée, les multinationales du disque se taillent la part du lion, d'autant plus que trois d'entre elles viennent de racheter trois sociétés indépendantes françaises. Notons que s'agissant des dépôts de la Phonothèque Nationale, les sociétés produisant de la musique sérieuse sont très certainement surestimées. Ces chiffres ne doivent pas cependant nous abuser sur la santé apparemment éclatante de l'industrie phonographique. Dans un article paru dans le magazine Géo, le journaliste François Malye livra les résultats d'une enquête qui fit un certain bruit dans le Landernau de l'industrie phonographique. Il y révélait ce que peuvent cacher certains chiffres :

"Si l'on consomme la musique avec frénésie, on en crée, il est vrai, de moins en moins ! A Paris, les chiffres de la Phonothèque, département de la Bibliothèque Nationale, le prouvent. Thierry Delcourt, qui y fut conservateur, se retient presque de rire lorsqu'on lui parle de l'évolution musicale : "Tout disque édité passe par la Phonothèque. En 1984, on comptait 3 269 nouveaux albums et 1 875 seulement en 1987 : une chute de près de 42% ! Sans oublier que sont également considérées comme de nouvelles éditions toutes ces compilations de tout et de n'importe quoi." Et pendant ce temps les bénéfiques des majors explosent. Tout simplement parce qu'elles exploitent un fonds déjà rentabilisé, leur passé, tous ces enregistrements qui dormaient dans les placards."(Malye, 1991)

Notons qu'en ce qui concerne le patrimoine des maisons de disques, on n'est pas de cet avis à la Phonothèque Nationale : on y a trop vu de firmes venir repiquer l'exemplaire du dépôt légal

d'un enregistrement qu'elle voulaient republier... et qu'elles ne possédaient plus !

2.2. L'importance de l'audiovisuel

On l' a vu : la plupart des maisons de disques ne sont que les divisions "disques" de grands groupes multimédias. Mais l'audiovisuel prend barre sur la musique de deux autres façons. D'abord, l'audiovisuel est un débouché certain pour les compositeurs. A la SACEM, parmi les cent premiers créateurs au niveau de la répartition des droits en 1991, il y avait un compositeur de jazz, trois compositeurs de musique pour enfants, treize musiciens classiques, soixante-quatre de chanson, de rock et de variétés, mais aussi dix-neuf qui composaient des musiques pour l'audiovisuel (films, TV, pub, doublages, jingles radio, musique d'ambiance...). D'autre part, une grande partie des droits que la même SACEM verse aux créateurs provient de l'audiovisuel :

"Les médias audiovisuels demeurent avec 24,90% de l'ensemble des droits reçus, la première source de revenus des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. (...) Le disque, la vidéo et les redevances issues de la copie privée sonore et audiovisuelle deviennent le deuxième poste de revenus des auteurs avec 24,72% de l'ensemble des droits."(SACEM, 1991)

Dans les milieux musicaux, on est tellement conscients de l'enjeu que représente la dimension audiovisuelle de la musique qu'on en guette toutes les manifestations et qu'on surveille les prochaines technologies (Télévision à Haute Définition). Ainsi, à la Chambre Syndicale de l'Edition Musicale, le dernier dossier qu'on ait eu à traiter concernait le "karaoké", cette invention japonaise qui permet aux amateurs de chanter sur fond de bande orchestre les succès du hit-parade. On est arrivé à un point où :

"Le spectacle vivant et le spectacle mécanique se mélangent et se confondent pour donner naissance à une forme de "spectacle total". Dans le cas de la variété, l'interprétation vivante devient une illustration visuelle d'un phénomène sonore créé ailleurs et manipulé par des "artistes techniciens". Les réactions du public, favorables, dans l'ensemble, montrent bien l'importance accrue d'une dimension visuelle autre que le simple fait de jouer un morceau. Toute une symbolique sociale, pleine de "révoltes et de provocations", est intégrée à cette

représentation." (Bureau d'Informations et de Prévisions Economiques, 1985)

"Aujourd'hui, dans un concert spectacle de [Jean-Michel] Jarre, on ne suit plus une partition, mais un script, comme au cinéma."
(Malys, 1991)

2.3. Un métier en mutation

A la Chambre Syndicale de l'Edition Musicale, on a compté que dans 18 sociétés qui ont accepté de répondre à une enquête, les ventes de formats et de recueils papier représentaient 8% du chiffre d'affaires. Ce qui est légèrement supérieur au chiffre donné par Le Diberder et Pflieger (Bureau d'informations et de prévisions économiques, 1985) mais hors de proportion avec les chiffres de l'édition musicale sérieuse où la part des ventes papier dans le chiffre d'affaires s'élève à 50%. Ces sociétés emploient en moyenne chacune 6 personnes. Ce qui les fait vivre est de plus en plus la gestion des droits de musiques pour films et d'illustration sonore. Les plus importantes se font rémunérer par les autres l'administration matérielle des sociétés. La co-édition consiste à partager les tâches liées à l'édition d'un artiste important. La sous-édition à exploiter pour la France une composition d'origine étrangère. La recherche de nouveaux talents qui a fait la réputation d'éditeurs comme Raoul Breton et Francis Salabert cède le pas à des activités de promotion :

"Je pense que nous représentons effectivement une nouvelle génération d'éditeurs, caractérisée entre autres par un travail accru sur les artistes locaux. Nous nous devons d'être une cellule de recherche, un lieu de rencontre pour des créateurs d'univers différents (auteurs, interprètes, compositeurs, réalisateurs...) et également un laboratoire où l'on peut expérimenter avant même que l'on parle de disque. L'éditeur d'aujourd'hui s'investit plus, accompagne la carrière de l'artiste dans son processus de développement, avant et après l'enregistrement, en apportant des idées au niveau marketing, exploitation, tournées, images, international... Sans parler de tout l'aspect gestion de droits d'auteur." (Stéphane Berlow, directeur de BMG Music Publishing France, cité par Loutrel, 1992)

Cette activité de promotion peut se dérouler en amont ou en aval de l'enregistrement du disque et les 3 000 F / 4 000 F que coûte l'impression de 100 formats ne pèse pas très lourd dans un

budget de promotion qui n'est jamais, pour un artiste débutant, inférieur à 50 000 F :

"Notre rôle est d'abord la motivation des maisons de disques et le développement des produits dérivés, notamment publicitaires, rappelle Olivier Huret [directeur d'EMI Publishing]. Un rôle qui passe par des budgets promotionnels conséquents pour appuyer les maisons de disques ou pallier leurs manques." (ibidem)

Il s'agit également de trouver des tournées aux artistes, même si la loi interdit à un éditeur d'être également imprésario. En même temps qu'il signe un contrat de cession et d'édition d'oeuvre musicale avec un artiste, l'éditeur signe également un contrat de cession du droit d'adaptation audiovisuelle qui se concrétise par la réalisation d'un "clip", en général en co-édition avec la maison de disque, une société indépendante, une chaîne de télévision... La logique de l'édition traditionnelle, c'est de miser à long terme sur des catalogues, des carrières. Certains pervertissent cette logique : les sociétés de radio qui possèdent des éditions et co-éditent des artistes qui, comme par hasard, sont plus diffusés que les autres sur leurs ondes, et aussi certains auteurs-compositeurs-interprètes (ACI) qui s'improvisent éditeurs :

"Il arrive même que l'ACI-éditeur bloque toute les versions de sa propre oeuvre, autres que la sienne, notamment à l'étranger. Il est rare que la créateur ou l'interprète réinvestissent dans la production ou la vraie édition (c'est souvent incompatible avec sa fonction)". (Livre blanc de la SACEM, 1986)

Il demeure que ce qui fait vivre les éditeurs -hormis les revenus exceptionnels générés par de "gros coups" (musiques publicitaires, génériques télévisés)-, ce sont les ventes de recueils à contenu pédagogique (méthodes de guitares électriques, d'orgue, informatique musicale...) et les albums de chansons qui reprennent intégralement en version piano-chant avec doigtés pour la guitare ou grille d'accords, avec en couverture la même illustration, le contenu de disques à succès. La survie de ce petit secteur est à ce prix.

2.4. La faute aux musiques populaires ?

Quand on lit les diverses analyses de la crise de l'édition musicale, on est surpris du manichéisme qu'elles développent. Les

musiques populaires semblent être accusées de tous les maux que connaît la musique sérieuse. L'édition musicale légère "cigale" contre l'édition savante "fourmi". L'une qui a une attitude "commerciale", l'autre une attitude "culturelle", l'une qui vit de "coups", l'autre d'une politique de fonds de catalogue. Outre que la frontière est quelquefois peu épaisse entre les deux types d'activités (il existe des maisons comme Salabert, qui après s'être consacrées aux musiques légères ont donné dans le répertoire sérieux et contemporain), il faut aussi savoir qu'une péréquation existe entre les bénéfices des oeuvres populaires et classiques à la SACEM au profit de la création classique. Observons les chiffres des dépôts de disques à la Phonothèque Nationale sur une dizaine d'années (107 583 documents reçus depuis 1983) :

Genre	% des dépôts
-----	-----
Classique	26,20%
Musiques traditionnelles	2,40%
Jazz, blues	9,83%
Chanson française	13,26%
Chanson étrangère	7,35%
Variétés internationales	11,55%
Rock, pop	28,16%
Divers	1,25%

On nous a signalé qu'il fallait minorer les chiffres des dépôts de musique classique dont les producteurs sont légèrement surestimés, parce qu'il déposent scrupuleusement. Considérons que le classique se monte à 20%. En reprenant les tableaux des pages 24 et 25 nous arrivons à la ventilation suivante entre musique savante et musique populaire :

genre de musique :	sérieuse	populaire
-----	-----	-----
déclarations SACEM (éditées)	7,40%	92,60%
dépôt légal phonogrammes	27,45%	72,55%
dépôt légal musique	61,60%	38,40%

La répartition entre musique légère et musique savante montre que les expressions populaires font proportionnellement plus souvent l'objet d'enregistrements que d'impressions graphiques.

Dans le procès qui est fait aux musiques populaires, un reproche consiste à dire qu'elles sont en quelque sorte racolantes parce qu'elles ont su mieux profiter des nouveaux moyens de diffusion :

"La fluctuation de plus en plus sérieuse de la fréquentation des salles de spectacle lyrique et de concert s'explique en partie par la concurrence des arts mécaniques, avec le développement du cinéma parlant, par l'expansion du marché des musiques de variétés qui ont bénéficié des progrès de la diffusion radiophonique bien davantage que la musique sérieuse, par l'engouement pour les loisirs et les spectacles sportifs, par la naissance du tourisme populaire."(Menger, 1983)

Autre mal dont on les accuse, c'est de s'être annexées la partie la plus facile du répertoire classique et d'avoir consolidé le cloisonnement entre les genres musicaux dans la consommation et les pratiques. Responsabilité qu'elles partagent avec l'écriture wagnérienne tenue également pour responsable de ce schisme :

"Par leur retentissement sur l'activité des créateurs français, ces transformations hâtèrent la rupture entre un grand genre d'une part, plus homogène, plus symphonique, mais aussi plus hermétique, moins immédiatement séduisant, beaucoup moins populaire, qui résista de plus en plus mal aux recherches techniques menées sur le langage musical, et des formes légères d'autre part, hétérogènes, qui ont recueilli l'héritage de l'opéra-comique, telle l'opérette, puis qui ont été reléguées dans le monde de la création "non sérieuse" où elles ont subi l'influence des musiques de variétés, de jazz et de cinéma et ont été pratiquées par des compositeurs proches du monde de la chanson." (ibidem)

L'observation des statistiques de la SACEM oblige à nuancer : les vaches à lait ne sont toujours pas où on croit les voir. Voici la liste des titres SACEM les plus exportés (répartition 1991) tous genres confondus:

1	Boléro	Maurice Ravel
2	Comme d'habitude	Cl. François/Revaux/Thibaut
3	Les feuilles mortes	Kosma/Prévert
4	Tableaux d'une exposition	Maurice Ravel
5	Fascination	Marchetti/Leroux
6	La vie en rose	Louiguy/Piaf
7	Daphnis et Chloé	Maurice Ravel
8	Concerto n°1	Maurice Ravel
9	Symphonie classique	Serge Prokofiev
10	Tombeau de Couperin	Maurice Ravel
11	Bamboléo	Balliardo/Bouchiki/Reyes/Diaz
12	Miroirs	Maurice Ravel
13	Rhapsodie espagnole	Maurice Ravel
14	Pavane pour une infante défunte	Maurice Ravel
15	Le carnaval des oiseaux	Saint-Saëns
16	Ma mère l'oye	Maurice Ravel
17	Thème du film Love Story	Lai/Sigman
18	Et maintenant	Bécaud/Delanoé
19	Roméo et Juliette	Serge Prokofiev
20	Cerisiers roses et pommiers blancs	Louiguy/Ageron

(Source : Tournier, 1992)

Il faut savoir que les droits en provenance des sociétés d'auteurs étrangères représentent 18,65% des droits perçus et redistribués par la SACEM. 12 oeuvres classiques figurent dans les vingt premières. (Rapport d'activité, 1992)

Enfin les musiques populaires ont largement participé, à l'arrivée du disque-compact, à un effet-patrimoine. Les ménages ont reconstitué leurs collections de 33 tours avec des disques-compacts :

"En effet, les spéculations sur les compilations, l'exploitation des fonds de catalogues sont des comportements éditoriaux qui ont dominés la dernière période; ils ont favorisés l'amélioration sensible des marges d'autofinancement des entreprises du secteur mais ont provoqué dans le même temps un épuisement des catalogues tant au plan mondial qu'au plan local." (Loutrel, 1992)

Peut-on vraiment continuer d'employer le terme "de consommation rapide" pour des musiques que le public traite de la sorte ? la forme chanson connaît une diffusion de masse et est loin d'être un hapax.

IV. PATRIMOINE, POLITIQUES CULTURELLES ET DOCUMENTATION

1. Un patrimoine particulier

1.1. Une idée qui fait son chemin

En France, on parle de patrimoine depuis presque aussi longtemps que l'on parle de politique culturelle... c'est-à-dire depuis André Malraux. C'est cependant dans les années 70, sous le septennat de Valéry Giscard d'Estaing, que la notion de patrimoine fut le maître-mot d'une politique culturelle qui se voulait ambitieuse et généreuse. Le début des années 80 lui vit connaître une légère éclipse mais aujourd'hui, il n'est pas un secteur culturel d'où il soit absent.

Dans le décret du 24 juillet 1959, qui délimitait les domaines de compétence du naissant Ministère des Affaires Culturelles, il figure en toutes lettres :

"Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des oeuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent." (cité par Caune, 1992)

S'inscrivant dans ses rêves de "musée imaginaire", la définition du patrimoine que donne Malraux est restrictive : il n'est pas question de tout conserver :

"L'héritage culturel n'est pas l'ensemble des oeuvres que les hommes doivent respecter mais de celles qui peuvent les aider à vivre." (ibidem)

Il faut cependant préciser que cette vision du patrimoine s'accompagnait d'une politique d'action culturelle sans précédent dont le but avoué était d'arriver à une vraie démocratisation de

la culture qui permettrait au plus grand nombre d'hommes de voir le plus grand nombre d'oeuvres et qu'on expérimentait des relations actives et inventives entre le patrimoine et la création.

On mesurera néanmoins le pas fait en lisant les déclarations récentes du Directeur général de l'Unesco, Francisco Mayor, annonçant, à l'occasion du vingtième anniversaire de la Convention sur le patrimoine mondial :

"Il n'est pas question de se limiter à des bâtiments agréés par les Beaux-Arts. Le patrimoine, c'est aussi un héritage culturel qui n'est pas seulement dans les pierres. Les traditions orales et les biens immatériels doivent aussi être préservés de l'oubli et de l'uniformisation. Etant moi-même issu d'une culture minoritaire -catalane- je suis frappé par cette tendance à l'effacement des petits groupes. Heureusement, ceux-ci ne se laissent pas faire."
(Monier, 1992)

Entretiens, sous l'impulsion d'hommes comme Jacques Rigault et les ministres Duhamel et Lecat et à travers des projets comme la Cité des Sciences de la Villette, le Musée d'Orsay et l'Ecole du ... Patrimoine, on assista à un élargissement de cette notion qui perdure aujourd'hui : il se renforce même à mesure que les frontières par exemple des pays de la CEE disparaissent et elle se retrouve de plus en plus relayée par un mécénat privé, qui, seul, a le pouvoir économique d'intervenir dans des secteurs de plus en plus variés et nombreux. Trois dates jalonnent cette vigueur nouvelle donnée au patrimoine : la création des DRAC (directions régionales des affaires culturelles) en 1977, d'une Direction du Patrimoine en 1978; enfin, 1980 est proclamée "année du Patrimoine". Autrefois limitée aux biens culturels matériels (et particulièrement parmi ceux-ci aux chefs-d'oeuvres de l'architecture et de la peinture) et aux créations les plus élevées de l'abstraction intellectuelle, la notion de patrimoine s'étend aux objets de la vie quotidienne, aux éléments plus humbles du cadre de la vie, aux traditions orales :

"Il comprend tout ce que l'oeuvre humaine nous a laissé au fil de l'histoire, la musique, les danses et les chansons, la littérature et les traditions populaires..." (Valéry Giscard d'Estaing cité par Le patrimoine : une politique, 1981)

On lance des inventaires systématiques pour connaître le patrimoine "enfoui" et "les nouvelles dimensions du patrimoine" : culturel, ethnologique, instrumental (création d'une école de lutherie à Mirecourt et d'une école de facture instrumentale à La Châtre), une commission des orgues est créée (pour recenser les 3 000 qu'il y aurait en France), une autre du vitrail, on fait l'inventaire des publications et des bibliothèques scientifiques, on intervient pour sauvegarder les musiques traditionnelles régionales en aidant les ensembles spécialisés et les festivals ainsi que l'édition phonographique de musique traditionnelle locale; on crée un Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres que l'on installe dans la Corderie royale de Rochefort, un Musée de la mine à Lewarde (Nord) pour la mise en valeur du patrimoine industriel; pour le tourisme on balise des itinéraires et pour mettre en valeur l'environnement naissent des écomusées. On s'intéresse enfin à la scénographie et, idée nouvelle, l'on abolit la distance entre le patrimoine et la création (il était jusqu'ici implicite qu'une oeuvre d'art devait passer un certain temps au purgatoire avant d'accéder à un statut patrimonial entier) :

"Reconnu comme source vivante d'une création continue, le patrimoine s'inscrit de lui-même en prélude à toute création; les possibilités nouvelles ouvertes par une technologie des communications extraordinairement raffinée vont fournir un support dont on peut encore avec peine imaginer les effets, aux courants de création qui cherchent déjà leur voix dans une exploitation des ressources de l'audiovisuel, de l'ordinateur, de l'électronique ou de leurs diverses combinaisons."(Le patrimoine : une politique, 1981)

Cette politique ambitieuse et tous azimuts ne pouvait pas ne pas susciter des critiques :

"La politique du patrimoine est donc bien une politique au sens le plus traditionnel du terme, art de paître le bétail humain, aujourd'hui égaré et ramené dans le champ rassurant d'une fiction : celle d'une société qui saurait, mieux que les autres, concilier la continuité et le changement, la conservation et la création." (La politique du patrimoine, 1980)

Marc Guillaume (proche de Jacques Attali) juge également que ce sont les classes moyennes chez qui l'idéologie du patrimoine est

la plus forte et dresse le portrait apocalyptique d'une société où chacun se mobiliserait et "prenant le statut de conservateur associé", deviendrait le gardien scrupuleux du patrimoine local. La prophétie ne semble pas s'être réalisée d'autant plus qu'il finit par admettre que cette obsession patrimoniale n'est pas si généralisée que cela. Il remarque que dans les grandes villes, on attribue les noms de rues à des personnages historiques ou à des notables, tandis que dans leurs périphéries on a plus souvent recours à des noms sans mémoire (pays, plantes, villes...) :

"Ces hiérarchies culturelles et spatiales, attentivement gérées par de multiples instances, dessinent une topographie rigoureuse dont les valeurs sont explicites : elle laisse aussi apparaître en creux, moins nettement les régions de l'oublié : les femmes, les professions manuelles, les arts populaires, comme la chanson ou nouveaux, comme le cinéma, etc." (ibidem)

Quand on lit, en 1991, dans la revue d'une association nationale d'éducation populaire, qui plus est, la phrase suivante, on est tenté de penser que pas grand chose n'a évolué et que la notion de patrimoine n'a pas pénétré les profondeurs de la sociétés :

"Continue-t-on d'assister à la coexistence de deux "branches" de la musique : l'une toujours réservée à une élite, issue du patrimoine, mais aussi des créations contemporaines, l'autre destinée à un public populaire avec une musique qui exploserait et se renouvellerait dans les banlieues et les capitales du monde entier ?" (Musique et société, 1991)

1.2. Musicologie "lourde" contre musiques légères

La tentation est grande, à ce point de nos observations, de nous interroger pour savoir si le responsable d'une certaine indifférence aux musiques populaires ne serait pas cette musicologie qui constitue à la fois la discipline de recrutement principale du public du Département de la Musique et de son personnel ? Elle semble quelquefois se contredire, admettre dans un premier temps que ce qu'on appelle patrimoine classique peut être une imposture d'un point de vue fonctions de la musique :

"L'honnête homme est conscient de la supériorité d'un patrimoine classique constitué par plusieurs

siècles de "civilité" musicale. Celui-ci n'est pas pour lui une nourriture nécessaire à son existence, c'est un ornement qui fait partie de ses défenses pour se distinguer d'une foule aux réflexes plus simples, n'écoutant que le plaisir immédiat de ses sens. Ces danseries du XIV^e siècle, faites pour les rudes ébats des danseurs du temps de Rabelais, sont-elles destinées à être écoutées par des auditeurs en cravate sagement assis dans des fauteuils ? Que de divertissements légers et de musiques de circonstance, créés pour distraire fugitivement le coucher d'un prince, prennent aujourd'hui, dans le cadre d'un concert, une dimension et un poids que leurs créateurs n'auraient jamais imaginés et qui devraient les condamner ?" (Lesure, 1978)

... et affirmer quelques lignes plus loin :

"La véritable musique populaire, de tradition orale, n'est pas censée faire partie de l'histoire musicale de la France : elle s'est transmise sans être touchée par l'évolution de la musique cultivée." (ibidem)

Selon Jacques Chailley, il ne faut pas confondre musicologie, musicographie et histoire de la musique. En allemand, on parle de *Musikwissenschaft*, c'est-à-dire de science de la connaissance de la musique et de son histoire :

"Il n'y a musicologie que s'il y a travail neuf et de première main à partir des sources, avec débouché sur un accroissement de connaissances par rapport à ce qui existait auparavant." (Chailley, 1984)

Il distingue la musicologie externe (où le musicologue en historien s'attache à reconstituer l'existence d'un artiste, en sociologue à étudier la condition de vie des musiciens, en philologue à relever des mentions d'instruments de musique dans une tranche littéraire définie et en bibliothécaire à établir le catalogue d'une collection de musique) de la musicologie interne qui demande une connaissance approfondie des partitions, une maîtrise des techniques d'analyse musicale et une formation solfégique et harmonique poussée. Dans ce même *Précis de musicologie*, on trouve aussi un chapitre sur le jazz, les références d'un chapitre d'une histoire de la musique, d'une monographie, d'une collection d'ouvrages et d'un périodique sur le rock. Comment expliquer dans ces conditions qu'à de très rares exceptions près, le discours musicologique ignore les musiques populaires ? Que la musicologie, science des sources, se confonde

avec l'endroit ou la fonction où l'on traite les sources (le texte authentique, le témoignage direct, le documents d'archives), on le comprend aisément :

"Les bibliothécaires furent de tout temps et ils sont encore évidemment, et doivent l'être -des musicologues. Le fonctionnement normal d'une bibliothèque musicale ne se conçoit pas autrement." (Fédorov, 1958)

Nous avons examiné dix années des périodiques *Acta Musicologica* et *Revue de Musicologie* : il est quand même très symptomatique de ne pas y avoir trouvé UN seul article sur les musiques populaires; le seul qui les concerne (Baroni, 1987), est en fait le compte-rendu d'une table ronde à un congrès de la Société Internationale de Musicologie (27 août-1er septembre 1987, à Bologne), plein de louables intentions : on y admet qu'aujourd'hui il faut appeler musique populaire non seulement un morceau de rock, mais aussi le thème de la Cinquième Symphonie de Beethoven, utilisé dans une publicité. L'auteur du compte-rendu conclut, à propos de l'interpénétration de la musique classique et des musiques folkloriques et populaires au XX^e siècle :

"In my opinion interpenetration is not solely a musical phenomenon but also a musicological one. If musicology is a science able to describe music, profound changes in music involve changes in the means of description. Can we say that the history of music, music analysis, the theory of music, and the others sub-disciplines of the field have the adequate means today, to tackle the new problems posed by the increasingly changing structure of our musical culture ?"
(ibidem)(*)

Ce premier thème mérite déjà à lui seul un débat : musicologues et musicographes ne sont pas toujours d'accord entre eux. Ainsi, Andrew Lamb et Charles Hammm, auteurs de l'article " popular music" du dictionnaire Grove (Sadie, 1990) affirment que c'est au tournant du siècle que le vocabulaire musical de la musique populaire est devenu distinct de celui des autres types de musique, alors qu'au XIX^e siècle, il n'était pas inhabituel que des arrangements de musique sérieuse deviennent des chansons populaires. L'échange entre les deux genres n'est plus possible car la musique populaire s'est figée alors que la musique sérieuse explore aussi bien dans les formes, dans l'instrumentation, dans

l'harmonie et les mélodies. Les échanges ne fonctionneront alors qu'à sens unique : ainsi la première partie du XX^e siècle vit l'émergence de compositeurs de musique populaire américains (Kern, Gershwin, Porter) dont le langage harmonique emprunte aux compositeurs de musique savante européens Grieg, Fauré, Puccini, Debussy et Rachmaninov. On peut cependant remarquer que ces compositeurs ne sont pas leurs contemporains exacts et les ont précédé de quelques décades (leurs homologues contemporains s'appelaient en fait Stravinsky, Schoenberg, Bartok, Hindemith ou Webern). Pour sa part, Jean-Rémy Julien a montré combien au cours des siècles il y avait eu des interactions entre la musique savante et l'expression la plus populaire qu'il puisse exister, c'est-à-dire les cris des métiers, les cris de la rue, ancêtres de la réclame et du spot publicitaire : ils ont inspiré des compositeurs comme Gustave Charpentier ou Claude Debussy, et, à l'inverse, avant-guerre, des compositeurs renommés ne refusaient pas de collaborer à des messages publicitaires. Sait-on que Gabriel Fauré composa pour le vin Mariani et que Darius Milhaud écrivit une musique pour le four Arthur Martin ? (Julien, 1989) Ce genre de choses ne se produit plus de nos jours ou ne sont que des accidents de l'histoire : dans les années 1970, se distingua un groupe de rock anglais nommé Emerson, Lake and Palmer qui enregistra des morceaux classiques tels que Tableaux d'une exposition de Modeste Moussorgski, des fugues et toccatas de Jean-Sébastien Bach, ainsi que Rodéo d'Aaron Copland.

Il faut également admettre que les musiques populaires ne recherchent pas à tout prix une légitimation qui viendrait de la musicologie; l'économiste Norbert Bandier dans son "histoire rock à Lyon" souligne :

"Les outils musicologiques traditionnels ne peuvent parvenir à saisir le phénomène rock, car il s'origine et se renouvelle dans une pratique sociale vécue aussi comme mode de vie. De même les outils d'une sociologie des professions ne peuvent rendre compte des processus de professionnalisation qui s'instaurent parmi les musiciens, dans un domaine où les positions et les produits se valorisent aussi par des processus de production symbolique." (Les musiques des jeunes, 1987)

C'est un musicologue (lyonnais) qui l'affirme : tous les maux viendraient de l'Université. A preuve : les ethnomusicologues et les musicologues ont reconnu la légitimité des musiques populaires

tandis que les conservatoires et l'Université ont préféré pratiquer "un ostrascisme, un élitisme dont les années 80 commencent à peine à sortir". Cette attitude reposerait sur deux malentendus majeurs :

"La musicologie à l'Université est confinée dans la préparation à des diplômes et des concours de recrutement (CAPES, agrégation de musique) qui écartait la chanson contemporaine des objets de savoir. (...) Imagine-t-on une dissertation sur la chanson politique française dans les années 70 ? Or, tout cursus académique devant aboutir à l'obtention d'un diplôme, l'Université a contribué à creuser un écart tombal entre les enseignants qu'elle formait et les goûts musicaux des jeunes enseignés." (Jean-Rémy Julien, Les musiques des jeunes, 1987)

On peut cependant noter les prémices d'un changement dans le fait que le sujet du CAPES 1985-1986 d'éducation musicale ait été "la voix dans les musiques d'aujourd'hui". Le second malentendu aurait rapport avec le fait que le terrain ait été occupé par les tenants d'autres disciplines :

"Ecarté de l'enseignement musicologique traditionnel, la chanson ne pouvait trouver son salut scientifique que par le biais de la préhension sociologique, littéraire, linguistique; ce sont donc des ethnologues, des ethnomusicologues, des linguistes et des sociologues qui ont, dans les années 70, mis en place les fondements de recherches sur la chanson avec ses implications pédagogiques. Peu à peu, ce qui était inconcevable est devenu prise de conscience. Sous la pression conjuguée de l'accélération de la diffusion médiatique et d'une demande étudiante motivée, de nombreuses universités, Paris IV, Poitiers, Aix-en-Provence, Rennes, aujourd'hui Lyon et Toulouse, dispensent des cours sur la musique des médias, sur son évolution, ses styles, sa portée, son analyse, sa validité esthétique et ses implications sociales aussi bien que culturelles." (Les musiques des jeunes, 1987)

L'abondance des approches pluridisciplinaires n'a pas toujours servi les musiques populaires : on en est venu à douter qu'il s'agissait de musiques, même simples, même de qualités variables; c'est une enseignante qui nous le rappelle, à propos du rock :

"Le rock est une réelle culture populaire, et sa musique est indissociable de tous les autres facteurs qui en font ce qu'il est. Cependant, malgré l'importance des dimensions sociales,

idéologiques, économiques, il existe comme musique, avec ses critères esthétiques propres : comme tout genre populaire, on peut donc l'aborder dans son aspect musicologique." (Mireille Collignon, *ibidem*)

Il faut rappeler que le manque d'intérêt général institutionnel pour les musiques populaires est un héritage du XIX^e siècle, où elles indifféraient les chercheurs comme les classes dominantes. La première faille à cette indifférence consensuelle apparut vers 1880 avec les travaux de folkloristes tels Louis-Albert Bourgault-Ducoudray qui travailla sur les musiques populaires grecques. On comprend dès lors qu'une grande partie du champ d'étude que représente les musiques populaires soit encore dévolu aux ethnomusicologues. Le début du XX^e vit l'apparition d'associations de folklore et du mouvement la Schola Cantorum qui consacrait tous ses efforts, d'une part à la restauration du chant grégorien et du plain-chant et d'autre part à la réhabilitation de la chanson populaire. Les animateurs de cette mouvance étaient Vincent d'Indy et Syriex; ces derniers ne cachaient pas des visées politiques et éthiques et des compagnonnages douteux, Syriex militait à l'Action Française... Une nouvelle vague d'intérêt pour les musiques populaires intervint dans les années 30, autour de Picasso et du Groupe des 5, avec le mouvement cubiste : on s'intéressait, par réaction, à ce que le goût de l'époque considérait comme "nul" : l'art nègre, entre autres. André Schaeffner partit en Afrique tandis que Georges-Henri Rivière découvrait le jazz, tous deux armés de phonographes dont les premiers modèles, rappelons-le, étaient aussi enregistreurs. L'ethnomusicologie, en tant que discipline, s'institutionnalisa dans les années 50 et ne dispose d'une légitimité scientifique (CNRS) et de postes stables que depuis les années 80. Les ethnomusicologues des sociétés de tradition orale s'opposent aux praticiens d'un exotisme "intérieur", même s'ils travaillent avec les mêmes outils. Les seconds reprochent aux premiers d'avoir une vision "naturaliste" des musiques populaires et de postuler que "puisque ce n'est pas écrit, c'est donc que c'est facile à retenir". Les ethnomusicologues qui explorent les musiques populaires françaises, ne pensent pas, eux, que ce sont des musiques naturelles et purement fonctionnelles, dont la notation, si elle existe n'est d'aucun intérêt, s'agissant d'expressions collectives qui ne développent pas de théories explicites. Ils pensent que la musique populaire emploie le même langage musical que la musique

savante. Cette hétéronomie de la création populaire est cependant contestée et serait, pour certains, à l'origine de la dévaluation sociale et culturelle du genre. C'est la thèse développée par Pierre-Michel Menger à la lumière de sa réflexion sur la création savante contemporaine :

"On peut en effet se demander si les propriétés intrinsèques des oeuvres contemporaines et le destin public de cet art ésotérique d'audience étroite n'ont pas, dans toute la période où des générations de jeunes consommateurs ont été nourries de toutes les variétés de musiques populaires, favorisé paradoxalement les entreprises de réévaluations des genres dits mineurs. Dans leur forme minimale, ces réévaluations conduisent à séparer les divers types de musiques ou d'oeuvres, en promulguant des hiérarchies doubles, commerciales et culturelles, et à légitimer les produits jugés les plus nobles et parfois déjà "classiques" de la culture de masse." (Menger, 1988)

Si l'on se place dans l'hypothèse où la musique populaire ne s'exprimerait pas avec le même langage que la musique savante, il conviendrait peut-être d'envisager une discipline autre que la musicologie pour l'approcher. C'est ce que tente Antoine Hennion dans un article de la revue *Popular Music*, où il tente de définir ce que pourrait être une "anti-musicology" de la chanson de variétés :

"A musical assessment cannot explain why certain songs are successful and why most others fail. (...) This work of the professionals, which makes possible the operation of a transfer-mechanism between singers and their audiences, goes against the grain of musicological analysis : there is here no such thing as the "structure" of a song." (Hennion, 1983)(**)

En prenant pour exemple un morceau du chanteur anglais Ian Dury, dans un article dont on pourrait traduire le titre par "le rock : un art de l'enregistrement", Paul Clarke renchérit :

"A musicological approach, if not too hamstrung by notational preconceptions, might investigate the elements of jazz and rock in the music, note the jazz influences on Davey Payne's saxophone technique, for example, but would not explain the role of music in conveying situation and persona." (Clarke, 1983)(***)

Pierre Bourdieu, quant à lui, quitte les plates-bandes de la stricte sociologie quand il observe avec justesse la perception que la société actuelle a de certaines formes musicales. Il semblerait que la non-légitimité de certaines musiques populaires est plus édictée par le discours social dominant que par un discours scientifique musicologique par ailleurs inconsistant :

"Il serait facile de montrer par exemple que la musique la plus légitime fait l'objet, avec le disque ou la radio, d'usages non moins passifs et intermittents que les musiques "populaires" sans être pour autant discréditée et sans qu'on lui impute les effets aliénants qu'on attribue à la musique populaire.. Quant au caractère répétitif de la forme, il atteint un maximum dans le chant grégorien (pourtant hautement valorisé) ou dans nombre de musiques médiévales aujourd'hui cultivées. (...) On parle ainsi d'"effets faciles" pour caractériser par exemple le charme un peu trop insistant et trop attendu de la musique dite "légère". (...) Les "oeuvres vulgaires" ne sont pas seulement une sorte d'insulte au raffinement des raffinés, une manière d'offense au public "difficile" qui n'entend pas qu'on lui offre des choses "faciles" ; elles suscitent le malaise et le dégoût par les méthodes de séduction, ordinairement dénoncées comme "basses", "dégradantes", "avilissantes" qu'elles mettent en oeuvre, donnant au spectateur le sentiment d'être traité comme le premier venu, qu'on peut séduire avec des charmes de pacotille, l'invitant à régresser vers les formes les plus primitives et les plus élémentaires du plaisir, qu'il s'agisse des satisfactions passives du goût enfantin pour les liquides doux et sucrés (qu'évoque le sirupeux) ou des gratifications quasianimales du désir sexuel." (Bourdieu, 1979)

Ce que souligne aussi le sociologue, c'est que la musique est un art "pur" par excellence, qu'elle n'a pas de fonction expressive, d'où l'importance du travail de légitimation. Le goût légitime s'oppose aux goûts moyens et populaires : Bourdieu donne comme exemple d'oeuvres en voie de légitimation sociale le jazz et les chansons de Léo Ferré.

1.3. Oralité et notation

Toutes les musiques ne sont pas égales face aux systèmes de notation. Le système actuellement en vigueur, pour ce qui concerne les musiques populaires, est celui adopté à l'époque classique. Avant 1700, on ne notait que ce qui était accidentel, il n'y a pas

d'indications instrumentales. Puis vers 1750, se développe un style musical universel qui conduit à unifier la façon de noter la musique : c'est, avec Mozart, le seul moment où la partition correspond à la musique. Ensuite, on tendra à noter l'interprétation de tous les instruments : Brahms, déjà, est inaudible sur papier. La notation des musiques populaires se rapproche plus de la notation en vigueur à l'époque classique que de celle utilisée pour consigner par écrit la musique savante d'aujourd'hui.

Toutes les musiques populaires modernes ne sont pas égales entre elles par rapport à la notation musicale. Le jazz est par excellence l'art de l'improvisation : il y a donc peu de musique imprimée diffusée. On y brode sur des thèmes connus, des standards que l'on recrée de mémoire ou en consultant des "real books" ou "fake books", gros recueils à spirales qui contiennent non pas des morceaux en entier mais le thème musical et s'il y a lieu les paroles du refrain. En ce qui concerne la chanson, le plus difficile à mémoriser, ce sont les paroles : certaines impressions ne compilent que les couplets et les refrains, accompagnés, sans portées musicales, des accords pour accompagner le morceau à la guitare. Le cas du rock est différent : autant en ce qui concerne la musique classique, on peut dire que la musique, c'est la partition, autant dans son cas, la musique c'est le disque. La démarche du musicien sera de chercher à reproduire le plus fidèlement ce qu'il a entendu sur sa chaîne hi-fi et la partition, si elle existe, ne saura être qu'une aide pour atteindre ce but :

"Vous vous "collez" en face de votre chaîne, avec votre guitare, et vous jouez le disque jusqu'à ce que vous l'appreniez.

Q : Tout le monde fait pareil ?

R : Je pense que oui... Je n'arrive pas à imaginer qu'on puisse faire autrement. Tous les gens que je connais font comme ça.

Q : Et acheter des partitions ?

R : Je ne saurais pas quoi faire avec -je ne sais pas déchiffrer. En plus, je veux écouter comment ça sonne, et aucune partition ne peut sonner comme Jimi Hendrix (un guitariste). (Stith Bennett, 1980)

Les musiciens rock écrivent rarement leur musique avant de la jouer : ils la cherchent sur leur instrument et la transcription écrite ne se fait qu'après coup, une fois le disque enregistré, souvent pour pouvoir déclarer la chanson aux sociétés d'auteur et

faire qu'elle soit protégée. Ces transcriptions sont, de plus, souvent très laconiques, se réduisent à ce que les Américains appellent une "lead-sheet", la ligne mélodique accompagnée des accords.

Paul Clarke y voit un lien avec le fait que le rock est une musique, pour moitié au moins, d'origine noire :

"In contrast to the white tradition of notated music, in black music the act of expression took precedence over the artefact as the final goal. Ian Hoare has observed that it was this oral emphasis that made the music's development so compatible with the declining importance of sheet music and the rise of the record medium. (Clarke, 1983)(****)

Enfin les progrès de la lutherie, la présence dans les ensembles d'instruments électroniques et l'utilisation de l'informatique font qu'il devient de plus en plus difficile de noter toutes les caractéristiques de la musique avec des signes conventionnels dont le choix n'était pas innocent :

"Le système actuel de notation est plutôt une invention récente qui ne se serait certainement pas répandu sans l'invention de l'imprimerie. La place présente du système de notation tend à déguiser ses relations sociologiques avec le fait de jouer de la musique. L'idée de mettre des signes sur le papier ne peut être analysée comme un langage musical complet en ce qu'un système exclut toujours des informations nécessaires." (Stith Bennett, 1980)

2. Le poids des politiques culturelles

2.1. Une politique volontariste au risque de la critique

Dans le numéro 3 de 1983 de la revue *Culture et Patrimoine*, aujourd'hui disparue, du Ministère de la Culture paraissait ce sobre communiqué :

"Soucieux de reconnaître comme égales en dignité toutes les pratiques de la musique, le Ministre de la Culture a confié à la Direction de la Musique et de la Danse la tâche d'étendre ses interventions et son action à de nouveaux et

vastes secteurs : le jazz, les musiques improvisées, la chanson et les variétés."

L'effort fait par le Ministère de la Culture en faveur du jazz, de la chanson, du rock et des variétés est sans précédent : entre 1981 et 1990 les sommes consacrées passent de 0,5 millions de francs à 17,5 millions de francs, soit une multiplication par 35. En 1983, est créé un centre de formation : le Studio des Variétés, en 1986 l'Orchestre National de Jazz et le Fonds de Soutien aux Variétés. En 1989, est lancé le FAIR (Fonds d'Action et d'Initiative Rock), programme annuel de soutien aux jeunes groupes. Le Ministère a également soutenu la création de Centres Régionaux de la chanson, des Festivals (Printemps de Bourges, Musiques Métisses à Angoulême, Fall for France à Londres...). Il s'est également préoccupé des salles de spectacles (créations de " Zénith" et d'une Agence des petits lieux de spectacle) et de locaux de répétition (incitation et aides aux communes). Il aide le CIR (Centre d'Information du Rock), qui comme son nom ne l'indique pas se consacre essentiellement à des actions de formation professionnelle (métiers du spectacle, manager) et d'édition (guides pratiques, Officiel du rock). En 1988, est nommé un Chargé de mission pour le rock et les variétés au sein du cabinet du Ministre. De nombreuses écoles sont subventionnées et un effort est fait pour obtenir l'ouverture aux musiques populaires de la part des autres institutions musicales (les commandes d'Etat sont désormais ouvertes aux créateurs de tous les genres musicaux et les écoles de musique comme les conservatoires sont fortement invités à "décloisonner" leurs enseignements). En 1990, le Ministère est à l'origine de l'ouverture d'un Bureau de la Musique Française à New York (French Music Office). Enfin, à travers diverses initiatives (colloque sur les droits voisins des artistes-interprètes dans la perspective européenne), le Ministère monte en première ligne pour protéger les droits des créateurs. Des concerts avec des artistes français sont également organisés à Londres, Tokyo et New York. On subventionne enfin l'association Le Hall de la chanson. Dans la brochure **La musique et la danse** qui récapitule les actions des pouvoirs publics, on peut lire :

"Dès 1982, le constat était fait que l'Etat ne prenait pas pleinement en compte les demandes et les désirs de chacun. C'est pourquoi l'intervention de la Direction de la Musique et de la Danse fut élargie au champ de toutes les

musiques. il était du devoir et de la responsabilité de la puissance publique de contribuer à l'épanouissement des genres musicaux - jazz, rock, chanson, musiques traditionnelles, musique baroque - et d'en entreprendre le décloisonnement en favorisant leur enseignement dans les établissements contrôlés par l'Etat."

On sait ce que cette politique d'aide très médiatisée a valu comme critiques. Ainsi le compositeur Marius Constant déclarait le 8 avril dernier au *Quotidien de Paris*, à propos de l'achat du manuscrit du *Boléro* de Ravel pour le compte du Département de la Musique et alors que l'on attendait de connaître la position du Ministère :

"Il faut espérer que le Ministère de la Culture, qui a bien de l'argent pour le rap et les taggeurs [sic], en aura aussi suffisamment pour Ravel ou Fauré."

Ce qui frappe dans cette politique ambitieuse, c'est qu'à part le projet de l'association Le Hall de la chanson sur lequel nous reviendrons, elle est entièrement dirigée vers le spectacle vivant et les activités phonographiques. Il y a bien sûr la création d'institutions qui n'existaient pas, mais rien n'a été prévu pour prendre en compte la dimension patrimoniale des musiques populaires. La brochure du Ministère dit : "jazz, rock, variétés : une reconnaissance à part entière et une politique de fond"; on a envie de poser la question : et une politique de fonds ? Dans ce même chapitre intitulé "toutes les musiques, toutes les pratiques", on trouve un paragraphe mise en valeur des musiques "patrimoniales" qu'on détaille ainsi : "répertoire classique et baroque, un moment occulté par la surabondance d'expression du XIX^e, répertoire régional dont on ne peut que constater le renouveau". Ainsi, on peut observer qu'il y a des musiques qui apparaissent plus patrimoniales que d'autres, celles dont on dit par ailleurs qu'elles occupent une trop grande part dans l'enseignement de la musique. Il y a les genres musicaux dont on aide la création et ceux dont on aide la mise en valeur, après s'être assuré qu'elles ne bougent plus.

Les critiques faites à cette politique a consisté pourtant à lui reprocher de mettre tout sur le même plan sous prétexte que "toutes les cultures sont légitimes et tout est culturel" :

"Si vous ne voulez pas, quand bien même l'un serait blanc est l'autre noir, mettre un signe d'égalité entre Beethoven et Bob Marley, c'est que vous appartenez -indéfectiblement - au camp des salauds et des peine-à-jouir." (Finkielkraut, 1987)

On a reproché également à cette politique "la canonisation du mythe particulièrement dangereux de l'industrie culturelle" :

"Un paradoxe difficilement compréhensible de cette politique culturelle aura été de théoriser l'industrie culturelle, et de pratiquer l'interventionnisme tous azimuts, qui amène à subventionner des opérations dans le principe assez bien inscrites socialement et économiquement (dans le domaine du rock, du jazz et aussi du cinéma le plus commercial), créant une demande ensuite difficile à gérer; tout en poussant parallèlement les arts prétendus difficiles à trouver des sources de financement complémentaires à travers le mécénat. Il est difficile de ne pas voir là aussi une forme de démagogie électorale, et/ou de soumission aux effets de mode." (Barrière, 1990)

On devine ce qui inspire ces critiques excessives; la seule chose qu'on puisse dire, c'est que quand il n'y a pas de politique culturelle ambitieuse, on ne trouve rien à critiquer; enfin, fait dans le domaine de la formation est colossal, mais ne pourra pas être évalué avant une génération.

2.2. La musique : une prise en compte récente

Dans les difficultés que rencontrent les musiques populaires, il est une chose que l'on oublie trop souvent, qui concerne la musique en général et qui peut expliquer bien des manques : la plupart des institutions musicales et musicologiques sont de création récente, à commencer par le Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale ! (1942) Pendant longtemps, les pouvoirs publics n'intervenaient pas dans la création musicale :

"Un siècle après la Révolution, la III^e République n'instaure pas d'institution nouvelle majeure. Les structures d'enseignement et de diffusion continuent à se développer alors que la création reste un secteur négligé, voire ignoré. Le budget que l'Etat consacre à la musique est essentiellement destiné à l'art lyrique, l'Opéra demeurant indéniablement une institution prioritaire, véhicule de l'image républicaine, comme elle l'avait été du pouvoir monarchique.

Instaurées en 1937, au lendemain du Front populaire, les premières commandes d'Etat à des compositeurs de musique constituent sans doute la seule innovation notable de la III^e République." (Chimènes, 1990)

La Société française de musicologie date de 1917 et, à cette date, rares sont les institutions qui accueillent la musicologie :

"A la Sorbonne (Université de Paris), c'est seulement en 1903 qu'est créée une chaire d'histoire de la musique, dont les titulaires sont, de 1903 à 1912, Romain Rolland, puis, de 1912 à 1937, André Pirro. (...) En dehors de l'Université, la situation n'est pas plus brillante. Au Conservatoire de Paris, l'enseignement de l'histoire de la musique n'apparaît qu'en 1872 (...) Une chaire d'histoire de la musique est créée au Collège de France en 1904, pour Jules Combarieu, qui l'occupe jusqu'en 1910; il n'aura aucun successeur et il faudra attendre 1976 (!) pour que la musique fasse de nouveau son entrée au Collège de France, avec Pierre Boulez." (Gribenski, Lesure, 1991)

3. Des ressources documentaires éclatées

3.1. Etat des lieux

Dominique Hausfater a souligné la pauvreté documentaire générale dans le domaine musical :

"Même si les grandes bibliothèques musicales classées, en particulier celles détenant des collections patrimoniales musicales importantes, et quelques bibliothèques universitaires ont eu le souci d'acquérir une sélection représentative d'ouvrages de référence sur la musique, aucune n'est réellement en mesure de proposer un fonds cohérent multimédia pouvant servir tant à la documentation ponctuelle qu'au chercheur. Les difficultés qu'éprouvent les équipes de recherche "Patrimoine musical" progressivement implantées dans les régions par le Ministère de la Culture pour répertorier, cataloguer et mettre en valeur les richesses musicales des grandes institutions françaises, illustrent sans ambiguïté cette situation. La plupart ne disposent pas des outils de base leur permettant de mener à bien leur mission." (Hausfater, 1991)

A la suite de la mission d'étude sur la place de la musique dans les bibliothèques publiques que lui avait confiée en 1986 la Direction du Livre et de la Lecture et la Direction des

Bibliothèques, des Musées et de l'Information Scientifique et Technique, Gérard Herzhaft précisait en ce qui concerne les musiques populaires modernes :

"A l'heure actuelle, l'absence de véritables bibliothèques musicales pour l'étude et la recherche est une carence criante en France. A l'exception du très important (mais d'accès volontairement limité et d'abord voué à la conservation) fonds de la Phonothèque nationale, il n'est pas possible pour un musicologue d'effectuer une étude quelconque surtout hors de la musique classique ! Par exemple, comment faire une étude sérieuse sur la chanson française depuis les origines ? Comment entreprendre des travaux de recherche sur le jazz ? Hors de l'utilisation délicate de collections privées, cela n'est guère pensable en France, alors que de nombreux pays ont des centres d'étude spécialisés." (Herzhaft, 1987)

Michel Sineux ne dit pas autre chose, même si sa réflexion englobe tous les supports :

"Si la culture générale de l'honnête homme trouve son alimentation dans une bibliothèque moyenne, sa culture musicale ne trouve qu'une réponse hypocalorique dans la discothèque publique. (...) En matière de documentation musicale, prise au sens large et multi-média du terme, la France est un empire éclaté, dont les institutions, toutes spécifiques, accusent un retard sur la demande d'un public dont elles n'ont pas suivi (ou pas eu les moyens de suivre) l'évolution. (Sineux, 1991)

A la Phonothèque Nationale, on a développé un fonds de monographies pour répondre aux besoins documentaires d'une équipe également très sollicitée par téléphone. Alors que les demandes de renseignements concernent pour 60% le rock et les variétés, pour 10% le jazz, pour 20% le classique et pour 10% les textes, le fonds de livres n'est constitué que de 15% d'ouvrages concernant le rock et les variétés, 30% le jazz, 50% la musique savante et 5%, les documents parlés.

L'offre éditoriale, dans le domaine des musiques populaires est très limitée :

"Rock : le grand sommeil. Nées dans les années 70, les collections traitant de la musique pop et rock ont bénéficié d'une absence totale de concurrence, à l'exception de quelques revues spécialisées. Le livre satisfait pleinement la

curiosité d'un public jeune, pas encore gavé d'images par les nouvelles chaînes télévisées. Leur impact s'est fait sentir tant sur le niveau des ventes que, plus généralement sur l'état de la réflexion. Le livre de fonds laisse la place aujourd'hui au succès à court terme. La collection Rock dirigée par Paul Alessandrini chez Calmann-Lévy a cessé d'exister. La collection Rock & Folk chez Albin Michel, dirigée par Jacques Vassal et Jacques Colin, connaît plus de suppressions et de réimpressions que de nouveaux titres. Quant à la collection Best, chez Jacques Grancher, elle vit en état d'hibernation." (L'édition musicale, 1989)

Pol Gosset, bibliographe, affirme pourtant qu'un livre sur le rock paraît chaque jour dans le monde : il faudrait généraliser à toutes les bibliothèques les achats de livres étrangers.

Quant à l'édition musicale française, elle fait l'objet de timides aides de la SACEM et du Centre National des Lettres : sur quatorze titres soutenus en 1988, deux concernaient le jazz (Thelonious Monk, de Yves Buin, et Ballades de Jacques Laurent, tous les deux chez P.O.L.)

Pour revenir à l'offre documentaire des bibliothèques, qui sait qu'à la Bibliothèque du Musée des Arts et Traditions Populaires, on conserve un fonds de chanson des XVII^e, XVIII^e, et XIX^e siècles, dont 700 "pasquilles" lilloises et 600 chansons de colportage de la deuxième moitié du XIX^e siècle ? Et qu'un exemplaire du dépôt légal de la musique légère y est également conservé ? (Lambert, 1988)

3.2. De quelques projets

Gérard Herzhaft faisait dans son rapport quelques propositions, et notamment celle de :

"la création de centres d'études spécialisés sur un genre de musique particulier (opéra, musique du XVIII^e siècle, jazz, rock, musique contemporaine, chanson française...) à l'instar de ce qui existe aux Etats-Unis. (...) L'exemple le plus accompli à suivre en ce domaine est la remarquable Country Music Foundation de Nashville. (...) Le premier centre de ce type à mettre sur pied -et sans doute le plus aisé à organiser- serait sans doute celui consacré à la chanson française. A Bourges ?" (Herzhaft, 1986)

C'est sans doute à Marne-la-Vallée que sera installé le Centre National du Patrimoine de la Chanson et des Variétés, initié par

l'association Le Hall de la chanson, avec le soutien de nombreux professionnels et de nombreuses institutions (Bibliothèque Nationale, SACEM, INA, Bibliothèque de France, Musée des ATP.) Il comprendra une banque de données multimedia sur laquelle on pourra lire la partition, écouter l'enregistrement d'une chanson et également la jouer sur un clavier. Il n'aura pas pour ambition l'exhaustivité mais s'attachera plus à présenter une scénographie du genre, à travers des expositions permanentes et provisoires, dans une démarche pédagogique. "Fugitive par excellence, la chanson y trouvera refuge contre l'oubli. La chanson, la discipline la plus pratiquée -3 Français sur 4 chantent et écoutent des chansons- et l'une des plus méconnues, y sera mise en valeur."

Un autre projet, moins avancé, voudrait rassembler de la documentation sur les musiques rock. Ses concepteurs, un documentaliste issu du milieu associatif, un documentaliste de presse et un bibliothécaire ont effectué un double recensement. Le premier évalue les bribes de ressources documentaires du domaine : du fil de l'AFP, à des services privés comme SVP, en passant par les bibliothèques musicales (Département de la Musique, Phonothèque, Discothèque des Halles), les dossiers de presse des maisons de disques, les fan-clubs, les collectionneurs dont l'érudition s'exerce dans la publications de journaux (comme Juke-Box Magazine) ou l'organisation de "conventions du disque". Le second inventaire a trait au public potentiel; ils estiment que les musiciens en formation ou en autoformation, les étudiants effectuant un mémoire de maîtrise ou une thèse sur les musiques populaires modernes (il y en a de plus en plus), les journalistes spécialisés, les documentalistes, les attachés de presse (des journaux, de la radio, des chaînes de télévision) à la recherche d'informations fiables pour constituer des dossiers ou des discographies thématiques (ce qui est aussi le cas des disquaires ou des illustrateurs sonores), sans parler des vrais amateurs, constituent une population importante. Pol Gosset, qui a mis au point Bibliorock, un fichier de 7 000 titres, en sait quelque chose: il répond par correspondance aux demandes bibliographiques de nombreux amateurs et professionnels.(Bled, 1991)

(*)A mon avis, l'interpénétration n'est pas seulement un phénomène musical. Si la musicologie est une science capable de décrire la

musique, de profonds changements dans la musique induisent des changements dans la façon de la décrire. Peut-on dire que l'histoire de la musique, l'analyse musicale, la théorie de la musique et les autres sous-disciplines du domaine se donnent les moyens de prendre à bras le corps les nouveaux problèmes posés par les bouleversements de structure de notre culture musical ?

(**) Une évaluation musicologique ne peut pas expliquer pourquoi certaines chansons ont du succès et d'autres pas. (...) Le travail des professionnels, qui rend possible le mécanisme de transfert entre les chanteurs et leurs publics, va à l'encontre d'une analyse musicologique : on ne peut plus parler à ce point de structure d'une chanson.

(***) Une approche musicologique, si elle n'est pas trop paralysée par les préjugés sur la notation, doit chercher les éléments de jazz et de rock dans la musique, relever les influences jazz dans la technique de saxophone de Davey Payne, par exemple, mais n'expliquerait pas le rôle de la musique dans la transmission de l'histoire et des personnages.

(****) A l'inverse de la tradition blanche de musique notée, dans la musique noire, l'acte d'expression précède l'objectif de créer une oeuvre. Ian Hoare a remarqué que c'est cette insistance de l'oral qui a permis le déclin de la musique en feuilles et l'essor du médium disque.

V. CONCLUSION

La présence des musiques populaires modernes au Département de la musique est loin d'être négligeable. Elle ne relève pas de l'anecdote ni d'un accident de l'histoire. Cependant elle est mal connue et peu mise en valeur. Une politique volontariste d'accroissement du fonds documentaire les concernant serait, à notre avis, de nature à améliorer leur prise en compte. Il est cependant des éléments sur lesquels le département n'a que peu de prises : il s'agit des conditions économiques d'existence et de production de ces musiques et du degré de légitimité que la société leur accorde. On peut penser que les efforts accomplis au niveau de la formation musicale vont un jour porter leurs fruits et que le genre conquérera une identité propre, qu'il ne se définira plus contre la musique savante et qu'il développera un discours critique sur lui-même. Le support papier n'a pas dit son dernier mot, y compris en musique, et le développement des techniques d'hypertextes et d'hypermédias amorce un retour à l'écrit, dont on a appris qu'il ne retranscrivait peut-être pas toutes les nuances d'une musique, mais dont on sait, qu'à la différence des supports numériques ou magnétiques, il peut traverser les siècles sans encombre pour témoigner des goûts et des divertissements des générations précédentes.

VI. BIBLIOGRAPHIE

La Bibliothèque Nationale

BARDET, Bernard. 1978. Le Département de la Musique comme source de documentation littéraire, historique et iconographique. Bulletin d'informations de l'ABF, 3ème trimestre 1978, n°100, p. 129-133. ISSN 0004-5363.

BECK, Francis. 1987. [Rapport à François Léotard, Ministre de la Culture et de la Communication, sur la Bibliothèque Nationale]. 1987. 82 f. dactylographiés.

BERNARD, Annick. 1988. Le traitement informatisé du dépôt légal. Bulletin d'informations de l'ABF, 4ème trimestre 1988, n°141. ISSN 0004-5363.

CHABAUD, Colette. 1991. Le prêt inter-bibliothèque pour la musique. Fontes Artis Musicae, April-Juni 1991, 38/2, p. 102-104. ISSN 0015-6191.

DOBRZYNSKI, Ewa. 1991. Les échanges internationaux. Fontes Artis Musicae, April-Juni 1991, 38/2, p. 97-101.

HAUSFATER, Dominique. 1991. L'inventaire du patrimoine musical écrit français. Fontes Artis Musicae, April-Juni 1991, 38/2, p. 94-96. ISSN 0015-6191.

LEFEVRE, Dominique. 1992. Des portées en or. La vie française, 25 juillet 1992, p.22.

LESURE, François. 1988. Le Département de la Musique : situation et rayonnement. Bulletin d'informations de l'ABF, 4ème trimestre 1988, n°141, p. 3-4.

Les sources musicales

CHAILLEY, Jacques. 1984. Précis de musicologie. Paris, PUF, 1984, 596 p.

COLAS, Damien. 1987. Le répertoire international des sources musicales. Préfaces, mai-juin 1987, n°2, p.139-142.

FEDOROV, Vladimir. 1958. Musicologie et bibliothèques musicales. La Revue Musicale, 1958, n°242, p. 59-62.

GRIBENSKI, Jean, LESURE, François, 1991. La recherche musicologique en France depuis 1958. Acta musicologica, 1991, vol. LXIII, p. 211-237.

LESURE, François. 1981. Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris. Paris, Bibliothèque Nationale, 1981.

MASSIP, Catherine. 1983. Les fonds musicaux dans les bibliothèques. In Conservation et mise en valeur des fonds anciens rares et précieux des bibliothèques françaises. Villeurbanne : Presses de l'E.N.S.B., 1983, p. 135-150. ISBN 2-901119-08-5.

Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) Abstracts 1987. New York, RILM Abstracts, 1992. 551 p.

L'édition musicale

DEVRIES, Anik, LESURE, François. 1979. Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. 1 : des origines à environ 1820. Genève, Minkoff, 1979.

DEVRIES, Anik, LESURE, François. 1988. Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. 2 : de 1820 à 1914. Genève Minkoff, 1988.

L'édition musicale. Cahiers du CENAM, mars 1989, n°5. 108 p. ISSN 0981-0579.

MILAN, Inès. 1974. L'édition musicale en France. Bibliographie générale française, 20 février 1974, n°8, p. 206-218.

[Rapport d'activité] SACEM 1991. Neuilly-sur-Seine, SACEM, 1992. 23 p.

TOURNIER, Jean-Loup. 1992. Conférence de presse de président du directoire du groupe SACEM. Strasbourg, 1992, 14 p.

WORMS, Michèle. 1992. La SACEM en question. La Lettre du musicien, n°122, p. 17-20.

Le domaine musical

d'ANGELO, Mario. 1989. La renaissance du disque. Paris, La Documentation française, 1989, Notes et études documentaires n°4890, 104 p. ISSN 0029-4004.

Bureau d'informations et de prévisions économiques (BIPE). 1985. L'économie du domaine musical. Paris, La Documentation française, 1985, 379 p. ISBN 2-11-0011367-2.

LE DIBERDER, Alain, PFLIEGER, Sylvie. 1987. Crise et mutation du domaine musical. Paris, La Documentation française, 1987, 162 p.

LOUTREL, Simon. 1992. Bilan 1991. Show Magazine, janvier 1992.

MALYE, François. 1991. Music business. Géo, juin 1991, p. 188-207.

La sociologie de la musique

BOURDIEU, Pierre. 1979. La distinction : critique sociale du jugement. Paris : Ed. de Minuit, 1979.

MENGER, Pierre-Michel, 1983. Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine. Paris, Flammarion, 1983, 383 p. ISBN 2-08-064593-5.

Musique et société. 1991. Cahiers de l'IFOREP, août 1991, n°64, p. 3.

L'histoire de la musique

CHIMENES, Myriam. 1990. Les institutions musicales en France : repères chronologiques. Inharmoniques, 1990, n°6, p. 161-183.

JULIEN, Jean-Rémy. 1989. Musique et publicité : du cri de Paris aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés. Paris, Flammarion, 1989. 336 p. ISBN 2-08-0066-2929.

LESURE, François. 1978. A la recherche du patrimoine. Les Cahiers de l'IFOREP, novembre 1978, p. 77-83.

SADIE, Stanley. 1990. The new Grove dictionary of music and musicians. Londres, MacMillan, 1990, 20 vol.

L'action culturelle

CAUNE, Jean. 1992. La culture en action : de Vilar à Lang, le sens perdu. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992. 368 p. ISBN 2-7061-0443-0.

FINKIELKRAUT, Alain. 1987. La défaite de la pensée. Paris, Gallimard, 1987, 185 p. ISBN 2-07-032509-1.

Les musiques populaires modernes

BARONI, Mario. 1987. Interpenetration of folk, pop(ular) and art music in the 20th century. Acta musicologica, janvier-avril 1987, vol. LIX. p. 25-28.

BLED, Anne-Sophie. 1991. Rock books [entretien avec Pol Gosset]. Rock & Folk, décembre 1991, hors-série " Génération techno", p. 72-77.

CLARKE, Paul. 1983. "A magic science" : rock music as a recording art. Popular music, 1983, n°3, p.195-213.

HENNIION, Antoine. 1983. The production of success : an antimusicology of the pop song. Popular music, 1983, n°3, p. 159-193.

MENGER, Pierre-Michel. 1988. Formes et sens de la production musicale populaire. Inharmoniques, 1988, n°2, p. 76-87.

Les musiques des jeunes, 1987. Actes de l'Université d'été, Rennes 7-11 juillet 1986. Paris, CENAM, 1987, 95 p. ISBN 2-905528-20-6.

Rock et collectivités locales [compte-rendu du colloque de l'Etat du rock, Montpellier 2 février 1990]. Paris, Bigoudi impérial, 1990. 110 p.

Livre blanc de la SACEM, 1986. La chanson en France. Neuilly-sur-Seine, 1986, 42 p.

STITH BENNETT, H. 1980. Le rock, ça se répète. Vibrations, 1988, n°6.

Les ressources documentaires

HAUSFATER, Dominique, 1991. La médiathèque musicale publique : évolution d'un concept et perspectives d'avenir [mémoire de DESS Université des Sciences Sociales de Grenoble-ENSB]. Paris, Groupe français AIBM, 1991, 92 p. ISBN 2-909327-00-0.

LAMBERT, Monique. 1988. La bibliothèque du Musée des Arts et Traditions Populaires. Bulletin d'informations de l'ABF, 1er trimestre 1988, n°138, p. 40-43. ISSN 0015-6191.

SINEUX, Michel. 1991. Les cantines d'Amadeus : la documentation musicale, les discothèques et leur public. Bulletin d'informations de l'ABF, 2ème trimestre 1991, n°151, p. 51-55. ISSN 0015-6191.

SINEUX, Michel. 1992. Autopsie d'une rencontre. Ecouter Voir, novembre 1992, n°11., p. 12-14. ISSN 1142-2491.

Les politiques culturelles

BARRIERE, Jean-Baptiste. 1990. Réflexions intempestives sur le statut social du compositeur, l'institution et l'industrie culturelle. Inharmoniques, 1990, n°6, p. 149-159.

GUILLAUME, Marc. 1980. La politique du patrimoine. Galilée, 1980, 196 p.

HERZHAFT, Gérard. 1987. La place de la musique dans les bibliothèques publiques [rapport à la DBMIST et à la DLL]. 1987, 123 f. dactylographiés.

Ministère de la Culture et de la Communication. Direction de la musique et de la danse, 1991. La musique et la danse : la politique culturelle, 1981-1991. Paris, Ministère de la Culture, 1991. 48 p. ISBN 2-11-086-900-3.

MONIER, Françoise. 1992. Mayor : "Priorité au patrimoine". L'Express, 16 juillet 1992, p. 46-50.

Premier Ministre. Service d'information et de diffusion. 1981. Le patrimoine, une politique : 1974-1981. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1981.

SOMMAIRE



I. INTRODUCTION.....	4
II. UNE PRESENCE DIFFUSE.....	6
1. Dans les différents types de documents.....	7
1.1. Les monographies.....	7
1.2. Les périodiques.....	9
1.3. Lettres et manuscrits autographes, programmes.....	10
2. Dans les activités extérieures.....	11
2.1. AIBM, RISM, RILM.....	11
2.2. Les expositions.....	12
2.3. La BNF, les échanges internationaux.....	13
3. Dans les classements, les catalogues, les bases.....	13
3.1. Les classements.....	13
3.2. Les catalogues.....	15
3.3. BN-Opale, BN-Opaline.....	16
III. LE DEPOT LEGAL DE FRANCOIS 1 ^{er} A MICHAEL JACKSON.....	18
1. Le dépôt légal : principale source d'accroissement.....	19
1.1. Fonctionnement et réforme.....	19
1.2. Observations sur le dépôt légal de la musique.....	21
1.3. SACEM : des chiffres contradictoires.....	24
2. L'édition musicale : les raisons d'un déclin.....	29
2.1. La primauté du disque.....	29
2.2. L'importance de l'audiovisuel.....	32
2.3. Un métier en mutation.....	33
2.4. La faute aux musiques populaires.?	34
IV. PATRIMOINE, POLITIQUES CULTURELLES ET DOCUMENTATION.....	38
1. Un patrimoine particulier.....	38
1.1. Une idée qui fait son chemin.....	38
1.2. Musicologie "lourde" contre musiques légères.....	41
1.3. Oralité et notation.....	48
2. Le poids des politiques culturelles.....	50
2.1. Une politique volontariste.....	50
2.2. La musique, une prise en compte récente.....	53
3. Des ressources documentaires éclatées.....	54
3.1. Etat des lieux.....	54
3.2. De quelques projets.....	56
V. CONCLUSION.....	59
VI. BIBLIOGRAPHIE.....	60
SOMMAIRE.....	64



959507A