

# Présentation générale

---

Saliou Ndour

La musique se veut une forme d'expression culturelle et sociale, mais également un bien marchand s'appuyant sur de puissants moyens techniques (radiodiffusion, télévision, disque et aujourd'hui Internet). Grâce à ces supports, elle s'est amplifiée, universalisée et démocratisée : *De tous les arts*, dit Paul Valéry, *le plus mêlé à l'existence sociale, le plus proche de la vie dont elle anime, accompagne ou initie le fonctionnement organique. Telle que la science, elle devient besoin et denrée internationaux* (Gautreau 1970:1).

Ainsi, la musique a fortement bousculé les frontières nationales, fait reculer leurs limites, engendrant par conséquent de nouvelles identités. Examinant la propension des jeunes Ougandais pour les genres musicaux noirs américains, Richard Ssewakiryanga<sup>2</sup> montre la manière dont les jeunes gèrent leur identité, leur urbanité, leur modernité :

*Les jeunes dans les centres urbains ougandais, il remarque, sont quelques fois considérés comme déracinés à cause de leur attachement à la musique occidentale. Cependant, ils explorent et recyclent les identités en ouvrant des perspectives dans les domaines culturels, nationaux, universels, traditionnels et modernes. En tant que « courtiers culturels », ils négocient les différents courants culturels en mélangeant et en alliant des idées issues d'une large gamme d'images, d'objets, de pratiques allant du folklore ougandais aux sonorités universelles* (Ssewakiryanga 1997:27).

Cette caractérisation, valable pour les jeunes Ougandais, l'est également pour tous les jeunes du monde, car la musique est l'une des créations culturelles dont l'évolution est la plus rapide à l'époque contemporaine. Ses airs et ses sonorités n'en finissent pas de se propager aux quatre coins du monde.

Une mondialisation de la musique qui, à l'instar des autres sphères de la culture, s'est imposée. Elle est dénoncée de toutes parts et l'un de ses avatars est ce qu'il est convenu d'appeler la *world music*.<sup>3</sup> A ce propos, Martin D. Roberts<sup>4</sup> écrit :

*Cet avatar planétaire hybride de la musique... que la world music escamote (et nie même peut-être) en mettant exclusivement l'accent sur ses formes traditionnelles locales. Ce qui est*

*d'autant plus ironique que la world music est elle-même symptomatique de la mondialisation à l'œuvre* (Roberts 1998:229).

Mais on perd de vue que derrière cette mondialisation de la musique se cachent des enjeux économiques. Il s'agit de l'incursion de l'économie dans le champ culturel, « *managée* » en cela par la technologie.

Déjà, en 1947, Théodore Adorno et Max Horkheimer, figures marquantes de l'école sociologique allemande de Francfort, inventeurs du concept d'industrie culturelle, dénonçaient l'irruption de l'économie dans le culturel. Définissant la notion d'*industrie culturelle* comme la présentation d'une œuvre transmise ou reproduite par des techniques industrielles, ils refusaient d'y voir une simple question technique, montrant, ainsi, l'enjeu économique que cette notion recouvrait.<sup>5</sup> Pour eux, le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement. Leur crainte est de voir l'aboutissement de la technologie de l'industrie culturelle dans la standardisation et la reproduction en série,<sup>6</sup> sacrifiant ainsi tout ce qui faisait la logique de l'œuvre et celle du système social. Ce qui est, pour Adorno et Horkheimer, le résultat non pas de l'évolution de la technologie en tant que telle, mais de sa fonction dans l'économie.

Au terme de leur analyse, les initiateurs de l'étude des industries culturelles laissent apparaître leur crainte réelle de voir cette approche mercantiliste entraîner la faillite de la culture.

L'histoire n'est-elle pas en train de leur donner raison ? En témoigne l'idée d'*exception culturelle* brandie par les États du Tiers-monde et même ceux d'Europe et du Canada aux négociations de l'OMC pour contrecarrer la volonté américaine de considérer les biens culturels comme de simples marchandises.<sup>7</sup>

Sous-tendue par ces enjeux économiques, la mondialisation de la culture rime aujourd'hui avec occidentalisation de la culture. Celle-ci a tendance à « *cannibaliser* » les cultures, à gommer les différences identitaires en vue d'imposer son hégémonie. Il s'agit, par conséquent, de lutter contre cette forme de mondialisation débri-dée. L'exigence de ce combat repose sur la prise de conscience de ce phénomène majeur et massif :

*Voulue ou non, la mondialisation est devenue une réalité. En effet, du fait de l'extension des « nouvelles technologies de l'information et de la communication » (NTIC), aucune culture ne peut aujourd'hui vivre en autarcie. Les cris d'orfraie n'y peuvent rien, le loup est déjà dans la bergerie ; il serait suicidaire de se mettre dans la peau de l'agneau. Il nous semble qu'il faille se tailler de nouveaux habits de... Renard : être suffisamment intelligent, c'est-à-dire imaginatif, inventif, créatif, un palliatif pour nous pays du Sud, économiquement faibles mais dont la diversité culturelle constitue une richesse inépuisable* (Ndour 2002:190).

Ce constat fait lors d'un colloque indique que la globalisation est plus que jamais vivace.<sup>8</sup> A cause de son impact, aucune culture ne peut s'enfermer sur elle-même et ignorer les autres puisque la mondialisation s'est appuyée sur de puis-

sants supports, les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC), pour faire de notre monde un « village planétaire », selon l'expression célèbre de Mac Luhan.

Il paraît donc juste de dire que la musique n'a pas résisté à ce vaste mouvement d'économisation de la culture qui s'est exacerbé avec les nouvelles technologies dans un contexte de mondialisation, le culturel se diluant ainsi dans l'économique : *... assimiler la musique à un bien marchand permet de ne plus la considérer simplement comme une forme d'expression culturelle mais d'y voir aussi un instrument d'autonomisation économique...* (Throsby 1998:215).

La conséquence est que le glissement de la culture vers l'économie place l'industrie mondiale de la musique en très bonne position dans le commerce international.

Pour les « majors », qui investissent dans le secteur, le seul credo demeure la rentabilité. Les produits musicaux sont donc érigés en marchandises avec toutefois cette caractéristique particulière : chaque marchandise, à l'instar de tout bien culturel, a une valeur d'usage spécifique qui porte l'empreinte de la personnalité du ou des artistes qui l'ont conçue. Autrement dit, l'industrie musicale transforme une valeur d'usage *unique et aléatoire* en une valeur d'échange multiple et effective.

Toute la difficulté se trouve à ce niveau car comment concilier à la fois une logique culturelle avec une logique économique ? Comment assurer la rentabilité économique du produit musical et, en même temps, lui conférer toute sa valeur artistique ? Il faut se rendre à l'évidence : la première préoccupation l'emporte souvent sur la seconde.

Au total, il convient de remarquer que l'industrie musicale se trouve à la croisée des chemins de la culture, de la technologie et de l'économie.

Ainsi, l'artiste crée une œuvre musicale (culture), enregistrée, produite, fabriquée et diffusée à partir de moyens techniques (technologie) et enfin commercialisée (économie). Au regard de tous ces éléments, le cas du Sénégal nous semble intéressant. En effet, ce pays épouse, dans beaucoup de ses aspects, les contours d'une musique « mondialisée ».

Aussi, estimons-nous que toute étude de l'industrie musicale au Sénégal doit s'insérer dans ce contexte mondial dominé par le triptyque : culture, technologie et économie.

Au *plan culturel*, on remarque que les artistes sénégalais sont obligés de revêtir des habits de *courtiers culturels*, selon l'expression de Ssewakiryanga afin de marquer leur présence sur la scène mondiale. Autrement dit, ils sont contraints d'adopter les sonorités étrangères.

En effet, beaucoup de formations musicales ont opté pour une musique métissée : les frères Guissé, Misaal, Ismaïla Lô, Wafash de Thiès, Cheikh Lô, Baaba Maal, etc. D'autres, comme Youssou Ndour, Alioune Mbaye Nder, Kiné Lam,

etc. pratiquent une musique à deux vitesses : le *mbalax pur* et *dur* pour la consommation locale et une version world-music « *soft* », tempéré pour l'extérieur.

Aussi, pour certains, la musique sénégalaise internationale ne l'est que de nom, il s'agirait plutôt :

*De la poudre de perlimpinpin... La musique dite « sénégalaise » qui marche est une musique élitiste. Elle n'a de sénégalais que les têtes d'affiche qui s'en glorifient... Quelle différence entre Youssou Ndour iconoclaste et très ouvert aux sonorités du monde hors du pays et celui qui au Thiossane ou dans les stades au Sénégal détonne par un Mbalax frétilant et décomplexé ?* (Sarr, Mbaye : 1998).

Même au niveau local, on assiste à une «*modernisation*» de la musique traditionnelle sénégalaise. En effet, emportés par la logique commerciale, des chanteurs traditionnels sont en passe de sacrifier les folklores sénégalais sur l'autel du modernisme. Ainsi, Fatou Guéwel Diouf, Kiné Lam, Daro Mbaye, Khar Mbaye Madiaga, etc. ont fait leur mue en abandonnant leur ensemble lyrique traditionnel pour constituer des orchestres. Même Ndiaga Mbaye qui un moment s'est fait le *gardien du temple* en critiquant vigoureusement cette forme de prostitution de la musique traditionnelle, a fini par regagner les rangs avec armes et bagages.

Force est donc de constater que la musique moderne sénégalaise, hybride, subit une double influence : moderne (occidentale) et traditionnelle (africaine).

Au *plan technologique*, également, le Sénégal reste grandement tributaire de l'extérieur. Les disques compacts sont importés. Il n'existe pas encore d'unité de pressage de CD. Youssou Ndour envisage de la créer. Il en est de même pour les instruments de musique qui proviennent de l'extérieur.

La musique en ligne (par Internet) commence à faire une percée fulgurante avec le MP3 dans notre pays. La multiplication des graveurs de CD complique de plus en plus la tâche du Bureau sénégalais du droit d'auteur (BSDA) déjà rudement confronté au piratage des cassettes.<sup>9</sup>

En attendant, il faut reconnaître que, depuis le début des années 1980, avec l'avènement de l'industrie musicale au Sénégal, un saut qualitatif a été fait. Il existe aujourd'hui des installations techniques très performantes : studios d'enregistrement sophistiqués (studio 2000, XIPPI, etc.), usines de duplication de cassettes... Ainsi, remarque Ibrahima Ndoye, *le Sénégal est incontestablement l'un des pays africains les mieux lotis dans le domaine musical* (Ndoye 1997:8).

Au *plan économique* enfin, signalons qu'une dizaine de musiciens sénégalais ont signé avec des *majors*, comme Polygram, Sony, BMG, Warner. Ce qui constitue un gain énorme pour ces signataires de contrats. Il s'y ajoute les disques d'or et de platine engrangés qui confèrent à leurs détenteurs une surface financière importante.<sup>10</sup> Ainsi Youssou Ndour, Coumba Gawlo Seck et Ismaïla Lô, Thione Seck, etc. se sont vus décerner un disque d'or dans de nombreux pays européens.

Quant au niveau local, en l'absence de statistiques fiables, il est difficile d'évaluer le chiffre de vente de produits musicaux. Toutefois un magazine sénégalais

avait estimé, en 1996, le marché de la distribution à quelque 2,3 milliards de francs CFA par an, chiffre, sans doute, en deçà de la réalité si l'on sait que le piratage et les fausses déclarations de ventes menacent le secteur de la musique.<sup>11</sup> Tous les professionnels de la musique reconnaissent, cependant, qu'elle est un « *secteur d'avenir* » qui recèle d'énormes potentialités. Ainsi, Robert Lahoud, musicien arrangeur, producteur soutenait que *la musique pourrait rapporter plus que les phosphates* (Lahoud 1996), c'est-à-dire plus que la principale ressource minière du Sénégal.

François Belorgey, ex-directeur du Centre culturel français estime, quant à lui, que le Sénégal a tout pour réussir *une industrie intégrée à même de dupliquer et distribuer des cassettes, une position géographique enviable et des infrastructures susceptibles d'en faire une place d'exportation* (Belorgey 1997:80).

Ce dynamisme de l'industrie musicale sénégalaise, qui permet à la musique d'être présente sur la scène internationale, ne doit pas occulter la réalité.

Certes, le Sénégal présente de solides atouts sur ce plan, certes le secteur est en pleine expansion, mais force est de remarquer que ces efforts sont réfrénés par des maux qui laminent le secteur : piratage, lourde fiscalité, étroitesse du marché national, inorganisation, etc.

En conséquence, nous pouvons schématiquement caractériser le secteur de la musique au Sénégal comme une tête à deux visages : d'un côté, on observe l'industrie musicale, un secteur structuré qui tente de se mettre en place en se conformant aux lois et règlements en vigueur dans le pays, de l'autre se profile le secteur informel, non structuré, qui mène ses activités en marge de la loi.

Il convient, dès lors, de s'interroger sur les implications socio-économiques, culturelles, juridiques et politiques du développement de l'industrie musicale au Sénégal. Ces interrogations majeures qui tournent autour de l'industrie musicale seront abordées par quatre chercheurs qui tenteront de proposer des éléments de réponses à partir des domaines d'investigation qui leur sont spécifiques.

## Notes

1. Chercheur au Centre de recherche fondamentale de Kampala (Ouganda).
2. Le terme « world music » est apparu dans les années 1980. Toutefois, on retient officiellement l'année 1987 comme référence lorsque des producteurs indépendants de labels spécialisés dans ce qu'on appelait à l'époque les musiques du monde se sont rencontrés à Londres pour chercher un terme générique permettant d'identifier leurs productions dans les bacs des disquaires. Ils ont choisi le terme « world music » afin de classer ensemble des artistes très différents ainsi que des musiques issues de différentes zones géographiques et relevant de différents styles, *avec la volonté cependant d'exclure les musiques folkloriques considérées comme mortes car sans évolution possible... Il ne s'agit donc pas au départ, on le voit, d'un mouvement musical, mais d'un « concept marketing », destiné à mieux vendre...* (Bonniol Jean-Luc, 1999, « A propos de la world music : logiques de production et de réception » in *Universalisation et différenciation des modèles culturels*, Université

Saint-Joseph et AUF, p. 326). World music désigne généralement la musique africaine ou asiatique greffée aux sonorités occidentales.

3. Martin D. Roberts, docteur en littérature française, est professeur d'études françaises au Département des langues et littératures étrangères, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (États-Unis d'Amérique).
4. La notion d'« industrie culturelle » vient de l'allemand « Kultur Industrie » qui signifie « industrie des biens culturels ».
5. Par la combinaison de la technologie et des médias, des chansons à la qualité douteuse, pompeusement baptisées « tubes de l'été », peuvent avoir un succès retentissant auprès du public par le seul fait d'une promotion tous azimuts.
6. L'OMC (Organisation mondiale du commerce) a été créée le 1er janvier 1995 pour succéder au GATT mis en place après la seconde guerre mondiale pour réguler le commerce mondial. Cette idée d'exception culturelle voudrait que l'on tienne compte, au niveau du commerce mondial, de la spécificité des biens culturels qui ne doivent pas être considérés comme n'importe quelle marchandise.
7. Colloque international sur « Globalisation : le défi de la diversité culturelle et l'audio-visuel » tenu du 22 au 24 mai 2000 à Valencia (Espagne).
8. Internet peut devenir préjudiciable aux créateurs car, avec le MP3, nom dérivé du MPEG1 Audio Layer3, il est possible de télécharger à volonté des fichiers musicaux. Il s'agit d'un standard de compression sonore qui utilise des flux de données compris entre 32 et 320 kilobits par seconde.
9. Le disque d'or et le disque platine sont décernés en fonction du nombre d'exemplaires de CD vendus sur le marché d'un pays donné.
10. *Novel Horizon*, n°166 du 23 avril 1999, p.16.