

Oralité, écriture :

Quels enjeux pour quel
enseignement ?

François THEVENET
CEFEDM Rhône-Alpes
Promotion 2010 2012

Sommaire:

<u>Sommaire</u>	2
<u>Introduction</u>	3
<u>Mon parcours personnel</u>	4
<u>I/ L'Écriture</u>	6
<u>1/ Définition et historique</u>	6
<u>2/ Effets et conséquences de l'écriture</u>	7
<u>3/ Notation musicale</u>	11
<u>4/ Effets et conséquences de la notation musicale</u>	14
<u>II/ L'Oralité</u>	17
<u>1/ Le problème de la mémoire</u>	18
<u>2/ L'oralité Africaine</u>	21
<u>3/ L'oralité dans l'enseignement de la musique</u>	23
<u>a/ l'oralité dans le jazz</u>	24
<u>b/l'exemple de la musique indienne</u>	25
<u>c/ récit d'expérience</u>	26
<u>d/exemple d'oralité dans l'enseignement de la musique classique</u>	27
<u>III/ L'oralité et l'écriture: deux modes de transmission incompatibles ?</u>	28
<u>Conclusion</u>	29
<u>Annexes</u>	30
<u>Bibliographie</u>	42
<u>Abstract</u>	43

Introduction

Tout au long de mon parcours d'étudiant en musique, j'ai été amené à observer la relation qu'entretiennent les musiciens avec l'écriture.

Savoir lire est un élément central dans l'enseignement de la musique classique et le temps passé à étudier le solfège dans mon parcours est non négligeable.

Conscient des bienfaits de l'écriture, j'ai rapidement pris conscience des limites et je me pose aujourd'hui différentes questions pour essayer de proposer un enseignement, certes accés sur l'écrit, mais qui essaye d'aller plus loin.

Sans prétendre apporter toutes les solutions aux problèmes liés à notre rapport à l'écriture, ce mémoire va tenter d'observer de manière objective les enseignements écrits et oraux.

La formation musicale actuelle, bien qu'ayant énormément évolué, reste essentiellement accés sur la transmission de la lecture et de l'écriture musicale.

Ce modèle, vieux de plus de 200 ans, apporte énormément de garantie dans le but d'amener les élèves à l'efficacité mais a également montré ces limites.

Mais quelles sont ces limites exactement ?

Ne pourrait-on pas s'inspirer d'autres façons d'enseigner pour mieux palier à ces limites ?

Quels sont les paramètres constitutifs d'un enseignement oral ?

Mon parcours m'a amené à me poser toutes ces questions et il est donc important pour moi de le retracer, de manière succincte.

Je vais ensuite m'efforcer d'apporter des définitions à l'écriture et à l'oralité à travers un historique.

Je traiterai également des effets et des conséquences de ces deux modes de transmission sur un être humain de manière à voir quels sont les bienfaits mais également les limites à ces façons d'enseigner.

Mon parcours personnel:

« Mon parcours personnel m'a amené à faire différents constats sur le rapport que la plupart des musiciens «classiques» entretiennent avec l'écriture.

Je suis percussionniste classique et prépare un diplôme d'état en classique mais je pratique également la batterie et les percussions afro-cubaine et je pense pouvoir affirmer que le rapport à l'écrit est totalement différent en fonction de la discipline.

J'ai commencé la musique très jeune dans une école de musique relativement classique de la région Clermontoise.

J'ai pratiqué le tambour, les percussions classiques et la batterie pendant plusieurs années avant de pouvoir faire un choix.

Je participais à la batterie fanfare ainsi qu'aux ensembles de percussions et de tambours.

J'avais bien entendu les traditionnels cours de solfège pendant lesquels nous apprenions à lire et à écrire la musique à grand renfort de dictées et autres lectures à vue.

Après une dizaine d'années assidues et avec mon diplôme de fin d'étude en poche, j'avais alors un très bon rapport avec la lecture musicale.

J'étais rarement pris au dépourvu en déchiffrage dans les orchestres et on m'avait appris involontairement que finalement, «c'était bien là le principal....»

Il ne s'agit pas pour moi de remettre en cause l'enseignement que j'ai reçu (je garde un très bon souvenir de cette époque) mais de faire une critique constructive et de poser des limites du rapport à l'écrit que nous étions forcés d'avoir à l'époque.

En outre, il est important pour moi de rappeler que le solfège (tel qu'il m'a été enseigné) m'a énormément apporté et, qu'aujourd'hui encore, je suis bien content, lorsque dans un projet, je suis confronté à la lecture d'une partition et où je suis rapidement «à l'aise» pour la déchiffrer.

C'est à l'âge de 16-17 ans que j'ai commencé à me rendre compte des limites de ce système.

En effet, c'est à cet âge que j'ai commencé à monter mes premiers groupes avec les copains du lycée.

Je jouais de la batterie dans des groupes de rock, de reggae, de ska, etc...

C'est également à cet âge que j'ai enfin «eu le droit» de jouer la batterie dans les différents orchestres de l'école.

J'étais auparavant cantonné aux parties de claviers, accessoires ou timbales car les parties étaient écrites.

Je me souviens du «choc» lorsque je suis passé derrière la batterie fanfare composée d'une bonne soixantaine de musiciens.

J'avais une «partition» et j'essayais tant bien que mal de jouer ce qui était écrit mais le chef me disait «ne joue pas la partition, amuses-toi, fait des «break» toutes les quatre mesures, passe sur la ride.....».

Autant de chose qui n'était plus marquées sur la partition. Cette dernière n'était devenue alors qu'indicative....

Je me souviens de tous mes camarades qui comme moi était dépourvus lorsqu'ils n'avaient plus de partitions tous simplement parce qu'ils n'avaient «rien connu d'autre...»

Il en était de même pour mes groupes personnels ou avec mes amis, on écoutait des disques, on se disait: «essais de relever ce qu'il joue, à l'oreille»; ou encore «tu peux essayer de jouer en «cross stick», sur le chorus de guitare après le refrain...». Autant de paramètres qui n'étaient plus écrits.

Je me souviens d'un de mes premiers réflexes qui était de tout écrire, je prenais un bout de papier pour griffonner la moindre mise en place ou nouvelle structure là où mes amis musiciens non lecteurs préféraient faire marcher leur mémoire.

Je pouvais dire à mes amis, «hé les cuivres... le rythme c'est croche deux doubles, demi soupir pointé double noire!!!!»

Là où d'autres préféraient leur chanter: «tu fait tam, tamtam, hum tam tam....»

Après mon bac, je suis entré au conservatoire dans le but de passer mon DEM . J'ai fait deux cursus: classique et batterie jazz.

C'est en classique que j'ai choisi de me spécialiser.

Mais je dois dire qu'une chose m'a vraiment marqué par rapport à la différence entre «classiqueux» et «jazz men»: c'est le rapport à l'écrit.

Là où en jazz, on se sert de la partition comme d'un support et où on laisse libre cours à son imagination pour l'interprétation, le musicien classique tente de reproduire le plus fidèlement possible le texte d'une part mais également les indications de nuance, de mouvement, de phrasé, etc....

L'interprétation est finalement assez restreinte en classique.

Ce constat sur l'écriture est encore plus parlant lorsque l'on choisit de s'attarder sur le cas des musiques traditionnelles.

Depuis maintenant quelques années, je m'intéresse de très près aux percussions afro-cubaines et j'ai l'occasion de me produire ou de prendre des cours avec des musiciens qui ne lisent pas du tout.

Je suis à chaque fois impressionné par leur capacité à s'adapter et à retenir certaines mises en place redoutables que je n'aimerais pas à avoir à relever en dictée...

Aujourd'hui, même si j'arrive de plus en plus à m'éloigner de la partition, j'ai toujours ce rapport à l'écrit qui persiste dans ma tête.

Lorsque j'ai du mal avec une mise en place ou un rythme, mon réflexe est de le noter pour mieux pouvoir le comprendre, le retenir, le contrôler.

J'aimerais souvent pouvoir retenir un rythme complexe juste par «sa couleur» ou son «énergie» mais l'écrit est trop présent et dès lors que j'ai du mal, je suis contraint de repasser par l'écriture pour m'en sortir.

Finalement, ne serait-il pas possible de former les musiciens «classique» autrement qu'uniquement par l'écrit?

Ne pourrait-on pas s'inspirer d'autres esthétiques pour mieux palier aux limites de l'écrit?

Quels sont les avantages et les inconvénients des enseignements écrits et oraux?

Autant de questions auxquelles il est difficile de répondre par oui ou par non; je vais tenter de donner quelques éléments de réponse....»

Écriture

Définition et historique

Une écriture, pour les langues humaines parlées comme pour les musiques, est un « système de signes à caractère duratif ayant un support visuel et spatial » (Ducrot Oswald et Schaeffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.)

L'écriture est un système de représentation graphique d'une langue, au moyen de signes inscrits ou dessinés sur un support.

Elle permet l'échange d'information sans le support de la voix.

Il est admis que l'apparition de l'écriture permet de différencier la pré-histoire de l'histoire.

On peut cependant se poser la question de la légitimité de cette conception car elle pousse à considérer que les peuples sans écriture sont donc des « peuples sans histoire »

Or, ceci est problématique lorsque l'on observe aujourd'hui certains peuples autochtones qui ne connaissent pas l'écriture et qui sont intégrés à la mondialisation du XXI^{ème} siècle.

Les peintures de l'époque Magdalénienne (17000 et 10000 ans avant JC dans l'actuelle Europe du sud) pourraient représenter les premières formes d'écriture.

On pourrait considérer ces dessins comme un « art graphique primitif » mais il y a ici une réelle volonté de communication par le graphisme.

L'écriture, à proprement parlé, serait née vers 3200 avant JC. en Egypte et en Mésopotamie, en Chine vers 1400 avant J.C et en Amérique Centrale vers 1200 avant J.C. Notons que ces « foyers de civilisations » maîtrisaient l'agriculture.

Ils ont donné naissance aux systèmes graphiques actuellement connus.

En Mésopotamie, l'écriture est apparue sous forme de liste de chiffres et d'objets. Elle servait à l'organisation du commerce.

En effet, les transactions entre contrées éloignées nécessitaient la mise en place de contrats.

A travers les siècles, les diverses civilisations ont de plus en plus eu recours à l'écrit pour le commerce, l'agriculture, l'économie, etc.

Les scribes occupent une place de plus en plus importante dans les sociétés et l'écriture permet une modernisation sans précédentes.

L'écriture permet également à l'époque de désigner des éléments n'ayant pas d'équivalents dans le langage.

Les codes correspondant à ces éléments sont enseignés aux élèves scribes.

Cette avancée représente un grand pas dans l'histoire de l'humanité car l'écriture permet maintenant à des matières telle que la politique ou l'économie d'être lisibles et donc transmises.....

L'apparition de l'alphabet est une avancée importante dans l'histoire de la formalisation de ces codes.

Selon certains chercheurs, les plus anciennes traces de l'ancêtre de tout alphabet se situent dans le désert du Sinaï vers le XV^{ème} siècle avant J.C. Notons qu'il existe aujourd'hui pas moins de 50 alphabets différents.

L'alphabétisation reste très peu répandue jusqu'à la renaissance (XV^{ème} siècle).

En effet, avant l'invention de l'imprimerie (1450), la lecture et l'écriture étaient réservées à une élite (noble et hommes d'église).

Les Clercs étaient les seuls à maîtriser les techniques d'écriture.

L'invention de l'imprimerie par Gutenberg permit de reproduire des écrits et des illustrations en grande quantité de manière parfaitement identiques. Cette technique entraîna une démocratisation sans précédents des savoirs.

En effet, l'écrit fût à cette époque diffusé dans toute l'Europe et permit donc d'apporter l'écriture à tous et pas seulement aux plus riches.

Effets et conséquences de l'écriture

«Le plus important progrès après l'apparition du langage lui même, c'est la réduction de la parole à des formes graphiques, le développement de l'écriture, cette différence dans les moyens de la communication a des conséquences sur le développement de la pensée»

(Jack Goody « La raison graphique » 1979).

Goody (né en 1919) soutient une thèse selon laquelle l'écriture permet l'archivage d'information, l'organisation du savoir en catégories ainsi que le développement de la pensée logique, de l'objectivité et finalement de la science.

L'apparition de l'écrit révolutionne considérablement les sociétés traditionnelles dans lesquels des programmes d'alphabétisation sont mis en place.

La scolarisation destinée aux adultes change considérablement les rapports sociaux.

Nous allons tenter ici de voir en quelle mesure l'écrit révolutionne les sociétés où il apparait.

Il est admis de penser que l'écriture délimite l'histoire de la pré-histoire.

Si les faits historiques furent conservés pendant longtemps du fait de la tradition orale, c'est avec l'invention de l'écriture qu'apparaît le récit historique, qui est de beaucoup antérieur à la conceptualisation de la discipline historique. Les premières chroniques mésopotamiennes remontent à environ 3000 ans avant J-C. Il s'agit de renseignements utiles aux dynasties, de listes décrivant année par année les événements d'un règne, d'un Etat. La vocation de ces listes est purement mémorielle et didactique, et elles ne sont pas exemptes d'un certain parti pris : il s'agit de faire connaître à la postérité sous un jour positif les faits et gestes de son souverain.

L'écrit permet donc la mise en place d'archives.

En effet, il va maintenant être possible pour un peuple de se référer à des textes et donc de se construire une histoire, un passé commun.

Nous pouvons penser que des valeurs communes, un passé commun, une religion commune sont autant de paramètres qui définissent, constituent une histoire, une culture commune.

Mais il existe un autre paramètre constitutif d'une histoire, il s'agit de la langue.

L'écrit permet à une langue de se perpétuer.

Il faut savoir que les premiers documents littéraires apparus en grande quantité étaient écrits en Sumérien autour du 2ème millénaire avant J.C et qu'à cette époque le Sumérien était une langue....morte.

En effet, elle avait cessé d'être une langue parlée et ne servait plus alors que de « système graphique ».

Ce sont les mêmes raisons qui permettent aujourd'hui à certains collégiens et lycéens Français d'apprendre le Latin ou encore le Grec ancien.

Comment imaginer que ces langues auraient survécu plus de deux mille ans sans la présence de trace écrite?

Un des impacts extra-ordinaire de l'écrit est qu'il rend une information critiquable.

L'écrit permet la validation d'une histoire.

C'est d'ailleurs l'écrit qui a permis aux religions universalistes d'avoir un tel essor.

Le premier livre qui soit sorti des presses de Gutenberg a été la Bible dans la version latine de St Jérôme, la Vulgate.

La bible de Dietsenberger était la première bible catholique en langue allemande traduite par Jean Dietsenberger et imprimée chez imprimerie Jordan à Mayence.

Au 31 décembre 2007, la Bible, en totalité ou en partie, avait été traduite en 2 454 langues; 95 % des êtres humains ont désormais accès à la Bible dans une langue qu'ils comprennent.

À ce jour, on estime à 40 millions le nombre de bibles distribuées chaque année, dont 280 000 en France. Une grande partie de cette diffusion est due aux distributions gratuites par les Églises ou les sociétés bibliques.

Des chiffres auxquels il faut ajouter le nombre impressionnant d'exemplaires du Nouveau testament diffusés (sans doute cinq fois plus que les bibles complètes).

Aucun ouvrage à travers le monde n'a jamais eu un tirage aussi important et constant au fil des siècles.

Il est intéressant de constater que cet ouvrage a largement participé à l'essor de la religion catholique mais a également contribué à un des plus importants schismes de l'histoire.

Après avoir suivi des études très poussées, imposées par les supérieurs de son ordre religieux, le moine Augustin Luther est nommé professeur d'Écriture Sainte à l'université de Wittenberg.

Contrairement à une idée reçue, la Bible était lue et commentée largement dans l'Église catholique.

C'est en étudiant et commentant les épîtres de Paul que Luther perçoit l'évidence réformatrice du "sola gratia", la grâce seule : le salut de l'homme ne dépend pas des oeuvres de l'homme comme l'enseigne l'Église catholique mais uniquement de la grâce de Dieu.

C'est là, la rupture essentielle de Luther qui va être reprise par tous les autres Réformateurs.

Le "sola gratia" est pour Luther la condition d'une bonne lecture de l'Écriture. Il ouvre l'intelligence de l'Écriture. Il conduit au "sola scriptura".

De son côté Ulrich Zwingli, le Réformateur de Zürich, met en première place la manière de lire l'Écriture : quelle en est la bonne interprétation, comment la comprendre avec exactitude ? Pour lui et tout le courant réformé, le "sola scriptura" devient le premier moteur de la Réforme.

L'écrit permet une réflexion sur une information, il rend possible la comparaison de deux versions d'un même document placées côte à côte. Cette notion a un impact très net sur la population n'ayant pas eu accès à l'écrit.

En effet, quand au sein d'une même société, une catégorie de population a accès à l'écrit et une autre non, une certaine forme de dominance s'installe naturellement.

Goody traite de la question du pouvoir dans « The power of the Written Tradition ».

En outre, il donne deux exemples de la manière dont des rapports de domination s'installent à l'intérieur des sociétés partiellement alphabétisées. Il évoque d'abord les cultures écrites qui historiquement se sont développées alors que seule une part infime de leur population savait lire et écrire, et conclut que les analphabètes « *étaient en un sens au pouvoir des lettrés quant aux principales activités culturelles* »

Le second exemple de Goody est celui des analphabètes des pays africains qui se trouvent dessaisis du pouvoir par l'avènement d'un système administratif et politique qui « *repose sur des projets de lois, des décrets, des ordres du jour et des programmes* »; de plus, il faut « *savoir lire et écrire pour participer pleinement à la vie politique* ».

Un des aspects sur lequel Goody insiste dans son ouvrage est le pouvoir que l'écriture donne à des groupes auparavant dominés.

L'écriture, instrument de maîtrise sur les autres, est aussi ce dont le contrôle ne peut manquer d'échapper et qui devient un instrument de résistance, voire d'émancipation.

Un de ces chapitres est consacré à illustrer ce point par une analyse très précise du rôle central d'esclaves et d'affranchis lettrés dans les révoltes qui ont secoué Salvador de Bahia au Brésil au début du XIX^{ème} siècle.

Aujourd'hui, notre vie est liée à l'écrit; nous existons par l'écrit.

En effet, nous sommes tous détenteurs de certificat de naissance, de carte d'identité, de différents diplômes (permis de conduire, baccalauréat), de certificats d'immatriculation, etc...

L'écrit nous confère un pouvoir, une identité, une façon de démontrer notre intégration dans la société.

Selon Goody : « *l'écriture a une importance décisive, non seulement parce qu'elle conserve la parole dans le temps et dans l'espace, mais aussi parce qu'elle transforme le langage parlé : elle en extrait et abstrait les éléments constitutifs, ainsi la communication par l'oeil engendre des possibilités cognitives nouvelles par rapport à celle qu'offre la communication par la voix* ».

Ici, Goody nous explique qu'avec l'écrit, l'homme peut maintenant réfléchir sur ce qu'il dit.

Il peut désormais être observateur et non plus seulement acteur.

Il peut observer de manière objective ce qu'il dit et il peut désormais y apporter une correction, aussi bien sur le fond que sur la forme.

En outre, Goody explique qu'un texte écrit est beaucoup plus facilement discutable et critiquable qu'un énoncé oral tout simplement parce qu'il peut être observé bien plus en détail...

« Réciter un texte appris par cœur est conditionné par l'exercice de la mémoire, et du même coup limité : cela suppose un effort de mémorisation produit en particulier au détriment de la réflexion et d'un certain nombre d'informations. L'invention de l'écriture, en allégeant cet investissement, engendre autre chose : ne pouvant en aucun cas être considérée comme le simple stockage de récitations (ce qui est souvent induit dans le discours de l'oralité à tout prix), elle crée une « littérature ».

Favorisant réflexions, variantes, recherches, notations de détails précis et importants, elle permet un travail sur ce qui a pu d'abord être dit. » (Jacques Goody)

Cependant, nous pouvons trouver certaines limites à l'écriture; en effet un texte n'est rattaché à aucune personne et est facilement sorti de son contexte. Dans ce cas, il devient parfaitement impersonnel et en perd par conséquent une partie de son sens et donc intrinsèquement de sa valeur. De plus, une des dérives de l'écrit est la condensation. Ainsi Marcel Jousse explique que:

« Paradoxalement, alors que l'écrit paraît indéfini, permettant notamment la constitution de livres longs et de bibliothèques importantes, il permet en même temps la condensation.

« Ainsi, dans la Bible, ce phénomène de condensation a produit la composition, en très peu de lignes, de récits complets qui seraient décevants et insatisfaisants à l'oral. Pensons à tel ou tel épisode : celui de Samson par exemple dérobant les portes de Gaza, en trois versets (Jg 16, 1-3) ; ou à telle ou telle parabole du Christ. L'écrivain a manifestement travaillé le récit pour en dire le maximum en un minimum de termes, et tirer le maximum d'effet sur le lecteur avec un minimum de moyens. »

L'écrit entraînerait-il alors une sorte de réduction, d'appauvrissement du sens initial?

Notation musicale (petite définition) :

Le philosophe Nelson Goodman, dans ses travaux sur les arts et les symboles, avait proposé à la fin des années 1960 une «théorie de la notation». (Goodman Nelson, «La théorie de la notation» et «Partition, esquisse, script», dans *Langages de l'art*.)

Cherchant à comprendre la fonction d'une partition, il avait identifié et analysé cinq conditions requises pour qu'un système symbolique constitue un mode de notation écrite.

Selon lui, seule la notation musicale conventionnelle sur portées constituerait, à strictement parler, un «système notationnel», selon sa formule. Sans rentrer dans le détail, ces cinq critères sont les suivants: la matérialité, la visibilité, la lisibilité, le caractère performatif, le caractère systémique.

Arrêtons-nous maintenant sur l'histoire de la notation musicale :

La date précise des premières écritures musicales de l'histoire de l'humanité est relativement difficile à définir.

Cependant, on peut affirmer que le besoin de représenter la musique par un système de notation s'est manifesté dans la plupart des civilisations qui connaissaient déjà une écriture.

Jusqu'au début du 20^{ème} siècle, il était admis que les Grecs étaient les inventeurs de la notation musicale.

Cependant, en 1915, le paléographe Allemand Ebeling a réussi à déchiffrer une tablette babylonienne du IX^{ème} siècle avant J.C.

Cette tablette contenait un morceau de poème consacré à la création de l'homme.

Sur la gauche du texte principal, en face de chaque ligne, se trouvent des signes cunéiformes qu'il est impossible de traduire.

On imagina beaucoup plus tard que cela correspondait à une première tentative de notation musicale.

Un antiquaire anglais, Galpin, imagine alors que ces signes intraduisibles pourraient correspondre à une série de notes d'une harpe de vingt à vingt deux cordes utilisée à cette période en Egypte et en Asie.

La civilisation Babylonienne était à cette époque très répandue et il est fort probable que cette forme de notation ait été connue très largement autour de la Méditerranée.

Au Japon, une notation beaucoup plus pratique a été retrouvée. Chaque chiffre correspond à une division de la corde du Koto. C'est l'ancêtre de la tablature.

Nous savons qu'il existait en Grèce une notation dès le V^{ème} siècle avant J.C.

Lorsque la voix était accompagnée d'un instrument, la notation était établie à partir de l'alphabet ionien composé de 24 signes correspondant à des sons.

La hauteur était fixée de façon relative du fait de l'utilisation de diverses échelles et de notes mobiles. La durée était quant à elle indiquée par des signes conventionnels.

L'écrit considéré comme support de lecture est une notion cependant beaucoup plus récente.

A ses débuts, la notation musicale était « *intimement liée au texte écrit et elle tentait tout d'abord de fixer des hauteurs et ses variations dans le temps.* » (U. Will)

En effet; il a fallu attendre le Moyen Age, avec l'apparition des neumes, pour penser la notation comme moyen de remémoration d'une mélodie donnée.

Au départ (IX^{ème} siècle), ces neumes désignaient les mouvements ascendant ou descendant de la voix lors de la lecture de textes solennels.

La notation neumatique sur les portées à quatre lignes est encore utilisée aujourd'hui dans les éditions modernes de plain chant (chant grégorien).

L'imprimerie musicale apparût en 1501, elle permit de faire évoluer considérablement les choses même si pendant longtemps, le support écrit resta considéré comme un aide mémoire.

Ce n'est d'ailleurs qu'au XV^{ème} siècle qu'apparurent les premières indications de nuances et d'interprétation sur les partitions.

A partir de cette période, la notation devînt un outil de création.

Un support sur lequel les compositeurs peuvent travailler, essayer, faire des erreurs.

Pour l'interprète, la partition reste un support, un aide mémoire, avec lequel il faut apprendre à travailler.

Nous allons maintenant développer la notion de solfège.

Il est délicat de dater précisément les premiers cours de solfège. Ils remonteraient sans doute aux alentours du VIII^{ème} siècle, lorsque les premières notations musicales à base de portées et de notes apparurent.

Grâce au moine Guido d'Arezzo (990-1050), l'écriture musicale évolua considérablement (portée, noms de notes...), il apparaît alors comme l'un des pères fondateurs du solfège. En ce sens, le solfège fait donc parti d'une tradition de transmission musicale savante européenne.

La création du Conservatoire de Paris après la révolution a joué un rôle prépondérant dans l'institutionnalisation de l'enseignement artistique.

On y trouve les origines du modèle qui est encore appliqué dans les écoles de musique en France, bien que le conservatoire date de plus de 200 ans...

Il faut savoir que les professeurs recrutés à la création du conservatoire étaient les membres de la garde Républicaine.

L'enseignement qui y était dispensé avait une teneur militaire et le but de cette « instruction musicale » était l'exécution de concerts pour le peuple ainsi que la célébration de fêtes républicaines.

Le modèle d'enseignement du conservatoire a été diffusé dans les écoles de musique de province dans le but de fournir une future « élite musicale »

En effet, l'idée principale est de familiariser l'élève dès le départ au même type de travail et donc aux mêmes types de difficultés que celles rencontrées plus tard au conservatoire.

Notons d'ailleurs que les méthodes utilisées dans les écoles de musique de province sont conçues au sein même du conservatoire Parisien dans lequel les premières «classes de solfège» sont créées...

Il est décidé d'enseigner une partie destinée aux « principes de musique ».

Lors de la séance du 12 Fructidor de l'An 2, l'Assemblée générale du Conservatoire, alors nommé Institut National, décrétait :

« L'Institut, considérant, que la précision et la simplicité des principes élémentaires sont la base constitutive d'une bonne école ; que ces principes en même temps qu'ils doivent tendre à agrandir le cercle des connaissances doivent aussi être dégagés des sophismes systématiques consacrés par l'usage ;[...] Il est établi une commission spécialement chargée de la rédaction des principes élémentaires de musique. Cette commission est formée de compositeurs. » (Comment la musique vient aux enfants, Antoine Hennion).

Ces principes sont publiés en L'An 8 sous deux formes : une première partie assez longue et détaillée avec des explications acoustiques et une deuxième partie simplifiée « pour servir à l'étude des commençants ».

C'est ainsi que la séparation entre l'apprentissage du solfège et l'apprentissage de l'instrument apparaît officiellement en France.

Ces méthodes ont pour but d'amener l'élève à être capable d'interpréter (ou plutôt d'exécuter) la pensée initiale d'un compositeur.

La notion «d'élève interprète» est une idée conçue pour et par le conservatoire de Paris dans le but fournir une demande toujours plus grande en musiciens de la république.

Aujourd'hui encore, «l'idée du savoir lire» est toujours prépondérante dans notre éducation musicale; et cela pour fournir, des élèves toujours plus nombreux dans les orchestres, ensemble de musique de chambre, etc...

Notons qu'il existe encore des épreuves de déchiffrage et de lecture à vue dans les CNSMD (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse).

Le but étant de vérifier que l'élève sera bien capable d'«ingurgiter» un maximum de répertoire en un minimum de temps.

Un système pyramidal découle du modèle Parisien.

Les élèves des écoles de musique (toujours plus nombreux) en forment la base.

Notre modèle d'école de musique date de 210 ans et il est aujourd'hui légitime de se demander pourquoi il est délicat de faire une place aux musiques traditionnelles et actuelles dans nos écoles.

Notre rapport à l'écriture apporte selon moi, certains éléments de réponse.

La formation musicale, ou solfège, reste encore aujourd'hui enseignée dans le but de comprendre la notation musicale.

Qu'en est-il des esthétiques qui ont un rapport différents à l'écrit ?

Effets et conséquences de la notation musicale:

« *La disposition visuelle et spatiale du langage écrit permet des opérations qu'il est impossible de réaliser dans le cadre du langage oral, et qui n'ont aucune réalité dans le monde oral* » (Ugo Will).

Dans la musique occidentale, le solfège (ou formation musicale) est l'étude des éléments permettant de lire, écrire, jouer ou chanter une partition. Le but du solfège est de pouvoir entendre une oeuvre musicale, son orchestration et son interprétation, sans autre support que son audition intérieure.

Attardons nous sur la transformation du solfège en formation musicale.

C'est aux alentours des années 1970 qu'a commencé une profonde réflexion sur le contenu et la forme des cours.

Les « méthodes actives » proposées entre autre par Martenot, Dalcrose... ouvrent de nouvelles perspectives sur l'avenir du solfège.

En 1978, une première commission de réforme est mise en place. L'un des membres, Monsieur Bonenfant déclare :

« *On s'est aperçu que le solfège était une science abstraite qui s'adressait à des amateurs. Le but de la réforme est de revenir aux sources et à la musique.* » (Comment la musique vient aux enfants, Antoine Hennion)

Dans l'intention d'appliquer cette nouvelle orientation, une enquête du « comité technique de réforme de l'enseignement musical » est menée en 1982.

Les conclusions amèneront un changement radical : les cours de solfège s'appelleront désormais « cours de formation musicale ».

Il y a deux principales raisons à l'évolution du solfège vers la formation musicale.

La première est liée à l'évolution du langage musical. Le solfège est une matière qui a été officiellement créée au XVIIIe siècle, et qui s'est beaucoup développée au XIXe siècle. Jusqu'à présent le discours musical était tonal, toutes les notions inculquées par le solfège étaient vérifiables. Au XXe siècle le langage tonal explose, on découvre le jazz, on assiste à la création de nouveaux codes musicaux (écriture contemporaine). Le solfège se montre alors peu apte à répondre aux défis de cette nouvelle vie musicale. Il faut donc trouver un nouveau système, qui permettra un apprentissage plus large de la musique.

La deuxième raison de ce changement est venue à la suite de l'enquête menée par « le comité technique » sur les établissements contrôlés par l'Etat (ENM et CNR). Ce rapport met en lumière les lacunes les plus importantes du fonctionnement pédagogique de ces établissements :

« *Cloisonnement excessif des disciplines [...] pédagogie plus orientée vers l'acquisition de la technique que vers la recherche du sens musical* ». (L'enseignement de la culture musicale en France. G.Ganvert)

Marc Bleuse, directeur de ce comité, comprend que le solfège est devenu trop « abstrait ». Cette matière qui devait servir d'outil à la pratique instrumentale a développé, au fil du temps, son propre langage, ses propres règles.

Il la remplace donc par un nouveau concept :

«La formation musicale doit permettre de réintroduire un recours systématique à des textes musicaux du répertoire, de compositeurs reconnus, pour « remusicaliser » un enseignement parvenu à une pratique technique et intellectuelle quelque peu stérile et qui paraissait s'être progressivement détourné d'une musique véritable.» (L'enseignement de la culture musicale en France. G.Ganvert)

Pour les musiciens qui maîtrisent le solfège ou la formation musicale, la perception devient partiellement visuelle.

En effet, elle peut être classée, rangée, découpée, etc... cela entraîne l'apparition d'une « pensée logique ».

Le solfège est au centre de l'essor de la musique classique occidentale. C'est grâce au solfège et à l'écrit que des oeuvres colossales avec d'immenses architectures ont pu être écrites.

Comment imaginer une transmission orale d'une oeuvre comme la tétralogie de Wagner qui dure plus de 14 heures et est composée de 80 leitmotiv?

Nous pouvons déduire qu'au cours de l'histoire, l'acte d'écriture a tenu un rôle non négligeable sur l'acte musical transformant considérablement l'information initiale .

Aujourd'hui, la musique contemporaine tente d'inventer de nouveaux systèmes de notations mieux à même de répondre aux attentes en terme de timbres, de couleurs, etc....

Ainsi, on peut observer l'apparition de nouveaux systèmes graphiques. Cette recherche va aussi souvent dans le sens d'indications de plus en plus précises, millimétriques de ce que qui est voulu par le compositeur, parfois jusqu'à l' « infaisable »...

L'enjeu et le problème de la notation écrite, centraux dans la musique occidentale depuis dix siècles, se sont en effet considérablement transformés depuis 1945, à la suite, notamment, de deux changements.

D'une part, une grande partie des oeuvres de musique contemporaine composées grâce aux technologies électroacoustiques et numériques relève désormais des musiques orales. Il est difficile, ou impossible (et le plus souvent non nécessaire), de les noter grâce au système d'écriture conventionnel sur portée et le travail à l'oreille est central au cours du processus de création.

D'autre part, depuis une vingtaine d'années, se sont multipliés les outils logiciels permettant de visualiser les sons et le processus de création de ces mêmes musiques. Le problème se pose de savoir si ces outils sont de nouveaux moyens d'écriture.

Ceci montre bien que les musiciens cherchent toujours à s'adapter et à faire évoluer l'écrit vers plus d'«efficacité».

Mais est-ce réellement le cas? Plus d'écrit entraîne-t-il une «meilleure musique»? (si l'on considère qu'il est possible qu'une musique soit meilleure qu'une autre).

Dans les sociétés orales, la répétition est le seul moyen d'apprentissage ce qui confère à l'information un côté sacré. Le temps est nécessaire à l'apprentissage.

A contrario dans les sociétés écrites, l'utilisation de la mémoire n'a plus lieu d'être puisqu'il est beaucoup plus aisé de lire une information que de chercher à la retenir. Nous sommes alors en mesure de nous poser des questions:

L'écriture n'entraîne-t-elle pas un appauvrissement de l'information?

Le récepteur n'est-il pas tenté de galvauder cette information puisqu'elle lui est beaucoup plus facilement accessible?

Comment penser une « plus juste » place du rapport à l'écrit dans l'ensemble de la musique ?

Comment rechercher dans l'ensemble de la musique, les moyens de tirer le meilleur de la transmission orale d'une part, et de l'écrit d'autre part, pour offrir aux musiciens en formation les possibilités de pratiques musicales qui ne soient ni phagocytées par l'écrit, ni privées de ses avantages...?

Nous serions même tenter d'aller plus loin dans cette démarche en se demandant si l'écrit entraîne une sorte de simplification de l'acte musical. En effet, la démarche d'écriture nécessite une forme de standardisation des signes qui entraîne inéluctablement une restriction de l'immense palette de nuances et de couleurs qu'offre l'oralité.

Oralité:

Petite définition:

L'oralité est l'état d'une civilisation dans laquelle la culture est en grande partie orale et non consignée par des textes.

On pourra ainsi parler de l'oralité d'une tradition transmise de bouche à oreille pour alimenter une mémoire ancestrale et non écrite.

Nous pouvons déduire que l'oralité fait référence à un mode de transmission où l'utilisation d'un code écrit est absent. Cependant, Chevrier (*L'arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*) rejette cette position et refuse de qualifier les sociétés orales de sociétés « sans écritures ».

Pour lui l'oralité et l'écriture ne représentent pas deux modèles d'expression dépendants qui peuvent tout à fait se développer conjointement.

Nous ajouterons que l'oralité ne peut être totalement séparée du non-dit, car les gestes et les autres comportements non verbaux sont dans la plupart des cas complémentaires des messages oraux.

Ces derniers constituent l'essentiel de la communication dans certaines communautés humaines.

Selon Peytard (*Oral et scriptural : deux ordres de situations et de description linguistiques*), l'oralité est «le caractère des énoncés réalisés par articulation vocale et susceptibles d'être entendus».

Pour lui, l'oralité est totalement indissociable de tous les paramètres extérieurs tels que la diction, le débit, les pauses, etc....

Cauvin (*La parole traditionnelle, Les classiques africains*) qualifie quant à lui la société orale «de groupe humain qui fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole.»

Pour lui, une société orale «lie son être profond, sa mémoire, son savoir, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes, à la forme orale de communication.»

Le problème de la mémoire:

(La mémoire est nécessaire pour toutes les opérations de la raison) Blaise Pascal

Lorsque l'on évoque l'oralité, il est selon moi impossible de ne pas parler de la mémoire.

En effet, c'est une problématique centrale dans la transmission d'une information dans les sociétés orales où la répétition permet la mémorisation.

Selon les recherches contemporaines (*Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile?* F. Eustache), il y a deux types de mémoire : La mémoire de travail (ou mémoire à court terme) et la mémoire à long terme.

-La mémoire à court terme est aussi appelée mémoire primaire, immédiate ou de travail.

Sa fonction est de permettre un stockage temporel et en même temps d'effectuer un certain nombre de traitements. Cette mémoire est exploitable sur un court instant et est limitée en capacité de stockage.

Elle a fait l'objet de plusieurs interprétations.

Selon Atkinson et Shiffrin « *Human memory: A proposed system and its control processes* » : ce sont les sons (registres sensoriels) qui seraient maintenus dans la MCT pouvant ainsi atteindre la mémoire à long terme.

La mémoire à court terme permet par exemple d'entendre, de percevoir et de noter un numéro de téléphone dans un répertoire.

-La mémoire à long terme permet, quant à elle, de stocker des informations de manière quasi-illimitée. Elle est disponible tout le temps alors que son accès ne l'est pas forcément (avoir un mot sur le bout de la langue, oublier ce que l'on a mangé la veille...).

Dans la mémoire à long terme, il y a des représentations sémantiques et épisodiques qui sont verbalisables (raconter un souvenir, expliquer une recette de cuisine...) et d'autres qui ne le sont pas (marcher, jouer d'un instrument de musique, manger, etc...).

L'histoire de l'humanité a considérablement influencé notre utilisation de notre mémoire.

Les moyens pour remplacer (ou compléter) la mémoire ont été inventés par les hommes tout au long de l'histoire.

Avec l'imprimerie et aujourd'hui l'informatique, les capacités de stockage sont de plus en plus importantes, au détriment parfois de notre mémoire individuelle.

Nous disposons de cinq mémoires sensorielles : visuelle, auditive, tactile, gustative, olfactive.

À ces mémoires sensorielles, il est nécessaire d'ajouter la mémoire motrice qui inclut la mémoire du mouvement gestuel, du langage oral et de l'écriture.

Ces mémoires sensorielles et la mémoire motrice peuvent agir seules ou simultanément.

Elles ne sont pas toutes sollicitées de façon égale dans notre vie quotidienne.

Leurs capacités sont pourtant impressionnantes; en effet, toutes ces mémoires peuvent être considérablement développées.

D'ailleurs les handicapés, pour compenser l'absence d'un sens, développent considérablement les autres.

C'est aussi le cas de certains professionnels (par exemple: les œnologues, les « nez » dans une fabrique de parfum...):

-La mémoire tactile est très développée dans les professions qui vérifient au toucher la qualité, la souplesse d'un produit (denrée, tissu, etc.);

-La mémoire gustative est utilisée notamment dans les professions du secteur de l'alimentaire (cuisiniers, etc...)

-La mémoire olfactive est de loin la moins sollicitée (chez l'humain), utilisée la plupart du temps comme simple complément d'une autre. Ce sens était certainement bien plus usité auparavant, ne serait-ce que pour répondre à des besoins d'informations que nous ne pouvions obtenir autrement (cela est moins nécessaire de nos jours avec l'étiquette mentionnant le nom du produit, la date de péremption et la fiche nutritionnelle par exemple);

- La mémoire motrice est indissociable de toutes nos actions (se lever, se laver, se vêtir, se déplacer, parler, écrire, peindre, jouer de la musique, taper sur le clavier de l'ordinateur)

- La mémoire visuelle et la mémoire auditive sont nécessaires dans toutes les situations (scolaires, professionnelles, sociales, etc.).

Il me semble important de s'attarder sur les mémoires visuelles et auditives qui sont des enjeux centraux dans l'écriture de ce mémoire.

Pour Antoine de la Garanderie (*Les profils pédagogiques* chez Centurion) il y a deux grandes familles pédagogiques, les « auditifs » et les « visuels ».

L'apprenant réagirait donc différemment selon son profil. Antoine de la Garanderie donne un exemple assez flagrant :

Deux élèves sont interrogés sur une même leçon. L'un éprouve des difficultés à répondre aux questions de son professeur, malgré le fait qu'il ait appris par cœur.

L'autre répond correctement, alors qu'il n'a pas appris son cours.

En outre, l'auteur nous dit que: « *on a pas affaire à une mémoire inintelligible et à une mémoire sans intelligence. On est en présence de deux formes de mémoire, l'une auditive, l'autre visuelle; l'un ne fait pas marcher son intelligence car il a la compréhension verbale, mais c'est le défaut de représentation visuelle qui est la cause de son impossibilité et non une aptitude naturelle* ».

Cela explique en partie l'échec de l'utilisation de la méthode globale pour l'apprentissage de la lecture en primaire....

Selon toujours le même auteur (1964), l'échec scolaire peut souvent être expliqué par le fait que l'on apprend de manière « auditive » à un visuel et « inversement ».

Les recherches actuelles montrent que ce constat est simpliste et réducteur et que beaucoup d'autres paramètres sont mis en jeu dans l'apprentissage de la lecture, il y a bien entendu la mémoire visuelle mais également la mémoire lexicale.

J'aimerais prendre quelques lignes pour évoquer de manière plus précise la mémoire auditive.

En outre, il ne faut pas confondre « entendre » et « écouter ».

En effet, il est fréquent d'entendre la voix d'une personne sans écouter nécessairement ce qu'elle dit. C'est une question d'intention et d'attention.

Il apparaît essentiel de comprendre le processus d'écoute sur le plan théorique.

L'écoute est le processus de compréhension orale qui permet de comprendre un message.

En fonction de la situation, l'auditeur doit déterminer et varier la manière dont il écoute le message : Carette (*Mieux apprendre à comprendre l'oral en langue étrangère*) l'exprime sous forme d'écoute orientée.

De plus, on distingue de nombreux facteurs qui inter-agissent sur la qualité de l'écoute.

En effet, un sujet écoute quelque'un ou quelque chose dans un cadre précis.

En outre, il existe un lien de cause à effet entre l'écoute et la compréhension.

Pour cela arrêtons nous sur les fonctions de la compréhension:

-Fonction d'ancrage : points qui permettent à l'auditeur de s'ancrer, de se positionner. Ce sont des points d'acquis provisoires.

-Fonction de repérage : est complémentaire à la fonction d'ancrage. Elle permet au récepteur de se positionner par rapport à l'information, de faire des liens par rapport à ce qu'il connaît déjà...

-Fonction de déclenchement : est le résultat de l'association de la fonction d'ancrage et de repérage. Elle permet la compréhension de l'énoncé.

Il me semble donc important, pour conclure cette partie, de souligner à quel point la mémoire est un paramètre important lorsque l'on évoque l'oralité. En effet, elle permet l'apprentissage et l'assimilation d'une information mais elle permet également (lorsqu'on l'utilise à des fins pédagogiques) de transmettre une donnée.

Il serait vraiment réducteur de penser que la mémoire auditive est la seule concernée dans l'apprentissage de la musique (même de manière orale); la mémoire visuelle, motrice sont également utilisées et je pense qu'il est important pour un pédagogue d'en avoir conscience.

L'oralité Africaine: (cf annexe)

Dans certaines sociétés, l'oralité n'est pas qu'un mode de communication; c'est un mode de vie, un moyen de faire perdurer un patrimoine.

Certaines sociétés d'Afrique noire sont depuis longtemps au contact de l'écriture mais n'ont pas nécessairement choisi d'en faire leur mode de communication prioritaire.

L'écriture leur a certes apporté mais elle n'a pas servi à noter leur tradition littéraire (contes, poésies, etc....)

Nous pouvons expliquer ce choix par le fait que ces sociétés ont une telle conception de la parole qu'il était inconcevable de la «réduire à l'écrit» (qui figerait, matérialiserait voire appauvrirait la parole).

La parole est considérée comme un pilier de leur communauté. Elle est centrale dans tous les aspects de leur façon de vivre ensemble.

L'oralité induit un rapport particulier à l'éducation.

En effet, «la «littérature orale» africaine est composée de contes, de mythes, de légende, d'énigmes, de devinettes transmises de génération en génération au sein des familles ou des conteurs professionnels.

Le conte n'est pas purement gratuit et récréatif; en effet, c'est un moyen d'éducation intellectuelle à partir duquel se forme et se prépare l'esprit de l'enfant et de l'adolescent pour leur participation efficace à la vie de leur communauté.

Le conteur est quelqu'un qui rassemble ce qui est épars, l'amour, la connaissance, l'intelligence, le respect, la liberté, la beauté, la mort, la vie.... tout en faisant d'une réalité sociale et culturelle qui apparaît dans la manière dont il conçoit le conte.» Souleymane M'Bodj

L'exemple Yoruba:

Le groupe ethnique Yoruba vit dans la partie Sud-Ouest du Nigeria.

Chez les Yorubas, la parole est d'une importance capitale.

L'échange de la parole est un mode de communication très sérieux et important dans la vie quotidienne.

On note essentiellement deux types de parole : la première est la parole ordinaire et la deuxième est la parole sacrée.

La parole ordinaire se pratique au cours de la vie quotidienne où l'art de la conversation est très appréciée; il existe des «bons parleurs», ces derniers sont réputés et sont extrêmement sollicités (cérémonies, etc....)

Quant à la parole sacrée, elle sert principalement dans la sphère politique, religieuse et mystique.

Si elle est mal utilisée, elle peut entraîner des troubles graves.

Chez les Yorubas, on peut dire qu'une valeur intrinsèque est accordée à la parole.

On peut relever nombres d'expressions qui concerne la parole:

ó n jè òrò lènu: « il mâche la parole»;

Oro ko jádè l'enu rè «la parole ne sort pas de sa bouche»,

ó n da òrò silè bi omi, «il verse la parole comme de l'eau»,

òrò rè kò lo sódò kò lo sòkó, «sa parole ne va ni au marigot, ni au champ»,

òrò rè kò lóri kò nidi, «sa parole n'a ni tête ni queue»,

Oju l' òrò wa «la parole est dans les yeux», .

Toutes ces expressions relatives à la parole montrent son importance dans la communication chez les Yorubas.

Essayons de comparer l'usage de la parole pour les yoruba avec notre conception de la parole.

Nous vivons, selon moi, dans une société où les gens se parlent de moins en moins; où les mails, les sms et autres «like» sur facebook ont tendance à remplacer une discussion.

Cela entrainerait-il un appauvrissement des échanges entre les membres d'une communauté ?

L'oralité dans l'enseignement de la musique

«L'oralité est à saisir dans la hiérarchie qui fait du son le fondement du sens: tout entière dans la conjugaison de ce qui caractérise la langue orale, à savoir le rythme, les sonorités et l'intonation.

Par le sens de l'ouïe, elle s'adresse à tous, touchant chacun dans sa singularité. Faut-il rappeler que l'ouïe est le premier sens de l'homme?

Reçue immédiatement, elle pénètre chacun, par delà les sens, provoquant une réaction ou une transformation dans l'ensemble de son individualité.

C'est la grande différence avec l'écrit dont l'acte de lecture est beaucoup plus mental, avec le danger de cérébraliser l'homme, en l'amputant d'une part de lui-même.

L'oralité est l'art de la tradition orale, de ce qui se transmet par la parole.

L'oralité n'est rien sans la transmission.

Elle implique le commencement oral dans le devenir des peuples, avec au départ la totalité du sens, selon l'adaptation particulière à un peuple, dans le vaste réservoir des contes, des mythes et des histoires à transmettre.

Technique d'apparition du sens, elle ménage pour chacun les moyens d'y accéder par le développement rythmique, le jeu des sonorités, les inflexions de l'intonation dans l'acte d'improvisation.» (Phippe Vaillant, Conteur, article tiré d'internet.)

«Pour nous, en effet, seule la complexité de comprendre une musique lui donne sa valeur, son sens. Comment faire comprendre et aimer et donc motiver à jouer de la musique, en ne présentant qu'une version simplifiée appauvrie, en ne faisant travailler à l'élève, pendant quelques mois, voire quelques années, qu'une sorte de squelette avant de donner en pâture un vrai morceau de musique? justement, l'oralité est un moyen de saisir la globalité avant le détail segmentaire. mais elle permet en même temps d'intégrer le détail qui donne sens à tout. L'oralité est avant tout une attitude face à la musique.» (Jean Jacques le Creusier, Apprentissage et traditions, revue Marsyas, n°31)

La transmission orale est un mode d'apprentissage qui possède une grande richesse au niveau de l'enseignement artistique de la musique.

Il y a énormément de discussions sur l'enseignement des musiques à tradition orale.

Ces dernières laissent place à beaucoup de fantasmes. Certains pensant que l'oralité est la réponse à tous les maux et à toutes les limites de l'écriture.

Il ne s'agit pas, pour moi, de faire le procès de l'écriture contre l'oralité mais de traiter des différents paramètres qui sont constitutifs de ce mode d'apprentissage.

Après avoir rapidement évoqué la notion d'oralité en général dans l'enseignement de la musique; je m'attarderai sur des exemples d'application dans le jazz et les musiques traditionnelles.

L'apprentissage de la musique orale est indissociable au mouvement dans l'espace.

La mise en espace du temps musical est un outil qui prend son sens avec la transmission orale du rythme; c'est une façon de penser qui permet de faire «bouger» l'élève avec différents styles musicaux.

La transmission orale apporte des avantages sur la qualité et l'authenticité du jeu vocal ou instrumental, sur l'oreille relative, ainsi que sur la perception du rythme et du son. L'aspect intellectuel de l'enseignement est finalement très rarement abordé.

L'apprentissage par l'oral induit certains paramètres.

En effet, l'oralité nécessite une certaine «contextualisation». En outre, ce mode d'apprentissage nécessite beaucoup de démonstration de la part de l'enseignant. La participation de l'élève est encouragée; la notion de face à face est centrale dans la plupart des musiques traditionnelles.

Le jazz: (cf annexe)

«Nous vivons [...] dans un monde électrique post-littéraire, où les musiciens de jazz utilisent toutes les techniques de la poésie orale». Marshall McLuhan

Qualifier le jazz de musique orale serait sans aucun doute un détour un peu rapide.

En effet, nous pouvons noter que la plupart des jazzmen ont, depuis les origines de cette musique, un rapport étroit à l'écrit.

«C'est sans doute un peu hâtivement que l'on veut voir dans la musique noire américaine un exemple de renouvellement profond de l'improvisation. Il y a bien évidemment, tout au long de l'histoire du jazz, une présence constante des situations d'improvisation collective. Mais tout aussi bien, on peut voir l'importance du rôle qu'a joué l'écriture dans cette histoire» (Denis Levaillant, L'improvisation musicale.)

En effet, certains grands morceaux de jazz sont intégralement rédigés...En outre, la notion de standard est là pour apporter une « certaine pérennité » au jazz.

Aujourd'hui, il est impensable qu'un musicien de jazz soit formé sans savoir lire une grille.

Ce mode de transmission permet de fixer une harmonie ainsi qu'un thème sur le papier; cependant, il laisse à l'interprète une extrême liberté quant à l'interprétation.

Dès lors, quelle est la place de l'oralité dans le jazz?

Chaque jazzman connaîtra la réponse à cette question mais sera-t-il capable de formuler une réponse claire ?

Le swing, le groove, la danse sont autant de termes régulièrement employés dans l'enseignement de cette musique.

Sont-ils pour autant des termes clairs et intelligibles?

Pour en avoir la preuve, il suffit d'écouter un orchestre classique jouer une pièce de jazz...Les musiciens s'évertueront à jouer le texte de manière la plus fidèle possible, en jouant les syncopes bien en place...mais pourra-t-on dire que « ça swing » pour autant?

Duke Ellington apporte un élément de clarification quant à l'utilisation de l'écrit en jazz:

«Si la plus grande partie de notre musique est écrite c'est parce que cela économise du temps. Ce qui est écrit n'est qu'une base pour le changement [...]. Lorsque nous jouons tous ensemble un type peut avoir une idée et la jouer sur son instrument; un autre type ajoute quelque chose, il reprend l'idée pour en faire autre chose.

*Quelqu'un peut jouer un riff et demander: "Comment vous trouvez ça?" Les trompettes peuvent essayer un truc ensemble et dire: "Écoutez ça". Il peut y avoir des divergences d'opinion sur le type de sourdine à utiliser. Quelqu'un peut plaider en faveur de l'extension d'une note ou de sa suppression. La section des saxes peut proposer une couche additionnelle» (Duke Ellington, cité in Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*)*

Un des éléments constitutifs du jazz est le rapport à l'improvisation. Cela dénote d'une réelle volonté de ne pas figer la musique, de la laisser en perpétuel mouvement, il y a un réel refus de la standardisation.

Tous ces éléments montrent que le jazz, tout au long de son histoire a eu un rapport particulier face à l'écrit et à l'oralité.

Les musiques traditionnelles:

L'exemple de la musique Indienne:

La musique indienne demande «plus que de la compétence technique et un peu d'élégance mais une véritable science, beaucoup d'instinct et une bonne dose de génie, le tout cimenté pas une modestie foncière» (L'Orient sans miracle, Article de maurice Fleuret, le Nouvel observateur, 25/02/74)

La tradition pédagogique indienne est fondée sur le guru parapana (relation maître-disciple).

Traditionnellement, la musique était enseignée par le guru dans un ashram (école) situé hors des villes, dans la forêt.

Si le côté improvisé rapproche la musique indienne du jazz, son travail de pratique systématique de gammes et d'exercices de vélocité est tout à fait similaire à celui de la musique classique occidentale.

S'il est exact que la transmission du «Rage sangita» ou musique traditionnelle savante de l'Inde a toujours essentiellement reposé sur l'oralité, elle s'est également appuyée sur une tradition écrite.

En effet, on trouve trois types d'ouvrages musicaux : théorique, descriptif et mise en notation des mouvements mélodique amesurés...

Il ne s'agit pas pour moi de faire un large descriptif et historique de l'écriture Indienne et, bien que ce sujet soit passionnant, je vais m'attarder sur leur façon de palier aux limites de leur écriture grâce à l'oralité.

En Inde, il n'y a que très peu de collectage. En effet, il n'est pas courant de vouloir tout conserver, de vouloir figer la musique pour mieux la transmettre.

En outre, les Indiens sont adeptes de l'imprégnation et de la mise en mémoire. L'écrit est la pour palier à une éventuelle absence de mémoire et ne sert surtout pas de support d'apprentissage.

L'enseignement revêt un caractère solennel et sacré. En outre, peu de professeurs attisent la curiosité de leurs élèves à aller chercher des trésors consignés dans les livres.

Le mode d'apprentissage indien est énormément accès sur la répétition.

Le professeur chante les rythmes et une phase de répétitions est obligatoire. Ils ne jouent pas tant qu'ils ne savent pas chanter. L'écrit n'intervient que très rarement dans le processus d'apprentissage.

Cela entraîne certaines dérives. En effet, la plupart des élèves concernés par ce type d'apprentissage sont finalement plus des «répétiteurs» que des musiciens et sont parfaitement incapables de s'extraire de leur pratique pour s'ouvrir sur d'autres esthétiques. Il a fallu attendre les années 80 pour voir émerger toute une génération de musiciens capables de jouer dans différents styles. (Nous pouvons notamment citer Trilock Gurtu, Zakir Hussain, etc...)

Récit d'expérience:

« J'ai récemment été confronté à une expérience intéressante et son récit devrait permettre d'étayer mon propos.

Il s'agit d'un cours animé par un étudiant de première année inscrit au CEFEDM en musique traditionnelle Indienne (joueur de Sitar).

Il est venu présenter son esthétique accompagné d'un joueur de tabla qui était selon moi «extra-ordinaire».

Je me suis immiscé dans leur cours et, j'ai passé une bonne heure à observer la réaction des étudiants (toutes esthétiques confondu). Le joueur de tabla a passé environ une demi heure avec un groupe d'une bonne dizaine d'étudiants et a taché de leur faire découvrir la richesse des rythmes indiens.

Il a donc demandé à tout le monde de s'asseoir en tailleur et de chanter des rythmes très répétitifs en tapant dans les mains, ces rythmes pouvaient s'apparenter à des noires et étaient chantés sur la base d'onomatopées (dam dim dim dam, dam dim dim dam etc...)

Cela ne devait pas représenter une grande difficulté pour des musiciens professionnels et j'ai été vraiment étonné de la réactions des étudiants qui, pour la plupart, se déconcentraient très vite...

Une minute ou deux à faire tourner le rythme puis certains commençaient à étendre leurs jambes (être assis en tailleur n'est, effectivement, pas très agréable au début) ou à regarder au plafond, à rire entre eux ou à penser à autre chose. Cela a vraiment été flagrant.

Pendant ce temps là, le joueur de tabla restait impassible, il dégageait une sérénité incroyable et on était vraiment en droit de se dire qu'il aurait put faire tourner ce rythme pendant des heures alors qu'il ne s'agissait que des bases de sa musique.

Lorsqu'il prononçait ses rythmes, quelque chose de solennel, de sacré se dégageait.

Après en avoir parlé à d'autres spécialistes, je pense que dans les musiques traditionnelles (au sens large), il y a un apport intrinsèque à la transe, à la répétition.

Le musicien s'épanouit en restant à sa place et en faisant tourner (parfois pendant des heures) des rythmes très répétitifs.

Notre rapport à l'écrit serait-il, en partie, responsable de cette «galvaudisation» de l'information..?

A cela vient s'ajouter le fait que nous vivons dans une société où nous sommes tous habitués à avoir tout, tout de suite.

De ce fait, sommes nous encore capables d'être patient pour aboutir à un résultat ? »

-Exemple d'oralité dans l'enseignement de la musique classique

Marguerite Long, pianiste française et professeur réputé, se tourne vers l'enseignement en 1906 ; elle est nommée assistante au Conservatoire de Paris, où elle enseignera jusqu'en 1940.

Cette pédagogue reconnue précise dans ses écrits : « *La première préoccupation d'un pianiste qui aborde une œuvre inconnue, doit être un respect absolu des indications du compositeur.* »

Ici, il est évident que Marguerite Long prône la partition. Elle met en valeur le respect pour le travail du compositeur; il n'y a pas de place pour une «prise de parti» de l'élève.

En outre, si l'on essayait d'appliquer un travail oral en classique; l'élève tâtonnerait pour chercher les notes, peut-être même proposer une interprétation personnelle

Pour Marguerite Long: « *Il faut avoir réprouvé d'abord cette désinvolture, appris le respect des œuvres que l'on aborde pour pouvoir faire acte d'artiste, acquérir le droit de laisser parler son propre tempérament, et chercher ces raffinements de nuances ou de mouvements qui sont l'hommage de l'interprète inspiré à son auteur.* »

Dès lors si le premier souci du professeur est le respect exact des indications du compositeur, il n'y a plus de place et de temps pour l'élève de s'approprier le morceau par lui - même.

J'ai volontairement pris un exemple extrême et il est évident que très rares sont les professeurs de musique classique dont le parti pris est aussi marqué. Cependant, en musique classique, la volonté de respecter la partition est très marquée (cela parfois à juste titre).

Nous sommes en droit de nous demander si l'acte de création d'un élève n'est pas remis en question dès lors qu'il doit se contraindre à la stricte exécution d'une oeuvre.

Oralité et écriture : deux modes de communication incompatibles ?

«La transmission orale n'est pas le trait exceptionnel de certaines musiques à des moments donnés, mais plutôt une caractéristique universelle de presque toutes les musiques à presque toutes les époques» (Jeffery, 1992)

Dans la rédaction de ce mémoire, j'ai été confronté à une réalité : l'écriture et l'oralité sont deux modes de communication radicalement opposés.

Cependant, il est aujourd'hui légitime d'observer qu'aucune société n'est, à proprement parler, entièrement orale et aucune n'est entièrement écrite.

Il existe une part d'écriture dans les sociétés orales et une part d'oralité dans les sociétés écrites.

L'oralité et l'écriture seraient donc deux modes de communication opposés mais pas incompatibles.

En effet, nous pouvons noter que dans les sociétés primitives actuelles, le rapport à l'écriture est présent et il n'existe quasiment aucun peuple sur terre qui n'a jamais été confronté à une quelconque trace d'écriture.

Dans les sociétés «écrites» telles que la nôtre, nous nous servons, heureusement, de l'oralité tous les jours ne serait-ce que pour communiquer.

Si nous faisons le rapprochement avec la musique, il est légitime de se demander si un enseignement classique contient ou non une part d'oralité. La réponse est bien entendu que chaque professeur utilise l'oralité en cours. En outre, chaque élève possède un capital musical, une culture qui lui est propre.

Il possède des expériences auditives et c'est sur celles-ci que l'enseignant se base pour aider l'élève à construire son savoir.

L'élève écoute des disques à la maison, va voir des concerts, échange avec des amis musiciens à l'école.

Chaque rencontre ou confrontation à la musique « forge » un musicien et il serait parfaitement déplacé de penser que le seul rapport entre les élèves dits « classiques » et la musique est l'écrit.

L'enseignement classique a très souvent recours à l'oralité. L'imitation sert pour la transmission de la technique.

J'ai le souvenir de cours classiques où nous devions suivre à tout pris la partition mais où les professeurs nous demandaient régulièrement de chanter ce qu'il y avait écrit de manière à l'incorporer.

Les professeurs ont souvent recours au chant pour montrer un exemple d'interprétation à l'élève.

De plus, penser que le fait de savoir lire est suffisant pour maîtriser une œuvre est quelque peu réducteur. La musique classique n'est pas exempte de faire tourner, de répéter pendant des heures un trait ou une difficulté technique pour se l'approprier.

Il est donc évident que l'enseignement de la musique classique, bien que traditionnellement écrit, contient une part intrinsèque d'oralité.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, nous avons tenté de définir deux modes d'apprentissage totalement opposés mais pas forcément incompatibles.

Il s'agissait de faire un constat sur le rapport qu'entretiennent les différentes esthétiques avec l'écrit et l'oralité et de voir ce que cela implique.

Le mode de transmission qui domine en France reste l'écriture (méthode, répertoire, etc....)

Tout au long de leur parcours, les élèves sont amenés à jouer ce qu'ils voient marqué sur une partition.

Nous sommes légitimement en droit de nous demander ce que cela implique sur la créativité de l'élève. Certains n'osant pas s'exprimer par crainte de décevoir la famille, les amis, voir même l'enseignant.

En outre, la perception musicale du professeur est souvent la base de référence et il est souvent bien difficile pour un élève de développer sa propre façon de « concevoir la musique ». Notons qu'il ne s'agit pas là d'un constat propre à un enseignement écrit.

Cependant, dans la transmission des musiques traditionnelles par exemple mais également dans d'autres styles de tradition orale, il est reconnu comme essentiel de confronter l'élève à l'acte de création dès les débuts.

C'est en jouant avec d'autres, dans différents contextes, en cherchant que l'on apprend le mieux la maîtrise de son instrument.

En outre, nous avons pu dénombrer un certain nombre de dérives de l'écrit mais il reste évident que le fait de savoir lire est non négligeable et apporte énormément, tant en terme d'efficacité qu'en terme de compréhension musicale.

Il est important pour un enseignant d'être capable de comprendre tous ces paramètres toujours dans le but d'aider l'élève à construire sa propre identité musicale.

De ce fait ne serait il pas possible de s'inspirer de certains paramètres constitutifs d'un enseignement oral pour palier aux limites de l'écrit ?

D'un autre côté, un enseignement oral n'aurait il pas parfois intérêt à tenter de figer son discours musical pour mieux le maîtriser, voire le développer ?

Annexes

Annexe : Le jazz comme oralité seconde

LE JAZZ COMME ORALITÉ SECONDE Christian Béthune

MEN, Clermont-Ferrand

Nous vivons [...] dans un monde électrique post-littéraire, où les musiciens de jazz utilisent toutes les techniques de la poésie oral. **Marshall McLuhan**

Lorsqu'on prétend qualifier le jazz de «musique orale», on

soulève inmanquablement un essaim d'objections, de critiques, voire de sarcasmes. D'abord, s'il est incontestable que certains jazzmen, et non des moindres, ont effectivement pu se dispenser de l'écriture, la plupart d'entre eux, depuis les origines de cette musique, ont eu, à des degrés divers, partie liée avec la notation musicale. Contrairement, par exemple, à ce que l'on a pu naguère affirmer, on sait aujourd'hui que même Buddy Bolden, le trompettiste légendaire de La Nouvelle-Orléans et père putatif du jazz, que l'on croyait analphabète en la matière, était en réalité tout à fait capable de lire et, au besoin, d'écrire correctement la musique. Il est donc en partie légitime de constater comme le fait Denis Levaillant que:

«C'est sans doute un peu hâtivement que l'on veut voir dans la musique noire américaine un exemple de renouvellement profond de l'improvisation. Il y a bien évidemment, tout au long de l'histoire du jazz, une présence constante des situations d'improvisation collective. Mais tout aussi bien, on peut voir l'importance du rôle qu'a joué l'écriture dans cette histoire» .

Même si le jazz a ouvert des perspectives jusqu'alors insoupçonnées sur l'improvisation, on sait que non seulement les musiciens n'y ont pas systématiquement recouru, mais que certains morceaux, parmi les plus représentatifs de cette musique (Duke Ellington, Charles Mingus, etc.) font, de surcroît, l'objet de partitions intégralement rédigées.

Même dans le cas de l'improvisation radicale, peut-on, en tout état de cause, se permettre d'affirmer que le musicien de jazz qui organise son jeu dans le flux instantané de la performance, s'oppose de manière systématique au musicien qui compose de la musique et la fixe sur une partition au moyen d'un système de notation? Ne pourrait-on pas soutenir, comme n'hésite pas à le faire François Nicolas – lui même improvisateur et responsable à l'IRCAM – que, même sans le recours explicite à un système de notation, «il y eut toujours chez les plus grands musiciens de jazz l'ambition maintenue d'un passage tendanciel à l'écriture»? Charles Mingus en premier, outre son goût obsessionnel pour les partitions, ne revendiquait-il pas le titre de *spontaneous composer*, avec ce que la référence au terme de «compositeur» implique de connivence avec l'ordre savant de l'écriture?

En fait, il semblerait que la question de l'oralité dans le jazz ait été initialement biaisée, dans la mesure où, jugements catégoriels et jugements de valeurs concernant l'oralité s'accomplissent implicitement à partir d'une position de sujet «lettré» et donc déjà déterminée par des présupposés procédant de ce que Jack Goody appelle «la raison graphique». Le poids de cette incidence fautive a priori le problème: l'ambition remarquée d'un passage à l'écriture – fût-il simplement «tendanciel» – ne serait-elle pas, *in fine*, chez les jazzmen, l'expression d'une volonté chronique de légitimation, la manifestation d'un besoin insistant de reconnaissance et de valorisation, qu'à ce jour seule apporte la trace écrite, qui consacre la personne de l'auteur, permet d'établir sans hésitation la paternité de ses œuvres et garantit leur conservation pour l'éternité? Adhésion à l'ordre dominant de l'écriture plus stratégique donc, dans ses intentions, que réellement esthétique.

AMBIGUÏTÉ DE LA NOTION D'ORALITÉ

La fausse alternative

En considérant l'oralité, quelle qu'en soit la forme, à partir de notre seule culture scripturale, notre culture lettrée, on aboutit nécessairement à des définitions négatives: une culture orale ne peut, de ce point de vue, être perçue que comme une culture sans écriture, c'est-à-dire une culture du manque, une culture stigmatisée a priori comme déficitaire. Essentiellement réduite à une absence, l'oralité est dès lors appréhendée sous la seule catégorie du défaut ou de la privation, et ses produits se voient assignés par nature à une sphère de moindre être. La distinction qui oppose traditionnellement le «savant» et le «populaire» – et qui, pour certains, paraît aller de soi – résulte de ce phénomène de dévalorisation spontanée de l'oral face au prestige de la chose écrite. Pour prétendre au titre de «savant» ou de «sérieux», il faudrait impérativement se situer du côté de l'écriture.

Or, à partir de cette conception qui pose l'oralité comme un «défaut d'écriture», c'est en fait toute une cascade de manques, d'imperfections ou de lacunes qui vont être imputés aux réalisations de la culture orale et sanctionner son impotence:

1. défaut de mémoire et donc de fiabilité; 2. mais aussi impossibilité d'évoluer dans le cadre repérable d'une «histoire» car, pour l'homme, l'ordre du temps est lui-même tributaire de traces laissées dans la mémoire;

3. manque d'articulations logiques et donc de cohérence; 4. manque d'originalité, et donc de créativité, qui condamne les productions orales à se répéter, etc.

Contraintes de se reproduire pour ne pas sombrer dans l'oubli, les réalisations de la culture orale, systématiquement perçues comme indigentes, seraient ainsi vouées à l'immobilisme. C'est précisément cet immobilisme qu'Adorno prétend dénoncer lorsque, dans un article qui fit date, il qualifie le jazz d'«intemporel» (*zeitlose*). Allons plus loin. Si, selon la formule bergsonienne, «toute conscience est mémoire», la culture orale qui s'oublierait à chaque instant pour se recréer l'instant d'après dans une forme nouvelle, reste vouée à l'inconsistance. Dans de telles conditions, peut-on encore parler de culture ?

Nous pouvons affirmer qu'en Occident, l'esthétique s'est, d'une certaine manière, implicitement construite à partir d'une hiérarchie ontologique de l'oral et de l'écrit. Toute œuvre digne de ce nom – et singulièrement toute œuvre musicale – est censée s'élaborer à partir d'une assimilation des règles propres à l'écriture, au point que, selon Adorno, si l'art est de l'ordre du langage, s'il existe une «expression» que l'on peut qualifier d'«artistique», c'est dans la mesure où, dans leur ensemble, les œuvres d'art sont impérativement normées de l'intérieur par un travail d'écriture: «Toute œuvre d'art est écriture, pas seulement celles qui se présentent comme telles [...]. Les œuvres d'art ne sont langage qu'en tant qu'écriture». L'écriture serait en quelque sorte la forme immanente de toute œuvre d'art. Pour le philosophe de Francfort, l'écriture constitue en effet le processus interne d'objectivation des œuvres de l'art, comme elle l'est également de toute œuvre de l'esprit. En conséquence, seul le passage par une élaboration scripturale, permet à l'expression humaine de dépasser le stade de la subjectivité brute. Une position que synthétise, par exemple, le musicologue et philosophe Daniel Charles lorsqu'il déclare: «*L'acte d'écrire contribue [...] à la surrection et au façonnement de la subjectivité*». En l'absence d'une trace écrite, toute expression demeure figée dans une esthétique du cri, une manifestation brute des affects, proche de la spontanéité animale, c'est-à-dire dans une forme de symptôme qui n'a rien à voir avec l'art.

Il est significatif de ce point de vue que détracteurs, mais aussi, plus curieusement, défenseurs occidentaux du jazz semblent, d'un commun accord, avoir perçu dans cette nouvelle expression un fond irréductible d'animalité. Ainsi Jean Déré, professeur de solfège, hostile à cette musique, tranche-t-il sans concession: le jazz, «c'est la mort de l'intelligence... le règne de la bête»; tandis que Michel Leiris – partisan enthousiaste et défenseur de la première heure de cette forme d'expression – y perçoit des «pulsations tout à fait animales». Cette convergence d'appréciations, qui semble unir contempteurs et avocats du jazz, ne serait-elle pas précisément la conséquence d'une oralité foncière perçue dans les manifestations de cette musique et ordonnée symétriquement, à partir du même axe logocentrique?

Considérée du point de vue de notre culture scripturale, l'alternative paraît simple: récupérer ou exclure. En effet, ou bien le jazz s'entend effectivement comme une musique riche, complexe, élaborée, capable de jouer avec subtilité et profondeur sur tout le registre de l'expressivité humaine et, en conséquence, la langue du jazz est censée tendre formellement vers l'écriture, et l'improvisé ne serait en fait qu'une modalité particulière de l'écrit. Ou bien le jazz reste-t-il imperméable à l'écriture et, à ce titre, il n'est finalement, au mieux, qu'une forme spontanée (animale) d'expression des instincts et des émotions, et au pire – comme le pensait Adorno – qu'une marchandise frelatée, un pur produit de consommation au service de l'industrie culturelle qui flatte les instincts les plus bas de l'individu sans même les satisfaire, afin de multiplier les profits et infuser secrètement les principes d'une idéologie répressive, aux implications fascisantes.

La thèse du présent article prétend sortir de ce dilemme en rejetant à part égale les deux pôles de l'alternative. En d'autres termes, bien que le jazz soit une musique complexe, riche de toute la palette de l'expression humaine, il demeure à nos oreilles une musique de pure oralité; peu importe au demeurant que les jazzmen aient volontiers fait appel aux ressources de la notation musicale. Nous n'avons en conséquence pas besoin de tirer spécialement le jazz en direction de l'écriture pour en faire une expression à la fois dense, élaborée et, pourquoi pas, savante?

Qu'est-ce qu'une forme orale ?

De même que l'oralité ne saurait se définir par le seul défaut d'écriture, je suis également convaincu que l'usage de l'écriture ne remet pas nécessairement en cause la nature orale d'une œuvre. Ainsi, bien que le célèbre *Concerto for Cootie* d'Ellington soit, de toute évidence, une composition intégralement rédigée dont la partition ne laisse pratiquement aucun interstice pour l'improvisation, j'ai tendance à penser qu'il s'agit, malgré la part déterminante qu'y prend la notation, d'une œuvre ressortissant de la pure oralité.

C'est en premier lieu le mode d'existence du morceau d'Ellington qui m'incite à le concevoir. En effet, les œuvres musicales de la tradition écrite semblent affirmer leur être indépendamment de toute exécution effective. Une fois les œuvres «classiques» confiées à l'écriture, l'exécution peut en effet rester un événement «en puissance» sans que leur être n'en pâtisse; le passage à l'acte – le moment de la réalisation sonore – apparaît finalement de l'ordre de l'accident et peut, à ce titre, être indéfiniment ajourné.

Ajournement souhaitable pour certains, ainsi pour Adorno, les exécutions sont-elles toujours décevantes par rapport aux partitions qu'elles interprètent.

En revanche, même confiée de A à Z à l'écriture, l'œuvre de jazz n'accède effectivement à l'être qu'au moment où celle-ci retentit. Tout rédigé qu'il soit, le *Concerto For Cootie* n'échappe pas à la règle. À l'instar de toutes les productions caractéristiques de la culture orale, ce concerto n'est œuvre qu'en acte; une œuvre dont l'être se déploie au fil de ses seules exécutions. Il ne s'agit donc pas d'un être fixé une fois pour toutes à l'intérieur d'une forme essentielle, absolue, à laquelle il serait possible de se référer idéalement en se passant de la réalisation sonore, mais d'un être par nature en devenir parce qu'entièrement tributaire de ses exécutions éventuelles. Pour résumer d'une formule, c'est dans la performance que – littéralement – se joue la totalité de l'être du *Concerto For Cootie*, nonobstant les préalables scripturaux de sa genèse.

D'un point de vue philosophique, la différence qui sépare les deux situations est fondamentale: affirmer, en effet, que l'être de l'œuvre tient à son exécution, c'est soutenir que l'être se trouve implicitement contenu dans l'étant, et même, de manière plus radicale encore, que c'est l'étant de l'œuvre – avec sa part impondérable d'accident – qui conditionne son être. Être précaire au demeurant, puisque subordonné à la matérialité de son mode d'existence et lié, par exemple: à la compétence et à la forme – au sens sportif du terme – des musiciens au cours de la performance, à la qualité de l'enregistrement et de conservation des documents sonores où l'œuvre s'actualise, etc., autant d'aléas dont l'œuvre «classique» se trouve protégée.

Pour la philosophie, l'écriture s'est révélée comme un moyen extrêmement puissant permettant de penser la séparation de l'être des vicissitudes de l'étant et de le désincorporer du monde matériel – quitte à forger la fiction d'un monde des formes pures. J'aurais même tendance à considérer que c'est à cette fin précise que l'écriture s'est imposée comme *medium* exclusif de la philosophie, au détriment de pratiques concurrentes en usage au moment de son irruption dans la culture – par exemple chez les disciples d'Antisthène, les philosophes cyniques. Or, pour en revenir au fait musical proprement dit, si l'être des œuvres écrites ne réside pas dans leur exécution, la musique peut, à la limite, se dispenser de résonner, et la jubilation du mélomane peut idéalement tendre – comme le souhaitait Adorno – vers une lecture silencieuse de leur partition; c'est-à-dire en substituant la vue à l'ouïe, devenue paradoxalement mode secondaire de perception de la musique.

Selon la tradition sérieuse occidentale, l'écriture permet d'abstraire le sonore par le regard; de jouer les œuvres dans sa tête en déchiffrant simplement leur partition et de convertir la contemplation musicale en «un exercice occulte d'arithmétique de l'âme», ainsi que l'affirmait déjà Leibniz. Dans cette perspective, aux connotations idéalistes, la trace écrite opère la plus grande réduction possible de la part sensible – l'*aisthêsis* – de l'œuvre. L'écriture n'est certes pas l'œuvre en soi, mais la forme rédigée se veut le dépositaire exclusif d'un contenu qui la transcende. Garante codifiée d'une écoute épurée de la matérialité du sonore, la partition n'est donc pas l'être même de l'œuvre mais, à titre de substrat, elle dispense en quelque sorte l'œuvre de sa part de bruit en se posant comme la plus petite médiation sensible envisageable; celle qui, sans le secours de la *phonê*, ouvre l'esprit au sens et le tourne vers la vérité même de l'œuvre. L'écriture prétend placer l'esprit en prise direct avec l'intelligible par la médiation du regard. En effet, dans la mesure où elle fait immédiatement sens à qui sait en déchiffrer les signes, la notation musicale nous met potentiellement en contact silencieux avec la pensée même du compositeur. Il ne s'agit plus dès lors d'ouïr, mais de voir. Sans égal dans les autres traditions musicales, le rôle dévolu au chef d'orchestre et à sa gestique péremptoire sanctionne, dans la musique savante occidentale, cet arraisonnement du sonore à l'ordre du regard.

La musique de jazz s'enracine au contraire dans l'oralité dans la mesure où, d'emblée, elle proclame l'irréductibilité de l'ouïe et du sonore – un couple dont l'écriture permet précisément de se passer, même en musique. Perçu comme «une revanche de l'homme sur le silence», selon une assez jolie formule de Noël Sabord – qui répondait, en 1925, à un questionnaire sur le jazz lancé par André Schaeffner et André Coeuroy dans *Paris Midi* – le jazz paraît chercher noise à la pensée silencieuse. C'est probablement cette irréductible prégnance du sonore qui – indépendante du niveau exprimé en décibels – fait que, pour beaucoup, le jazz a été à l'origine perçu comme du bruit: «par lui [le jazz] le sonore tend à s'annexer le royaume des bruits».

Quel que soit en l'occurrence le soin apporté à l'élaboration de la partition dans le *Concerto For Cootie*, l'écriture y reste en fait vouée à des fins ancillaires: l'enjeu de la pièce ellingtonienne ne procède finalement pas du sens des signes consignés sur le papier, mais réside – comme le signale déjà André Hodeir – dans la manière dont Ellington sollicite «la chair vive du trompettiste» chargée d'en actualiser la forme en l'incarnant. Il s'agit donc d'une sollicitation dont l'art dépasse le cadre d'une notation codée et de sa mise en œuvre littérale, bien qu'elle y fasse impérativement appel; faute de son incarnation physique l'œuvre reste ici... lettre morte.

Or, avec la matérialité du sonore (ses timbres, ses harmoniques, ses parasites, ses infractions au tempérament de la gamme et à l'usage codifié des instruments), c'est à la fois l'insistance du monde sensible et la prégnance du corps – corps du musicien, certes, mais également celui de l'auditeur, voire même de l'auditoire – qui se profile au sein même du dispositif de l'œuvre. Une des fonctions de l'écriture alphabétique aura été de protéger du corps les «œuvres de l'esprit», l'œuvre de jazz ne saurait, pour sa part,

renoncer à ses accointances corporelles sans perdre sa substance; en ce sens, on peut dire que le jazz est rigoureusement matérialiste et essentiellement oral.

Or, cette dimension corporelle du jazz constitue le second critère de son oralité. Si l'écriture consacre l'impérialisme du regard – certains parlent à ce propos «d'optiocentrisme» – c'est en revanche une constante des expressions orales de faire appel à une synesthésie qui sollicite non seulement nos cinq sens périphériques et leurs organes spécifiques, mais mobilise également notre sensibilité kinesthésique par laquelle nous saisissons le mouvement et notre sensibilité proprioceptive, c'est-à-dire une sensibilité posturale, où s'élabore la notion du corps propre et où se construit notre schéma corporel. C'est à partir de cet ancrage corporel du jazz que Vincenzo Caporaletti identifie ce qu'il nomme le «principe audiotactile» (*pat*), facteur rythmique immanent, rebelle à toute codification notationnelle, et constitutif, selon lui, du swing. Le jazz, en l'occurrence n'invente rien, il renoue simplement de manière ostentatoire avec un principe souvent occulté par notre tradition savante: «quand on fait de la musique, on utilise la main pour s'adresser à l'oreille».

Dans un passage révélateur – à ma connaissance l'un des rares où, hormis sa correspondance, Walter Benjamin utilise le terme de «jazz» – le philosophe, alors sous l'emprise du haschich, se surprend à accompagner d'un furtif battement de pied la musique d'un orchestre de jazz:

«La musique qui, pendant ce temps, ne cessait de s'amplifier et de décroître, je l'appelai les baguettes de pailles du jazz. J'ai oublié pour quelles raisons je me permis d'en marquer le rythme du pied. Cela n'est pas conforme à mon éducation, et je ne m'y résolus pas sans débat intérieur».

On peut certes sourire devant la réserve motrice du philosophe, mais l'anecdote est en soi doublement significative, elle illustre d'abord l'ampleur de la fracture existentielle qui peut séparer un amateur de jazz et un philosophe, représentant de la tradition lettrée européenne, mais elle montre en outre la vigueur des implications corporelles contenues dans le jazz, puisque l'audition d'un orchestre interprétant ce genre de musique aura réussi – à la faveur des circonstances – à arracher un furtif battement de pied à l'un

LE JAZZ COMME MIMÉTIQUE SONORE Idéal du moi et surmoi de lettré

La nature foncièrement orale du jazz – son oralité seconde – est donc en grande partie indépendante du fait que les jazzmen puissent avoir ou non recours au médium de l'écriture. L'oralité du jazz n'est pas en l'occurrence celle des peuples primitifs que l'on prétend sans écriture, il s'agit – selon la formule de Walter Ong [21] – d'une «oralité seconde» qui s'est frottée à la chose écrite et la pratique au besoin. C'est une oralité à laquelle «l'ère électrique» confère une vigueur accrue en rendant sa diffusion instantanée et sa mémoire quasi infinie.

Ce qui fait de la poétique du jazz une poétique orale tient à des facteurs que l'on rencontre, semble-t-il, dans toutes les autres manifestations de l'expression orale:

1. Prévalence de la performance, avec ce que cela comporte d'accidentel, de non maîtrisé, de hasard.
2. Mise à contribution de l'ensemble du corps de l'artiste et de celui des membres de l'assistance.
3. Caractère inopérant – ou quasi inopérant – de la distinction imitation/création.
4. Recours massif à des schèmes d'expression, où abondent formules et stéréotypes.

Or précisément, ces quatre facteurs sont en général entendus par notre oreille lettrée comme autant de perspectives négatives, voire menaçantes, à l'intérieur de l'œuvre. On peut même affirmer que, d'une certaine manière, l'esthétique occidentale s'est massivement construite contre de telles éventualités ouvertes à l'intérieur de l'expressivité humaine.

D'une façon générale, la conscience esthétique s'est trouvée en proie à une sorte de déchirement intime à propos du jazz. Les défenseurs et les théoriciens du jazz sont en effet disposés à reconnaître l'exactitude des points 1 et 2, mais ils restent extrêmement réticents lorsqu'il s'agit d'admettre la validité des points 3 et 4 qui en découlent. Ce refus est étroitement lié au double travail de «l'Idéal du moi» qui fait de la personne de l'auteur un modèle vers lequel tout créateur doit tendre et d'un «surmoi de lettré». Deux processus psychiques extrêmement vivaces, et toujours inconsciemment à l'œuvre dans notre rapport avec les formes de l'expression humaine, formes implicitement normées par une notion d'*au(c)toritas* que sanctionne un «devoir d'originalité» qui rend l'artiste responsable de ses productions à titre individuel, et inscrit l'œuvre produite dans une perspective de culpabilité.

Il faudrait probablement ajouter aux quatre éléments que nous venons de recenser le mode de travail particulier des jazzmen et la façon dont, éventuellement, ils collaborent avec l'arrangeur pour mettre sur pied les morceaux figurant à leur répertoire. Les moyens mis en œuvre sont révélateurs d'une oralité seconde en ce que les musiciens de jazz ménagent sans complexe une place à l'écriture qui pourtant ne vient jamais prendre le pas sur la nature orale de leur expression. Assuré de sa maîtrise intellectuelle sur la matière sonore, grâce au travail de l'écriture, le compositeur occidental «peut se passer intégralement, au moment de composer, des instruments et du geste instrumental» [22]. Tandis que, même lorsqu'il agence au préalable les morceaux qu'il va jouer et les fixe sur le papier [23], le musicien de jazz tire la plupart de ses idées musicales des rapports concrets qu'il entretient tant avec son propre instrument qu'avec les autres instrumentistes.

Une thèse qu'Ellington semble explicitement corroborer:

«Si la plus grande partie de notre musique est écrite c'est parce que cela économise du temps. Ce qui est écrit n'est qu'une base pour le changement [...]. Lorsque nous jouons tous ensemble un type peut avoir une idée et la jouer sur son instrument; un autre type ajoute quelque chose, il reprend l'idée pour en faire autre chose. Quelqu'un peut jouer un riff et demander: "Comment vous trouvez ça?" Les trompettes peuvent essayer un truc ensemble et dire: "Écoutez ça". Il peut y avoir des divergences d'opinion sur le type de sourdine à utiliser. Quelqu'un peut plaider en faveur de l'extension d'une note ou de sa suppression. La section des saxes peut proposer une couche additionnelle».

À toutes les étapes de son art, c'est dans l'élan premier du geste instrumental que, pour le jazzman, s'enracine le fait musical. Une fois de plus, cette attitude «audiotactile» face au processus même de la création vient battre en brèche l'impératif d'au(c)torité du musicien.

Au moment de l'émergence du jazz, ses initiateurs afro-américains n'étaient pas contaminés par la dimension surmoïque qui, en tant que lettrés, structure nos modes de relation à l'expression humaine et détermine notre conscience des œuvres.

Un indice nous laisse au passage penser que l'interdit de l'imitation et le rejet de la standardisation, des stéréotypes, du champ d'une expression humaine digne d'intérêt sont d'ordre surmoïque: c'est que la formulation de ces interdits s'apparente explicitement aux énoncés caractéristiques des maximes de la morale. En matière d'art, imiter, plagier, paraphraser, recourir à des formules standardisées ou à des stéréotypes, etc., sont des opérations perçues comme autant de démarches coupables qui portent atteinte à l'être des œuvres où elles figurent; apparentées à une fraude, ces pratiques déconsidèrent la personne de celui qui s'y abandonne, lui interdisant de façon rédhitoire de prétendre au statut d'artiste. Or ce que, dans un ouvrage récent, Alexandre Pierrepont appelle le «champ jazzistique» ouvre – ou plus précisément réouvre – la possibilité d'œuvres au sein desquelles le surmoi de lettré reste inopérant ou du moins dans lesquelles le «contexte de culpabilité», inhérent aux œuvres d'art, se trouve fortement atténué.

Le malentendu de l'improvisation

Considérée en effet du point de vue du surmoi de lettré, l'improvisation musicale a donné corps au fantasme d'une création à la fois absolue et totalement spontanée, une forme d'actualisation des œuvres qui, dans sa genèse, ne devrait qu'à la seule inspiration du moment, et dont la réalisation sonore immédiate exprimerait l'intensité signifiante. Dans l'esprit de beaucoup, l'improvisateur a plus ou moins été perçu comme l'incarnation du génie inspiré, cher à la vision romantique de l'artiste. Débarrassé de la médiation laborieuse de l'écriture qui fige le génie, l'artiste capable d'improviser atteindrait à une sorte de quintessence de l'acte créatif. Curieusement, cette conception radicale – quasi théologique – de l'improvisation semble entièrement normée par une conception logocentrique et scripturale – voire éditoriale – des œuvres. Dans ce cadre, en effet, l'improvisé c'est l'inédit. L'acte d'improviser sanctionnerait alors une aptitude à lire, au fil de son écriture intime, le texte d'une «partition intérieure»; l'improvisation est en ce sens perçue comme une forme d'archi-écriture que seuls les musiciens lettrés sont, en définitive, effectivement à même de mettre en œuvre.

Au risque de décevoir les tenants de l'innovation absolue, toute improvisation procède en fait d'un jeu mimétique fondé sur la mémoire. L'improvisation répète bien plus qu'elle n'innove, et notre jubilation tient en l'occurrence à la prise en compte de ce ressassement. Ici la dimension corporelle de l'improvisation est fondamentale: improviser c'est mettre en œuvre des automatismes et les adapter en temps réel, en fonction des circonstances, des exigences nées de l'instant. L'improvisateur de jazz se trouve, toutes choses égales, dans la situation du sportif de haut niveau capable de mettre au service des circonstances impromptues du jeu tout un registre d'automatismes corporels et d'utiliser dans l'urgence du moment une gestuelle patiemment acquise à l'entraînement. Réciproquement, la jubilation de l'auditeur tient à la capacité de ce dernier à mettre en perspective ce qu'il entend *hic et nunc* à partir de ses propres automatismes «audiotactiles», acquis et affinés au fil d'écoutes répétées. Pour le musicien comme pour son public, spontanéité et création procèdent ici de l'incorporation – au sens plein du terme – de la mémoire et de son expression gestuelle dans le flux mimétique du jeu. Ici se dévoile la nature foncièrement itérative de la performance improvisée, condition paradoxale de sa spontanéité innovante. Contrairement à l'opinion commune, l'improvisé ce n'est donc pas l'inédit mais le ressassé; ce sont les conditions de ce ressassement dans le déroulement de la performance qui, elles, sont toujours inédites. Ce n'est donc pas en innovant à tout prix, mais en sollicitant des situations qui l'entraîneront à la limite de ses compétences que l'improvisateur affirme sa maîtrise.

En conséquence, l'improvisateur ne tire pas tout de son fonds propre, comme certains sont parfois tentés de le croire. Non seulement toute improvisation procède d'un fonds commun de formules, de savoir-faire, d'histoire(s) partagée(s), mais la qualité d'une improvisation tient au jeu complexe d'interactions et de connivences que le musicien établit sur le moment avec ses partenaires, avec l'auditoire, mais aussi avec l'ensemble de ses devanciers. L'improvisation n'est pas une rupture avec le déjà-là; improviser n'est possible qu'à condition de s'insérer à l'intérieur d'une tradition assimilée; c'est également de cette insertion dans la tradition que dépend la pertinence de l'écoute.

Une fois de plus, c'est l'écriture qui nous induit à penser que le travail de la mémoire n'a pas en soi de portée créatrice. Dans la mesure où une œuvre a été confiée à l'écriture, il devient possible de la répéter *ne varietur*

un nombre indéfini d'occurrences. Certes, en musique, au théâtre, dans la récitation poétique, l'interprétation joue bien un rôle crucial, mais seulement dans la mesure où chaque interprétation nouvelle vise à mettre en œuvre une essence déjà en acte dans le texte préalablement rédigé, une forme a priori dont l'interprète se réclame et posée en référence intangible. L'idée de «récitation par cœur» n'a en fait de sens qu'à l'intérieur d'une conception scripturale de la culture où la valeur des œuvres est d'abord de nature «textuelle». En revanche, même lorsque Louis Armstrong – ou quelque autre jazzman que l'on voudra – soir après soir, semble reprendre note pour note un solo qu'il affectionne – mais le fait-il vraiment? –, l'itération mimétique invente en répétant, et nous restons, en dépit des apparences, dans le domaine de l'improvisé. Il n'y a pas à proprement parler, dans ce cas de figure, de version *princeps* qui vaudrait comme référence hégémonique pour le musicien et son public et déterminerait, a priori, l'essence de ce qui va se jouer. Même dans l'itération mimétique, l'attitude du musicien demeure celle d'un improvisateur: se «copier» soi-même, c'est en l'occurrence se réinventer à chaque note, même dans le cas limite où les versions produites s'avèrent indiscernables les unes des autres.

Ce qui, en tant que lettrés, nous retient de considérer la réitération comme une modalité à part entière de l'improvisation, c'est que nous interprétons de manière quasi instinctive chaque version reprise comme une forme de lecture d'une partition implicite, considérée comme dépositaire préalable de l'œuvre, une démarche que manifestement le musicien de jazz n'accomplit pas. C'est en partie sous cet angle que Denis Levaillant semble considérer l'histoire du jazz lorsqu'il entend «une compulsion d'écriture» [29] dans la tendance, affichée par certains musiciens de jazz, par certaines formations, à reproduire inexorablement leurs trouvailles.

De même que l'aède, guidé par la muse, réinvente l'épopée à chaque nouvelle prestation, même s'il n'en change pas le moindre mot, le jazzman sollicitant les ressources d'une mémoire auditive et gestuelle profondément ancrée, réinvente au fil du jeu le morceau – souvent il s'agit d'ailleurs d'un «standard» – qu'il donne pourtant l'impression de rejouer chaque soir à l'identique. À qui n'entend la prestation que du seul point de vue des habitudes alphabétiques de sa culture de lettré, la dimension inventive de la *mimésis* demeure indiscernable. Or, il nous est extrêmement difficile de nous défaire de notre culture de scribes; devenue une seconde nature, celle-ci semble gravée au plus intime de notre être, puisque notre inconscient lui-même serait tout entier régi par ce que Jacques Lacan appelle «l'instance de la lettre».

L'emboîtement mimétique du jazz

À la formule réductrice: imiter c'est reproduire, qui oppose sans nuance imitation et création, il faudrait préférer l'assertion: l'imitation procède toujours d'une mise en perspective du corps de l'imitateur et de l'œuvre accomplie. Contrairement donc à ce que serait spontanément tenté d'affirmer le sens commun, l'imitation n'instaure pas de prime abord une relation entre une copie et un modèle, entre un original et son image reproduite. Originellement, toute imitation se joue entre l'imitateur et son propre corps; la *mimésis* est déploiement du corps et incorporation de l'esprit dans l'œuvre. Walter Benjamin ne s'y est pas trompé: «En vérité, l'imitation, à son stade le plus ancien, ne connaît qu'une unique matière qu'elle façonne: c'est le corps même de celui qui imite».

Il n'y a donc pas d'imitation sans un engagement physique de l'imitateur, mais aussi sans appel à la présence physique des membres de l'assistance. C'est même dans la mesure où cet engagement physique rend le corps incontournable et affirme les prérogatives du monde sensible dans l'expression humaine que Platon veut reconduire hors les murs de la cité le poète mimétique.

Parce que le jazz, à l'instar des autres musiques afro-américaines, est d'abord de l'ordre de l'attitude et qu'en conséquence sa pratique comme son écoute présupposent l'incorporation d'une gestuelle, l'imitation y procède d'un véritable emboîtement mimétique dont on peut brièvement récapituler les niveaux.

1. *Imitation didactique*: c'est essentiellement par l'écoute des talents confirmés dont ils s'efforcent de reproduire le jeu que les débutants font leur apprentissage du métier, une pratique facilitée par l'ère de la reproductibilité technique.

2. *Imitation mutuelle à vocation agonistique*: à l'origine du jazz, le plagiat entre musiciens était monnaie courante à tel point que les pionniers du jazz s'efforçaient de masquer leurs trouvailles pour en conserver l'exclusivité; les trompettistes avaient par exemple pris l'habitude de jouer les mains recouvertes d'un mouchoir pour masquer à leurs rivaux les doigtés qu'ils avaient mis au point afin de produire leurs effets. Cette imitation peut se déployer au plus près du modèle (Lester Young/Paul Quinichette), elle peut se caractériser au contraire par un renchérissement des traits imités: la prégnance du souffle, de Coleman Hawkins à Ben Webster, la quête de l'aigu stratosphérique, de Cat Anderson à Maynard Ferguson, etc.; souvent aussi elle s'accomplit par le passage d'un instrument à l'autre: le style piano/trompette d'Earl Hines forgé sur le phrasé Armstrong.

3. *Imitation référentielle* (citation, paraphrase, etc.). 4. *Imitation instrumentalisée*: les séquences retenues de mémoire servent à bâtir de nombreuses improvisations, elles fournissent des accords de passage tout prêts aux musiciens, elles tissent le canevas de leurs chœurs en venant spontanément s'enchaîner les unes aux

autres dans une forme d'automatisme symbolique (cette manière de procéder est particulièrement nette chez des improvisateurs comme Art Tatum, Sonny Rollins ou Ella Fitzgerald).

5. *Imitation thématique*: les grands thèmes de jazz ont inéluctablement tendance à se standardiser. Non seulement ces standards sont continuellement rejoués, repris, remodelés, mais ils sont utilisés comme matière première à de nombreuses paraphrases ou comme substrat harmonique de versions démarquées; de combien de démarquages «originaux» sont redevables des pièces telles que *I Got Rhythm*, *How High The Moon* ou *What Is This Thing Called Love*, etc.?

6. *Auto-imitation* : chaque musicien de jazz ne cesse d'inventer son univers en le rejouant, un peu comme un joueur remet sa mise en jeu à chaque nouvelle partie.

7. *Imitation du monde extérieur*, goût pour le bruitage et l'évocation sonore: évocation du train, de la jungle, etc. (Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Charles Mingus...).

8. *Imitation de l'imitation enfin*. Cette imitation en miroir prend d'emblée une dimension vertigineuse dans la culture afro-américaine. Le grand succès du *minstrel*

blanc Dan Rice *Jump Jim Crow jump*, à la fin du xix^e siècle, était censé imiter la façon «comique» de danser des Noirs; ce qu'ignorait notre imitateur, c'est qu'il s'agissait d'une imitation des esclaves noirs en train de singer la manière de danser des Blancs cherchant à danser comme les Noirs!

Nous entrons là dans un régime de *mimésis* généralisée et l'on pourrait en fait multiplier les rubriques. Il faut entendre cette ébauche de nomenclature des traits mimétiques recensés ici à propos du jazz comme la manifestation persistante d'une culture graphique qui a toujours besoin de classer, d'organiser en tableaux ou en arbres dichotomiques, de subsumer sous des catégories pour appréhender ses objets et faire sens, en les tenant à l'œil. J'ai simplement voulu suggérer en y cédant, l'ampleur de la fonction poétique de l'imitation pour le jazz.

* **

En installant de plain-pied le jazz dans l'oralité, serais-je à mon tour tombé dans le piège tendu à la culture lettrée et dénoncé en son temps par Jacques Derrida dans *De la grammatologie*? Me rangeant de ce fait à une attitude philosophique qui, de Rousseau à Lévi-Strauss en passant par Saussure, ne voudrait voir dans l'écriture que l'affadissement d'une parole originaire et refuserait d'accorder à la trace son statut fondateur marquant l'accès de l'homme au sens, en d'autres termes à la culture. Attitude aux implications logocentriques puisqu'elle assigne en définitive toute trace à une nature alphabétique ou notationnelle et ignore les autres formes de graphies, ou plutôt elle les considère comme in-signifiantes. L'analyse que je viens de vous proposer, et qui prétend caractériser le jazz comme une forme orale, ne serait-elle, à tout prendre, qu'une énième réminiscence de la philosophie, un tantinet condescendante, du «bon sauvage»?

C'est oublier que le moment originaire de la trace, ce moment ouvrant le possible de la culture, et que Derrida appelle «différance», n'a avec l'écriture telle que nous la pratiquons – l'écriture alphabétique ou notationnelle – que de lointains rapports et même, dans une certaine mesure, qu'il s'y oppose. Je ne crois pas trop dénaturer la pensée de l'auteur de *De la grammatologie* en affirmant qu'en son acte premier, la différence est d'abord une manière pour l'esprit d'advenir au corps:

«Il faut ici tenter de ressaisir l'unité du geste et de la parole, du corps et du langage, de l'outil et de la pensée, avant que ne s'articule l'originalité de l'un et de l'autre et sans que cette unité profonde donne lieu au confusionnisme».

Je n'ai somme toute pas cherché à faire autre chose. L'oralité du jazz n'implique pas, nous l'avons vu, l'absence de trace et le jazz, qui use de l'écriture en toute innocence, n'a finalement rien à en redouter, ni à y perdre. Si tel était le cas, cette musique s'accommoderait-elle aussi bien des procédés les plus modernes de production et de reproduction de la trace sonore inaugurés avec ce que MacLuhan appelle «l'ère électrique»? Si l'oralité est ce lieu spécifique où la trace vient solliciter le corps même du locuteur, elle est l'instauration physique de cette première différence, *différance* que l'on pourrait en fin de compte aussi bien nommer «rythme», ou encore «groove», que «trace». C'est à cette prise de conscience, préalable à toute espèce de texte, que nous ouvre l'oralité du jazz. Les remords peuvent attendre, leur partition, à cet instant, n'est pas encore écrite. Le jazz n'entretient avec l'écriture aucune espèce de... différent.

Annexe: De l'oralité à l'écriture: sur un exemple Camerounais

De l'oralité à l'écriture: sur un exemple camerounais

Pierre Alexandre

La littérature camerounaise d'expression française, qu'elle soit publiée à Paris, à Yaounde ou même à Montréal, constitue jusqu'à présent un quasi-monopole des ethnies méridionales, et plus spécialement du groupe connu naguère sous le nom de « pahouin » et, aujourd'hui, sous celui de « beti ». Les raisons de cette disproportion entre nord et sud tiennent, évidemment, à la scolarisation beaucoup plus précoce et beaucoup plus poussée de la côte et de son arrière-pays immédiat, où un enseignement de type européen fut introduit dès le milieu du XIX^e siècle. Quant à la prédominance beti, elle reflète en partie la répartition démographique, et en partie également, la situation linguistique et scolaire : des langues étroitement apparentées, dont deux — ewondo et bulu — utilisées systématiquement pour la scolarisation et l'évangélisation dès la conquête allemande, alors que le seul autre groupe d'importance démographique comparable, les Bamileke, est caractérisé par un morcellement en parlers multiples et divers, que leur difficulté phonique et structurelle n'a pas permis, jusqu'à une date récente, de doter de transcriptions pratiques et satisfaisantes.

Les spéculations qui suivent ne concernent que la littérature, orale et écrite, des Beti, ou plutôt leur littérature orale *et* leur littérature écrite. Cette dernière est, évidemment la plus connue dans le monde : les romans de Mongo Beti (Eza Boto) et Ferdinand Oyono ont eu une résonance internationale considérable. Plus récemment les pièces du drame bilingue Guillaume Oyono Mbida ont connu une popularité véritablement panafricaine (j'en ai vu jouer en Afrique Orientale) ; en fait, son œuvre est certainement plus connue et plus appréciée dans son pays que celle de ses deux aînés, observation qui vaut également pour les auteurs d'expression française publiés par les éditions CLE de Yaounde, et qui, hors d'Afrique et du Cameroun, ne sont guère connus que de quelques spécialistes universitaires. Ce qui vaut, *a fortiori*, pour les quelques œuvres en langue vernaculaire — essentiellement le *Nnanga Kôn* de J.-L. Njemba Medu et le *Dulu Bon be Afri Kara* d'Ondua Engutu —, inconnues même de ces spécialistes, encore que (ou peut-être parce que) leurs éditions successives aient été épuisées en quelques mois.

La littérature orale, elle, comporte en premier lieu ce qu'on peut appeler un domaine public, qui ne diffère guère de ce qu'on observe dans les ethnies voisines, et même, plus généralement, dans la plupart des sociétés africaines : jeux de parole-énigmes ou devinettes formalisées — ; proverbes, aphorismes et devises; chants gratuits ou de circonstances; contes parlés et chantefables mêlées de parties chantées; art oratoire et rhétorique, enfin, le domaine est, dans les limites des normes sociales (répertoires féminin et masculin — pièces réservées aux adultes ou aux jeunes — interdiction de conter entre le lever et le coucher du soleil, etc.), ouvert à tous. Sans doute connaît-on des conteurs, des chanteurs, des orateurs plus doués, plus talentueux que le commun de leurs contemporains. On leur donnera de préférence la parole au cours des veillées ou des fêtes villageoises, on les invitera même à venir se produire dans d'autres villages, comme Ton dirigera sur eux le folkloriste en quête de matériaux pour son magnétophone. Mais il ne s'agit en aucun cas de professionnels, même si leur prestige et leur renommée leur valent parfois quelques avantages en nature ou en espèces, à l'occasion d'une noce par exemple.

Il n'en va pas de même des praticiens du domaine qu'on peut dire réservé : ce sont des professionnels, formés par un apprentissage long, ardu et coûteux à la pratique d'un genre original tant par sa forme que par son contenu, le *mvèt*. Les *bebômo mvèt* — aèdes? ménestrels? trouvères? — diffèrent profondément des griots soudanais en ce qu'ils ne constituent en aucun cas une caste héréditaire et mise à part, mais bien plutôt une association professionnelle initiatique volontaire, jouissant d'un prestige social certain. Le répertoire des maîtres du *mvèt* est vaste et comprend des pièces qui rappellent — avec peut-être plus d'élaboration et de recherche formelle — le contenu de ce que j'ai appelé le domaine public, mais il reste caractérisé par l'exclusivité de composition et d'exécution d'œuvres épiques de grandes dimensions (jusqu'à douze heures d'affilée), les *biban*, qui constituent un phénomène tout à fait particulier, d'une très grande originalité, peut-être unique en Afrique, ou, en tous les cas, n'ayant que très peu d'équivalents.

h'éban est une sorte de roman d'aventures épiques (avec, parfois, des séquences picaresques), mêlant l'héroïque au burlesque, récité ou psalmodié en non-prose, avec des interludes chantés pour séparer les chapitres. Il est à souligner que le *mbômô mvèt* donne, au début de chaque *éban*, une « généalogie » (*éndan*) du texte, décrivant sa chaîne de transmission jusqu'à l'inspiré initial, ce qui signifie que l'œuvre n'est pas anonyme, confirmant ainsi la nature professionnelle du genre : l'auteur « ancêtre », comme les exécutants contemporains, sont les gens de paroles de cette société comme nous avons — et comme elle a maintenant — ses gens de lettres.

Actuellement, pour des raisons socio-économiques qu'on ne saurait développer ici, l'effectif de ces gens de paroles ne se renouvelle pas, et il paraît probable que les derniers d'entre eux auront disparu à la fin de ce siècle. Et pourtant leur art reste apprécié dans les villages et même dans les foules urbaines. Depuis une dizaine d'années, au surplus, des intellectuels et des universitaires camerounais ont entrepris d'enregistrer leurs œuvres au magnétophone, de transcrire, et même de traduire en français certaines des plus caractéristiques. En dépit de quoi on constate que cette littérature orale, fondamentalement enracinée dans la tradition du terroir, n'influence, ni même n'informe la littérature écrite. C'est même plutôt l'inverse qui s'est produit, puisque certains aèdes ont adapté pour le *mvèt* les livres en bulu mentionnés plus haut. Enfin, puisque Ton a évoqué les traductions françaises de certains

biban, force est de reconnaître que, jusqu'à présent, ces traductions, pour intéressantes et même passionnantes qu'elles soient aux yeux des ethnologues et des spécialistes de littérature comparée, n'ont guère, en général, de valeur esthétique. Les *bebômô mvèt* attendent encore leur Fitzgerald, leur Amyot ou leur Baudelaire. En égard à la compétence des chercheurs camerounais, au talent des romanciers, poètes et dramaturges, ce n'est peut-être pas un hasard, il faut sans doute des raisons profondes pour qu'aucune grande traduction n'ait encore été publiée.

Et d'abord traduction, pourquoi? ou plutôt : pour qui? Pour la grande masse des auditeurs habituels du genre, elle n'est pas nécessaire — mieux vaudrait, pour eux, des disques. La transcription en vernaculaire elle-même ne fait pas justice à l'original sonore, que l'écriture affaiblit inévitablement : le rapport de l'une à l'autre est à peu près celui d'une exécution musicale à sa partition. Certes, la langue des aèdes est raffinée, recherchée, souvent archaïque, au point d'être souvent difficilement compréhensible pour ceux des auditeurs (bientôt les plus nombreux) qui n'ont pas bénéficié d'une éducation traditionnelle. Cela ne fait qu'augmenter l'importance de la dimension dramatique inhérente à l'exécution *in vivo*. Dans cette optique, transcription et, éventuellement, traduction, n'assument, vis-à-vis d'un public de même langue, qu'une fonction de référence documentaire, fonction mieux remplie, à la limite, par l'indigeste et précis mot-à-mot commenté du folkloriste ou de l'ethnologue que par une adaptation artistique.

Une traduction en forme d'œuvre d'art s'adresserait d'abord, semble-t-il, à un public africain, et, ici, plus spécifiquement camerounais. C'est, en tout cas, la conclusion à laquelle est arrivé un séminaire réuni en 1974 à Yaounde. Il y a sans doute une sorte de contradiction avec l'idéologie, aujourd'hui prévalente, de l'Authenticité, dans le fait d'être obligé de passer par une langue non-africaine pour faire goûter un genre littéraire africain à des Africains. En l'état actuel de la situation linguistique en Afrique, ce détour est un raccourci obligatoire. Il ramène à un problème sempiternel, celui des oligarchies xénophones biculturelles. « Francophonie » comme « anglophonie » ne concernent sans doute pas plus de 10% — et encore — de la population, qui, pour les 90% qui restent, se contente d'être africanophone. Sans entrer dans le détail, on rappellera que c'est cette minorité capable d'user du français ou de l'anglais qui détient le pouvoir politique et économique et exerce une domination de fait sur le reste de ses concitoyens. C'est aussi, et par définition, dans cette minorité que se recrutent les écrivains d'expression française ou anglaise, qui, à quelques exceptions près (e.g. Amos Tutuola), ont acquis leur technique selon des modèles principalement ou exclusivement européens — guttenbergistes dirait un disciple de Mac Luhan. Et c'est aussi dans cette minorité — ou bien alors hors d'Afrique — que se recrute leur public.

Dans ce public — ces publics, plutôt, car il faut y compter l'Europe — et avec ces auteurs, l'explosion littéraire des années quarante et cinquante doit être considérée comme un phénomène politique, qui présente des analogies avec ceux qu'ont connus au siècle précédent l'empire austro-hongrois et la Russie tsariste. Mais ce phénomène se manifeste non point par une résurrection et un passage à l'écrit des cultures autochtones, mais bien plutôt par une utilisation de la langue, des genres et des techniques littéraires du dominateur colonial. Ceci d'une part parce que c'est à ce dominateur que s'adressent les œuvres qui contestent sa domination, et, d'autre part, parce que sa culture — ou la version coloniale de cette culture — est souvent la seule qu'aient en commun, par delà leur hétérogénéité tribale, les membres du groupe contestataire. En 1955, en d'autres termes, et s'agissant du Cameroun, utiliser comme modèle littéraire, ou comme arme idéologique, un thème épique bulu ou ntumu aurait été à contre-courant de la lutte anticoloniale à l'échelon nationale. Ce qui n'empêchait pas, d'ailleurs, l'utilisation combative au niveau du district ou de la province — correspondant, en gros, à celui des ethnies — de genres et de thèmes traditionnels. Mais leur influence restait locale, ignorés qu'ils étaient non seulement du public de la métropole coloniale, mais encore aussi bien des Camerounais d'autres ethnies.

La situation, en principe tout au moins, change avec l'indépendance, et l'on aurait pu, théoriquement, envisager à ce moment la constitution d'une sorte de corpus culturel national, supra-tribal, se fondant sur les différentes traditions ethniques exprimées dans une langue neutre. L'hypothèse a, d'ailleurs, été envisagée sur

place, et en haut lieu. EUe se heurte à un obstacle difficile à définir brièvement sans tomber dans un évolutionnisme simpliste. Disons : la coexistence de deux univers de discours anachroniques Tun par rapport à l'autre : *mutatis mutandis* la geste de Guillaume du Courb-Nez et *Voyage au bout de la nuit*, sans leurs intermédiaires.

On est tenté de parler de schizoculture, la schize intervenant aussi bien au niveau individuel que collectif. Reportons-nous à la culture nationale de la France contemporaine : ce n'est pas « la geste que Turolodus fecit » qui en constitue un élément significatif, mais bien plutôt un souvenir de cette geste, mythifié, digéré et intégré au niveau de la bande dessinée. Au Cameroun, au contraire, les *biban* du cycle d'Akoma Mba sont encore assez vivaces pour produire une situation qu'on pourrait qualifier d'anachronisme synchronique, du moins

De l'oralité à l'écriture 11

pour ceux qui participent de la double culture traditionnelle et néo-africaine.

Il est possible, au demeurant, que l'anachronisme de l'oralité soit plus futuriste que passéiste. La tendance subsiste sans doute trop dans les sociétés européennes — et l'on revient à Mac Luhan — à assimiler culture et écriture. Or il n'est en rien évident — ce serait plutôt l'opposé — que la sauvegarde, la perpétuation et la revitalisation des cultures africaines doivent obligatoirement passer par le détour graphique. L'électronique est aujourd'hui moins coûteuse et souvent plus efficace que la presse à imprimer, encore qu'il n'y ait pas exclusion de l'une par l'autre, mais plutôt complémentarité.

Encore faut-il que la distance de l'oral à l'écrit ne soit pas trop considérable, ce qui est le cas, actuellement, non seulement de l'écart français/vernaculaire, mais encore de l'écart français écrit/français parlé. Ce dernier tend de plus en plus à se dialectaliser à la fois linguistiquement (écart par rapport à la norme académique) et démographiquement

(nombre de locuteurs). Une minorité de la minorité dite francophone parle — et écrit — un français « correct », senghorien, ou, si l'on préfère, un français-pour-examens-et-concours-nationaux. C'est le seul qui soit utilisé dans les oeuvres littéraires reconnues par la critique parisienne. Par contre, le français ouest-africain et centre-africain, attesté dans la presse locale et, déjà dans des romans, nouvelles et poèmes inconnus à Paris, reste, bien que seul utilisé par la majorité des « francophones », un idiome sans prestige.² Or c'est ce dialecte, précisément parce qu'africanisé, qui paraît le plus propre à traduire, ou adapter, certains types de style oral africain pour leur donner une diffusion extra-tribale. Il y a ici contradiction entre la création d'un médium graphique original et les efforts des pédagogues — africains comme expatriés, d'ailleurs — qui tendent à imposer, spécialement dans l'écrit, la norme académique française. D'où vient cette impression souvent ressentie que certains romans africains en français sont plutôt des romans français à sujet africain, Pexotisme que bien des critiques européens croient déceler dans leur style provenant surtout du caractère quelque peu scolaire et désuet de celui-ci.

Il est difficile, et sans doute imprudent, de tenter une projection sur l'avenir. Le regain d'intérêt, ou plutôt la prise de conscience des valeurs culturelles traditionnelles qui se manifeste actuellement conduit d'ores et déjà, on l'a vu, à la publication, en original et en traduction, de textes de littérature orale. Jusqu'à présent ces écrits ont une valeur plus scientifique et documentaire qu'esthétique. Il n'est certes pas impossible qu'un traducteur génial — nous procure, demain ou dans dix ans, un chef-d'œuvre de ce type. Il semble cependant qu'une telle éventualité doive représenter une exception plutôt que la norme d'une nouvelle école littéraire africaine de langue française. Il paraît plus vraisemblable qu'une telle école ne se bornera pas à re-produire en français standard des pièces africaines traditionnelles, mais, bien plutôt, devrait, en s'inspirant de la tradition thématique et stylistique vernaculaire, et en y adaptant l'outil du français, produire des oeuvres non affectées de cette espèce d'anachronisme dans le contemporain que nous définissons plus haut.

Annexe: Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*

EMMANUEL ISNARD

CE LIVRE EST la traduction française d'un recueil de conférences, d'articles et de contributions à des ouvrages collectifs que Jack Goody a produits entre 1986 et 1998. Paru en 2000 aux Smithsonian Institution Press, il portait le titre original *The Power of the Written Tradition*. Il contient neuf chapitres et, en guise de postface, un entretien entre l'auteur et le coordinateur de son édition française : Jean-Marie Privat¹.

L'œuvre de Jack Goody (né en 1919) peut paraître éclectique. Cet anthropologue anglais, aujourd'hui professeur honoraire à l'université de Cambridge, s'est tour à tour intéressé à la famille, à l'économie domestique, la cuisine et la culture des fleurs dans le monde, aux mythes et à l'organisation sociale des peuples du Ghana et d'Asie. Il est surtout connu en France en tant qu'africaniste et pour ses travaux sur l'écriture². Sa thèse est exposée entre autres dans *La Raison graphique*³. Elle soutient que l'écriture, en tant que moyen d'archivage des informations et d'organisation du savoir en catégories, a permis le développement de la pensée logique, de l'abstraction, de l'objectivité et finalement de la science.

Cette proposition, à laquelle a été souvent réduite sa pensée, a engendré de nombreux développements et critiques. Elle a elle-même beaucoup évolué, dans un contexte de tension entre deux types de recherches, entre un premier courant se consacrant à l'analyse des conséquences de l'écriture du point de vue de la cognition, doté d'un système conceptuel fort et autonome, et un second s'intéressant aux pratiques sociales de l'écriture, fondé sur l'observation de ses usages dans des contextes idéologiques particuliers⁴.

Le présent recueil est pour Jack Goody l'occasion d'une mise au point. Ses détracteurs récusent le déterminisme de sa théorie. Il les attaque sur leur naïveté. Dans le premier chapitre, intitulé de façon explicite et assez conventionnelle « Objections et réfutations », il se défend d'une conception en termes de « grand partage »⁵, qui opposerait de façon irréductible les sociétés avec écriture et les sociétés sans écriture. Il refuse cependant le relativisme culturel qui, en

adoptant une « perspective antiévolutionniste et anhistorique », empêche d'en comprendre les différences. Il rejette le romantisme du regard anthropologique sur l'oralité, qui a conduit à sa « folklorisation ». Il critique le structuralisme et la « bouillie fonctionnaliste » dans laquelle est pris le chercheur de terrain et « où tout influence tout de manière indistincte » (p. 28). Il reproche à la démarche constructiviste d'abandonner son analyse des mécanismes de domination quand elle s'intéresse aux sociétés orales... Sa position n'est pas des plus aisées : il semble lui-même conscient de la difficulté de se définir ainsi en creux, par opposition à d'autres pensées. Dans son œuvre en général et dans cet ouvrage en particulier, Goody s'applique à faire émerger une cohérence. Pour y parvenir, il mène un travail méticuleux de construction conceptuelle. Cet effort produit une théorie forte adossée à quelques notions clés.

Avant de prendre connaissance des dernières vicissitudes épistémologiques auxquelles ces notions ont été soumises, il nous faut présenter celle qui est devenue centrale dans l'anthropologie contemporaine de l'écriture⁶ : la « littératie ». Ce mot est un néologisme tiré de l'anglais *literacy*. Son sens est proche de l'expression « tradition écrite » présente dans le titre original du livre qui nous occupe ; il est cependant un peu plus large car il englobe l'écriture et l'univers de l'écrit, le moyen de communication et la somme des textes. La littératie est, en quelque sorte, le pendant de l'acception étendue que nous avons, en anthropologie, du mot « oralité » (qui désigne à la fois la parole et la tradition orale). Ce terme est en outre employé pour désigner la compétence, le savoir, la maîtrise technique de l'écriture⁷.

Ces différentes significations ouvrent sur la diversité des réflexions que Goody nous propose dans cet ouvrage. Il s'intéresse tour à tour à la tradition orale (dans les cultures orales comme dans les cultures écrites – chap. II) et à des objets d'écriture (chap. V, VIII et IX). Il étudie la coexistence des formes orales et écrites du discours (chap. VII) et, dans une perspective historique, le passage de l'une à l'autre (chap. III). Il s'interroge sur les thèmes connexes, tels que la perception du temps (chap. IV) et sur les théories de Derrida (chap. VI).

Pour répondre aux critiques qui lui reprochent de proposer une hypothèse trop systématique, Goody a élaboré la notion de « littératie restreinte ». La restriction dont il est question n'est pas seulement liée au phénomène historique de la pénétration de l'écriture dans une société dont elle était jusque-là absente. Elle se situe à plusieurs autres niveaux. Cette notion admet d'abord que les possibilités offertes par l'écriture ne sont ni nécessairement ni totalement mises en œuvre. Elle renvoie aux systèmes où l'écriture n'est réellement employée que dans des contextes particuliers (le contexte religieux est alors souvent le premier). Elle rend compte aussi du fait que ses usages sont le fait de groupes sociaux réduits. Enfin, Goody accepte avec elle que les conséquences de la littératie sont elles-mêmes bien souvent limitées.

L'objet fondamental du travail de Goody reste cependant de déterminer la nature des différences qui existent entre les cultures avec écriture et les cultures sans écriture. Les modes de communication ont des effets différentiels sur les autres champs de l'organisation sociale (l'éducation, l'économie, le politique, etc.). La littératie influence selon lui jusqu'aux représentations qu'un

groupe ou qu'une personne a du monde, de l'autre et de soi. Goody ne voit plus dans ces effets des « conséquences », au sens déterministe du terme, mais des « implications culturelles » ou des « prérequis » sociaux. L'écriture fait partie d'un ensemble de « facteurs causaux » qui s'associent pour venir modifier un aspect de la réalité sociale. Il s'appuie sur ses propres observations ethnographiques et sur des études plus ou moins récentes d'autres chercheurs en histoire sociale (entre autres celle sur l'apparition de l'imprimerie que

l'on doit à Elizabeth Eisenstein)⁸. Malgré la présentation qu'en fait Jean-Marie Privat, nous avons l'impression que Goody ne parvient pas à proposer une description satisfaisante des modalités selon lesquelles un moyen de communication est « un moyen de production du social et du cognitif ».

Il est tout de même possible de dessiner avec Goody une sorte de tableau des différences, des caractéristiques respectives de la littératie et de l'oralité. Ainsi, les textes sont caractérisés par leur performativité importante, leur immuabilité, leur relative autonomie par rapport aux autres formes de l'activité sociale et par le caractère cumulatif qu'ils confèrent aux contenus dont ils sont les dépositaires. Ils sont le support de « prescription » et imposent en partie leurs limites à la liberté d'interprétation⁹. Ils permettent les procédures de validation et c'est pour cela que l'écriture est fondamentale à l'histoire ainsi qu'aux religions à prétention universaliste. Quand il y a « réforme » dans ces domaines, elle se fait par écrit¹⁰ et avec une violence certaine. Comme pour équilibrer son propos, l'auteur souligne à l'inverse que le décalage se crée plus facilement entre les pratiques et les préceptes de la parole autoritaire quand celle-ci n'est pas fixée par écrit. De la même manière, la transmission orale dans les sociétés ne possédant pas l'écriture permet des ajustements à l'infini et laisse ainsi une plus grande place à l'imagination et à la créativité. La situation d'interaction et la tendance homéostatique de la mémoire¹¹ prédominent dans le contexte oral. Goody remet donc en cause l'idée que les sociétés orales sont statiques et incapables de changer sans intervention extérieure.

Finalement, et malgré son effort pour se départir d'une vision en termes de « grand partage », Goody n'échappe pas à la tentation de construire un schéma d'analyse binaire. Il lui faut donc construire des ponts par-dessus le fossé qu'il creuse lui-même. Il le fait à plusieurs niveaux : d'un point de vue méthodologique d'abord, en comparant les productions orales des sociétés avec écriture et de celles sans écriture ; épistémologiquement ensuite, en développant des concepts visant à établir des correspondances entre l'écriture et l'oralité, à l'instar de celui de « formes orales standardisées »¹². Il explicite encore les liens entre écriture et oralité quand il affirme que les moyens (ou modes, ou canaux) de communication ne se remplacent pas mais se cumulent plutôt, quand il montre que l'écriture vient parfois paradoxalement renforcer la nécessité pratique d'un apprentissage oral (il donne exemple de l'apprentissage coranique), quand il écrit pareillement que « la performance orale dans les sociétés de l'écrit est influencée par la présence de l'écrit » formellement et cognitivement (p. 51) ou que « les illettrés se définissent par rapport au mode écrit dominant » (p. 151). Enfin, et

de façon surprenante, Goody relativise l'importance de l'écrit dans le « système complexe de pensée et d'action que nous appelons culture » (p. 107).

Il reprend en revanche la réflexion sur le pouvoir que confère l'écriture sur soi, sur l'autre et sur le monde. Il évoque les enjeux de la domination qui repose sur le développement et l'accumulation de connaissances sur le monde que l'écriture permet à certaines cultures. À un niveau micro, il parle de la nécessité de l'érudition qui accompagne la littératie et qui engendre de nouvelles classes sociales. Dans un chapitre consacré au rôle de l'écriture dans l'organisation de la rébellion des esclaves et des affranchis noirs de Bahia, au Brésil (chap. V), il montre qu'elle peut aussi être un instrument au service des « dominés » pour s'émanciper. Mais c'est, selon Goody, surtout au niveau cognitif que l'écriture en tant que « technologie de l'intellect » « ouvre des potentialités ». Elle permet le syllogisme, qu'il considère être le fondement de la pensée « logique »¹³. Il évite cependant, avec une prudence exemplaire, de faire de ces liens des qualités générales de l'humanité.

Le titre contient, dans sa version française comme dans l'originale, cette notion de pouvoir. Celle de savoir n'existe quant à elle que dans la version française. Est-ce le résultat de la volonté des éditeurs d'associer la pensée de Jack Goody à la philosophie de Michel Foucault ou à la sociologie de Pierre Bourdieu ? Nous pouvons légitimement le penser quand on sait que Jean-Marie Privat affectionne particulièrement ces deux auteurs¹⁴. Dans l'entretien final, le coordinateur de l'édition propose d'ailleurs quelques pistes de synthèse. Il fait de l'écriture le support de l'héritage culturel et l'instrument d'une « accumulation primitive de capital culturel ». Nous pouvons regretter toutefois que les conditions de l'association savoir/pouvoir ne soient pas mieux explorées par Goody lui-même. La dimension de l'écriture en tant que savoir n'est pas explicitée. Pour cette raison sans doute, la question de la transmission est aussi largement délaissée.

Jack Goody, tiraillé entre son désir de tester son hypothèse générale et le besoin de faire référence à d'autres théories générales dans leur relation à l'hypothèse particulière de la littératie, avance des idées qu'il nuance rapidement. Il exprime la nécessité d'un bilan synthétique entre les recherches menées dans différents champs disciplinaires. En (se) débattant avec les développements divers de ses thèses et les critiques qui lui ont été adressées, il est amené à balayer l'ensemble du champ de l'étude de l'écriture, pour trouver des points d'appui ou des points de rupture. Il en retrace donc les grandes évolutions épistémologiques et les grandes lignes de fracture contemporaines. Il s'intéresse particulièrement à ces interfaces, à la fois théoriques, historiques et géographiques. Il réaffirme la nécessité d'étudier l'oralité pour comprendre l'écriture. Il est loin d'avoir construit une théorie de l'écriture suffisante et les manques apparaissent comme autant de terrains que l'anthropologie doit investir. Nous pensons notamment à l'étude des dispositions, des configurations sociales qui donnent à des traces la valeur de signe. Cela relève d'un besoin « matériel » fondamental pour la communication entre les individus et est le produit d'un accord, d'un consensus trouvé pour répondre à ce besoin à un moment et en un lieu donnés. Ces besoins peuvent être traités dans les sociétés sans écriture. Déterminer la nature de cette configuration et les modalités du consensus à partir des observations ethnographiques pourrait être un des objets de l'anthropologie de l'écriture. Ce livre est en définitive plus rétrospectif que prospectif.

Bibliographie:

-Ducrot Oswald et Schaeffer Jean-Marie

« *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* », Paris, Seuil, 1995

- Jack Goody

« *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage* », 1977.

-Jack Goody:

« *The power of the Written tradition* », Smithsonian, 2000.

-Marcel Jousse:

J'extrait ici un article (« *Enjeux d'un fondamentalisme catholique* » dans document Episcopat de 1987) dans lequel Marcel Jousse est cité.

-Nelson Goodman

« *La théorie de la notation* » et « *Partition, esquisse, script* », dans *Langages de l'art*.

-Antoine Hennion

« *Comment la musique vient aux enfants* », *Economica* 2001

-G.Ganvert

« *L'enseignement de la culture musicale en France.* »

- Jacques Chevrier:

« *L'arbre à palabre: essai sur les contes et récit traditionnels d'Afrique noire* » Hatier, 1986

-Peytard:

« *Oral et scriptural: deux ordres de situations et de description linguistiques* »

-Cauvin

« *La parole traditionnelle, Les classiques africains* »

-Antoine de la Garanderie :

« *Les profils pédagogiques* », Centurion

-Carette :

« *Mieux apprendre à comprendre l'oral en langue étrangère* » *Le Français dans le monde, recherches et application*.

-Jean Jacques le Creusier :

« *Apprentissage et traditions* », revue *Marsyas*, n°31

-Denis Levailant:

« *L'improvisation musicale* »; essai sur la puissance du jeu paru en 1988

-Duke Ellington:

cité in Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*

-Maurice Fleuret:

« *L'Orient sans miracle* », *le Nouvel observateur*, 25/02/74

Abstract:

Mon parcours de musicien m'a régulièrement poussé à observer le rapport qu'entretiennent les musiciens (élèves comme professionnels) à l'écrit.

La plupart du temps, l'enseignement de la musique dite classique se cloisonne dans un rapport extrêmement strict à l'écrit, entraînant souvent certaines dérives.

Dès lors ne serait il pas possible d'envisager de s'intéresser aux enseignement oraux pour mieux palier aux limites d'un système qui perdure inéluctablement ?

Mots clés:

Oralité

Ecriture

Mémoire

Solfège / Formation musicale