

## L'oralité, une réalité musicale oubliée ?

On sait que la musicologie occidentale a toujours privilégié l'histoire et l'analyse des textes musicaux, n'intégrant que tardivement d'autres aspects de l'œuvre comme sa perception par des auditeurs variés ou encore les processus cognitifs qui ont conduit à sa conception et au texte écrit, objet de toutes les sollicitudes.

Pourtant, on sait aussi que la plupart des grandes cultures musicales ne sont pas de tradition écrite, du moins en ce qui concerne les pratiques vivantes. Souvent, - quand elles existent - les théories qui fondent plus ou moins les pratiques ont donné lieu à des écrits, mais sans qu'il y ait toujours de liens très précis entre les principes édictés et conservés et ce que l'on peut observer et écouter sur le terrain. Entre le traité de Boèce et le chant tel qu'on peut supposer qu'il était pratiqué pendant le Haut Moyen-Âge, le rapport reste assez lâche, en tout cas, le texte écrit du traité ne permet pas au musicologue de reconstituer le texte de la musique elle-même. Et les travaux de Simha Arom sur les musiques d'Afrique centrale, auxquels il sera souvent fait référence dans les pages qui suivent, montrent combien la fixation par l'écrit d'un répertoire complètement oral et transmis de génération en génération de cette façon reste problématique.

Le présent ouvrage tente donc de redéfinir l'oralité eu égard aux exigences de la musicologie et de l'ethnomusicologie contemporaines en proposant, me semble-t-il, trois axes de réflexion.

Le premier de ces axes concerne bien évidemment la transmission orale des répertoires non écrits, et les tentatives plus ou moins réussies de transcription. On ne s'étonnera pas que tout une part du livre soit consacrée au chant grégorien, aux répertoires liturgiques connexes (comme le chant vieux-romain) et aux problèmes d'ornementation dans ces répertoires. Mais à côté de cette tradition occidentale de la musicologie grégorianiste, les questions liées aux musiques moyen-orientales et aux musiques du bassin méditerranéen – en particulier la musique tunisienne et la musique turque – sont également largement évoquées. C'est que ces musiques non notées, possédant un répertoire souvent très ancien et très riche, ont suscité au cours du XX<sup>e</sup> siècle, des tentatives de « transcription » pour en faciliter la transmission, voire l'apprentissage dans des écoles de musique créées sur le modèle occidental. Aujourd'hui, on s'interroge légitimement sur la portée de ces tentatives, sur leurs effets quant à l'authenticité du répertoire ainsi proposé aux enseignants et aux élèves, voire sur l'ampleur réelle ou supposée de la dégradation entraînée par ce passage de l'oralité à la féchitisation du texte écrit.

Le second axe de réflexion concerne la difficile question des rapports entre l'improvisation et les « traditions » d'exécution – on dirait en langage familier aux musicologues, entre l'improvisation et l'interprétation des œuvres écrites. Il s'inscrit dans la continuité de l'axe précédent : dans leur travail, aussi bien Marcel Pérès que Jacques Viret ou Damien Poisblaud

montrent comment les découvertes récentes en matière de chant grégorien remettent en évidence des pratiques d'ornementation bien antérieures aux premiers essais de notation et dont le sens s'inscrit dans des contextes à la fois historiques et géographiques. L'ornementation est à la fois improvisée (donc création de la part du chanteur ou de l'instrumentiste lorsqu'on est dans un cadre instrumental comme pour le taksim turc décrit par Fikret Karakaya), et inscrite dans une tradition dont l'extension chronologique ou régionale varie selon les cultures musicales, ou même varie largement à l'intérieur d'une même culture. Dans les chants sardes auxquels sont consacrés les études de Ignazio Macchiarella et d'Antonio Lai, il existe des traits d'ornementation ou d'infimes variations qui appartiennent à tel chanteur ou tel musicien, mais qui en même temps signent un style : celui d'un village, d'un maître, d'une période courte de l'histoire. Ces variations improvisées, ces ornements inventés appartiennent donc à un répertoire et en même temps marquent la dynamique vivante de la pratique, que ce soit au cours des siècles passés ou encore aujourd'hui. Car ce sur quoi tous les auteurs que l'on lira à l'intérieur du livre sont d'accord, c'est bien que ces ornements et ces variations individuelles ou locales sont générées par la dynamique de l'acte musical lui-même., Rappelant les recommandations de Jérôme de Moravie à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle dans son *Tractatus de musica*, Marcel Pérès écrit de manière très pénétrante à propos des ornements du chant vieux-romain : « Ils sont, en définitive, *l'expression extériorisée du mouvement intérieur qui sous-tend toute durée*. Ce mouvement frémit en permanence à l'intérieur de l'interprète ; à certains moments, lorsque la pression interne devient trop forte, il *jaillit à l'extérieur* pour faire ressortir les méandres du discours musical et textuel » (M. Pérès, ci-dessous p...). Dès lors la question de leur écriture se pose : celle-ci est-elle légitime, dans le but de donner à l'interprète toutes les informations nécessaires à une exécution parfaite, ou bien au contraire, toute tentative de notation ne risque-t-elle pas de figer et stériliser une réalité vivante, celle que l'on peut précisément appeler « oralité » (même dans le cas de pièces instrumentales, comme nous allons le voir plus loin) ? Jusqu'à un certain point, si la notation du chant vieux-romain a pu répondre à cette exigence de la précision et de la souplesse, il n'en reste pas moins que son ornementation doit d'abord refléter ce mouvement même de l'intérieur qui tend la voix dans la durée. Dans certaines cultures musicales, parce que la tradition semble se perdre, ne serait-ce que parce que la transmission orale du répertoire ne se fait plus, parce que les maîtres disparaissent sans que la relève des plus jeunes soit toujours prête, on a tenté de fixer des textes dans une notation de type occidental qui appauvrit la tradition vivante. Le cas de la Tunisie est révélateur sur ce point, comme le montre bien l'article de Hafedh Lejmi.

La musicologie occidentale a donc oublié l'oralité, simplement parce que ses méthodes sont centrées exclusivement sur le texte, un texte objet d'analyse et conservant quelque part son statut d'objet « de niveau neutre » selon l'expression sémiologique désormais classique. Mais précisément, les pères de la tripartition (Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino) ont montré combien ce niveau « neutre » (neutre en tant qu'il est celui d'un objet qu'on appelle texte) n'a de sens dans un projet d'analyse sémiologique qu'en fonction des deux autres niveaux d'analyse, le niveau poétique et le niveau esthétique<sup>1</sup>. Ils n'ont cessé de plaider pour

---

<sup>1</sup> MOLINO J., Fait musical et sémiologie de la musique, *Musique en jeu*, 1975, 17, 37-62. Repris dans *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud, 2009. NATTIEZ J.J., *Musicologie générale et sémiologie*, Ch. Bourgois, Paris, 1987.

que la musicologie – ou « les études musicales », expression que préférait Nicolas Ruwet<sup>2</sup> – s'intéresse aux processus mentaux qui ont conduit à la création de telle pièce ou de telle improvisation de la part de son concepteur, et aux processus de son décodage de la part d'auditeurs dont les origines sociales et culturelles peuvent être aussi variées que l'on veut.

Revenons donc un instant à la notion de texte. Le texte est écrit, noté. Et quand on ne possède pas ou ne possède plus ce texte, rien n'empêche de « transcrire » l'expérience auditive... du musicologue ou de l'ethnomusicologue. Beaucoup l'on fait, d'autant qu'aujourd'hui on a la possibilité d'enregistrer la production vivante « sur le terrain » et y revenir autant de fois que l'on veut pour affiner la notation transcrite. Cela permet de travailler à nouveau sur « l'objet » musical selon les méthodes éprouvées de l'analyse sémiologique de niveau neutre. Mais ce faisant, comme l'a souvent fait remarquer Jean-Jacques Nattiez, l'analyse elle-même crée son propre objet, et la question peut alors se poser de savoir si cet objet est bien le même que celui qu'on postulait au départ, mieux, que celui que les musiciens qui jouent sans texte peuvent avoir dans leur tête lors de l'exécution.

Voilà un autre aspect essentiel de la musique non écrite, un autre aspect des cultures musicales de l'oralité : l'oralité met à nu en même temps qu'elle préserve les processus cognitifs et perceptifs de la musique. Mondher Ayari en traite largement dans son propre article. Mais avant d'y venir, je crois qu'il faut rappeler une fois encore ce qui a fait l'originalité et la fécondité des travaux de Simha Arom sur les musiques pygmées<sup>3</sup>. Simha Arom lui aussi part bien de l'hypothèse qu'il existe un « texte » qu'il lui faut d'abord transcrire pour pouvoir l'analyser et en comprendre le fonctionnement. Mais ce qu'il découvre alors, en dehors de tous les problèmes de notation déjà évoqués, c'est que ce texte obtenu et noté de manière très précise et méticuleuse par l'ethnomusicologue, ne révèle à première vue que le non permanent de la pièce notée, comme si la notation n'avait pu retenir que les variations locales, individuelles, momentanées et donc parfois éphémères de la réalité musicale. Le texte transcrit est au fond un texte toujours provisoire, car chaque exécution vient y apporter ses modifications contextuelles, circonstanciées, locales. Le permanent, le stable, la structure profonde comme diraient les linguistes et les sémiologues, ce que les auditeurs autochtones reconnaissent immédiatement, n'apparaît pas dans le texte noté, ou du moins de manière très sporadique et peut-être incomplète. Il faut que l'ethnomusicologue en découvre le schéma par une opération de réduction qu'il demande à ses musiciens africains de pratiquer eux-mêmes, de telle sorte que le résultat est un « modèle », une « épure » à laquelle « maintenant on ne peut plus rien retrancher ». <sup>4</sup> Chez les musiciens pygmées, chez leurs auditeurs qui sont aussi des chanteurs et des danseurs (car tout un chacun participe et la notions de « musicien professionnel » n'existe pas), tout le monde sait de quelle pièce il s'agit, tout le monde l'a dans la tête, et pourtant elle n'apparaît pas dans telle ou telle réalisation qui est une suite de variations sur ce modèle sous-jacent. On en a besoin pour savoir ce qu'on chante, et ensuite on laisse libre cours à l'improvisation et aux variations. L'« épure » comme l'appelle Simha Arom, est surtout un outil de formalisation pour

---

<sup>2</sup> RUWET N., Théorie et méthodes dans les études musicales, *Musique en jeu*, 1975, 17, 11-35.

<sup>3</sup> AROM S., Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale. *Analyse Musicale*, 1991, 22, 67-78.

<sup>4</sup> *Ibid*°, p. 72.

l'ethnomusicologue qui lui permet de comprendre les processus mentaux à l'origine des improvisations.

Cela fonctionne donc de façon très différente de ce qu'un texte de musique occidentale peut révéler au musicologue. L'analyse musicologique d'une symphonie de Mozart ou d'une sonate de Beethoven a pour but précisément de mettre en évidence une structure sous-jacente abstraite qui rend compte de TOUS les aspects de la partition. A l'inverse, cette structure dans les musiques centre-africaines - et sans doute dans beaucoup de musiques de tradition orale - n'est qu'un guide implicite à l'improvisation et à l'ornementation qui maintient celles-ci dans les limites des usages et des identifications culturelles.

Voici sans doute le troisième point de réflexion autour duquel s'articulent les travaux exposés dans ce livre : l'oralité oblige la musicologie classique à réintroduire dans ses perspectives de recherche aussi bien les pratiques vivantes que les processus psychologiques cognitifs et émotionnels par lesquels ces pratiques se développent. Ce point est au cœur du travail de Mondher Ayari, mais il est aussi focal dans la réflexion de Jean-Marc Chouvel. C'est un point sur lequel porte certaines critiques faites à Simha Arom par Bernard Lortat-Jacob<sup>5</sup> et par M. Chemillier<sup>6</sup> dans leurs propres travaux qui trouvent résonance dans ce livre. Au fond, le problème est de savoir comment rendre compte de ce qui n'est pas écrit, de ce qui n'est pratiquement jamais écrit - y compris lorsqu'il y a un texte ou une partition. Comme l'écrit Mondher Ayari dans son article, « le motif obstiné de base (l'« épure » à l'origine de toutes ses réalisations culturellement admises) qu'on obtient après la réduction musicale, et qui désigne un niveau inférieur par rapport à la structure de la musique, permet de reconnaître l'objet et non pas de décrire sa structure dynamique ».

Tel est le problème fondamental pour comprendre l'oralité. Décrire les phénomènes musicaux dans leur diversité dynamique et non seulement dans leur stabilité structurale. Cela revient à saisir le processus même du déroulement de la durée au travers des sons, des rythmes, des intervalles, et à pouvoir modéliser ce mouvement intérieur qui porte la forme en extériorité. On peut même se demander si ce que dit Marcel Pérès à propos de l'ornementation du chant vieux-romain n'est pas la clé de toute compréhension de l'oralité.

En effet, les manifestations de la musique de répertoire oral sont toutes déterminées d'une part par l'acte musical (créateur et/ou interprète) de la réalité sonore, d'autre part par la réception subjective qu'en a l'auditeur. L'oralité impose en quelque sorte un échange, une communication intersubjective entre le musicien (chanteur ou instrumentiste) et l'auditeur (ou les groupes variés d'auditeurs qu'il peut rencontrer) qui est à la base de la vie sociale de la musique. La musicologie classique a oublié cette réalité de l'échange, et même la notion de pratique (*music making*) est insuffisante à en rendre compte.

---

<sup>5</sup> LORTAT-JACOB B., *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Editions du Cerf, Paris, 1998.

<sup>6</sup> CHEMILLIER M., *Ethnomusicology, Ethnomathematics*. In G. Assayag, H.G. Feichtinger, J.F. Rodrigues (eds), *The Logic Underlying Orally Transmitted Artistic Practices, Mathematics and Music*, Diderot Forum, European Mathematical Society, Berlin, Springer Verlag, 2002, 161-183.

Je voudrais donc tenter ici d'apporter quelques éléments non plus sur le fonctionnement de l'oralité dans les répertoires, mais sur l'essence même de ce qui est à l'origine de toute forme de musique, à savoir le besoin social de communiquer, d'échanger et d'autre part de se distinguer et de s'identifier par rapport à d'autres groupes sociaux ou d'autres individus. Biologistes, psychologues, mais aussi spécialistes de l'histoire de l'évolution des sociétés humaines peuvent apporter un point de vue qui replace les différents travaux présentés dans ce livre de manière un peu décalée par rapport à la musicologie et l'ethnomusicologie classiques, et en éclairer certains présupposés implicites ou non.

Je partirai donc de cette idée que la musique, chant ou pratique instrumentale, est avant tout une création de formes temporelles, autrement dit de parcours temporels mentaux caractérisés par leur directionnalité et l'expérience ressentie de cette directionnalité par celui ou ceux qui la manifestent dans le mouvement même de l'acte musical. A ce titre, déjà depuis longtemps, Célestin Deliège<sup>7</sup> parlait de la forme comme expérience vécue, et cette expérience reflète ce qu'on peut bien appeler une « intentionnalité », à savoir l'intention pour l'auteur ou les auteurs de la forme de « signifier » quelque chose de soi à l'autre. Tous les langages, verbaux ou non verbaux, véhiculent du sens, que celui-ci soit concret et immédiatement repérable par celui auquel s'adresse le message, ou qu'il soit plus abstrait, plus intérieur ou plus intime et qu'il ne soit reçu par le destinataire que de manière diffuse, implicite, intuitive et émotionnelle.

L'expérience de l'intentionnalité est donc le point de départ de l'échange oral social et musical. Et la manifestation tangible et observable de cette expérience se situe d'abord dans la voix humaine d'où part toute la musique. Dans l'*Émile*, Jean-Jacques Rousseau n'écrit-il pas : « L'homme a trois sortes de voix, savoir, la voix parlante ou articulée, la voix chantante ou mélodieuse, et la voix pathétique ou accentuée, qui sert de langage aux passions et anime le chant et la parole »<sup>8</sup>. La voix humaine est extraordinairement variée, unique parmi les voix des espèces vivantes, et fondatrice des sociétés et des cultures. La voix véhicule cette intentionnalité de l'acte humain, dont elle manifeste l'énergie et le mouvement intérieur que l'on retrouve à l'origine du chant, qu'il soit chant avec parole ou sans parole, chant prolongé dans les vocalises ornées d'un *alleluia* de plain-chant, d'un *chant de gorge inuit* ou d'un maqâm tunisien.

Les psychologues comprennent aujourd'hui que l'intentionnalité est avant tout « mouvement vers », qu'elle fait sens et précisément qu'elle fait sens *dans le temps*. La voix en est la manifestation sensible. Dans la vie quotidienne, nos expériences sont perçues à travers leur sens pour autrui, elles sont vécues comme « tension vers » (un but, un plaisir...) et forment ces « histoires d'intentionnalité » que nous sommes prêts à raconter dans des mots, mais aussi dans des gestes, des intonations et des éclats de la voix, dans des mouvements, dans des images, dans de la musique. Comme l'écrivent Colwyn Trevarthen et Maya Gratiar, « la vocalisation humaine se construit autour d'un besoin de se raconter une histoire... La voix peut raconter des histoires d'intentionnalité et refléter les expériences passées en reproduisant

---

<sup>7</sup> DELIÈGE C., De la forme comme expérience vécue. In S. McAdams & I. Deliège, *La musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Bruxelles, 1989, 157-179.

<sup>8</sup> ROUSSEAU J.J., *Émile ou de l'éducation*, 1762. Paris, Ed. Garnier, 1964, p. 161.

une « narration » d'intention. [...] C'est ainsi que les membres d'un même groupe partagent leur expérience d'un monde commun et de leur activité intentionnelle. Et bien plus que pour les autres espèces sociales, l'histoire humaine est élaborée sous forme de narration »<sup>9</sup>. La voix, avec sa courbe intonative qui n'est pas encore du langage, fonde déjà le fil de notre histoire personnelle et intime que, plus tard, nous saurons mettre en mots, mais que sans elle, nous ne saurions dérouler et raconter. Ce que le grand psychologue Daniel Stern appelle l'enveloppe proto-narrative (ou « moment présent »)<sup>10</sup> est ainsi fondamentalement musicale parce qu'elle est en substance son et rythme, accent et modulation expressive. Elle fonde une intentionnalité.

Or, depuis une dizaine d'années, nous savons en psychologie que l'intentionnalité est aussi une caractéristique des comportements des bébés dès la naissance. Et la voix humaine, celle de la mère comme la leur propre, y a un rôle essentiel en tant qu'expérience et activité temporelles. La voix humaine ne ressemble à aucune autre dans le monde vivant, en raison de ses caractéristiques de flexibilité, d'articulation, d'expression de nuances diverses dans l'articulation des syllabes de la parole, dans la tonalité, le rythme et le contour mélodique. C'est à travers la voix que le bébé peut commencer à comprendre les intentionnalités des autres personnes qui l'entourent. Durant la grossesse, le bébé est déjà sensible aux phénomènes d'intentionnalité. Une expérience classique consiste à demander à des mères enceintes de lire un texte à leur bébé. Puis deux jours après la naissance, on fait entendre différentes voix féminines aux nouveaux-nés parmi lesquelles la voix maternelle : les bébés reconnaissent immédiatement la voix de leur mère, ils tournent la tête en direction de la source sonore. Mais si la mère a lu le texte d'une voix indifférente durant la grossesse, à la naissance, le bébé ne la reconnaît plus parmi les autres voix féminines (Lecanuet, 1995). Le résultat de cette expérience montre bien que si la voix ne manifeste pas une intentionnalité de communication, donc ne manifeste pas une mélodie, un rythme ou une intonation reconnaissables comme signes d'une *intention de s'adresser à lui*, le bébé se désintéresse de la situation.

Et il y a plus. Le premier contenu des échanges entre la mère et son bébé est fait d'émotions, de sentiments, et ces émotions et ces sentiments s'expriment eux aussi à travers une forme temporelle, une organisation particulière du temps vécu qui règle les alternances de tensions et détente, d'accélération et de décélération, de *crescendi* et de *decrescendi*, etc... En réalité, de nombreux auteurs ont montré que toutes les émotions sont vécues comme formes du temps intime, comme « contours de vitalité »<sup>11</sup> qui se traduisent aussi dans les mouvements, les gestes, les regards, et toutes les inflexions et modulations de la voix. Il existe d'ailleurs une équivalence étroite entre émotion et mouvement telle que, d'une certaine manière, l'expression des sentiments et des émotions est - au moins chez les très jeunes

---

<sup>9</sup> TREVARTEN C., GRATIER M., 2004. Voix et musicalité. Nature, émotion, relations et culture. In M.F. Castarède, G. Konopczynski, *La voix dans tous ses états*, Paris, Erès (parution fin 2004 – début 2005) Communication personnelle des auteurs.

<sup>10</sup> STERN D., 2004. *Le moment présent en psychothérapie. Un monde dans un grain de sable*. Paris, Odile Jacob, p. 80.

<sup>11</sup> STERN D. *La constellation maternelle*, Calman-Lévy, Paris, 1997 ; et *Le moment présent en psychothérapie. Un monde dans un grain de sable*. Odile Jacob, Paris, 2004.

enfants - amodale ou transmodale, c'est-à-dire qu'elle se manifeste aussi bien à travers la voix, les sons, les mouvements du corps et les attitudes, et des séquences complexes de tous ces éléments peuvent se constituer comme une suite temporelle continue. Lorsqu'un bébé joue avec sa mère, on peut facilement observer que le flux intentionnel sous-tend l'échange et que l'intensité avec laquelle l'interaction se fait dépend de sa qualité dynamique. Le flux intentionnel est la dynamique orientée de la séquence, le fil de l'« histoire » entraînant d'être vécue.

Un exemple est souvent cité par Daniel Stern : le bébé pleure. Que fait la mère pour le calmer ? Elle le prend dans les bras, commence à le bercer ou lui caresse la tête. Mais en général, elle accompagne ses gestes d'une parole : « calme...calme-toi, doucement... » On voit que le profil du geste et le profil mélodico-rythmique de la parole sont identiques : un accent initial suivi d'une élision. Ce que le bébé retient dans cette situation n'est ni particulièrement le mouvement, ni particulièrement la parole de la mère, mais le fait que l'un et l'autre sont synchronisés, ont le même profil temporel. Si bien que la mémoire des bébés est avant tout organisée par des profils de temps de ce type qui passent soit à travers le mouvement du corps, soit à travers la voix, soit éventuellement, quand le monde s'enrichit d'expériences, à travers les perceptions visuelles. Ici se trouve sans doute l'origine d'une forme de proto-langage qui permet au bébé d'échanger des expériences affectives avec les personnes qui l'entourent sous forme d'histoires d'intentions sans parole. De plus, nous savons que tous ces phénomènes ont une base universelle. Dans toutes les cultures, les adultes parlent aux bébés. Dans toutes les cultures, ils les prennent dans les bras ou sur les épaules, dans toutes les cultures, ils les bercent. Mais évidemment sur cette base commune, se greffent aussi les différences : dans les diverses cultures du monde, on ne porte pas les enfants de la même manière, on ne les berce pas de la même manière, on ne leur parle pas de la même manière. Les caractéristiques culturelles viennent peu à peu se superposer aux bases universelles de ce type de rapport des êtres humains avec leurs petits. Mais dans toutes les cultures les contours de vitalité constituent un répertoire d'expériences échangeables sous forme d'histoires d'intentions sans paroles.

L'oralité est donc bien à la source de toutes les formes et les cultures musicales, la transcription textuelle n'étant qu'un accident de l'évolution lié sans doute aux contraintes de la mémorisation lorsque les répertoires deviennent à la fois complexes et étendus. On peut aller plus loin dans l'examen de ce qui fait de l'oralité un ensemble de compétences humaines pour la musique et le langage. Depuis une dizaine d'années, les psychologues ont aussi défini ce qu'ils appellent *la musicalité des comportements*. Colwyn Trevarthen et Stephan Malloch la décrivent comme *musicalité communicative*<sup>12</sup>, c'est-à-dire comme une capacité de l'homme à entrer en communication avec ses congénères. La musicalité des comportements garantit un échange de haute qualité entre les personnes. C'est une capacité de régulation des émotions, des affects, mais aussi des comportements dans le temps qui favorise les échanges individuels et sociaux. Les auteurs présentent aussi cette musicalité des comportements comme une compétence proto-musicale très générale.

---

<sup>12</sup> TREVARTEN C., *Musicality and the intrinsic motive pulse : evidence from human psychobiology and infant communication. Musicae Scientiae, Special issue, 1999-2000, 155-215.* MALLOCH S., *Mother and infants and communicative musicality, Musicae Scientiae, Special issue, 1999-2000, 29-57.*

Trois dimensions la caractérisent : la pulsation, la qualité et la narrativité. J'insisterai surtout sur les deux premières. La pulsation peut être définie comme le rythme de base qui organise la régularité de nos comportements et de nos activités. Cette pulsation est différente du rythme qui se construit sur elle (dans notre vie comme en musique). En général, la pulsation est isochrone, même si nous connaissons des musiques où elle n'est pas isochrone. Mais en ce qui concerne la musicalité biologique humaine, la pulsation apparaît comme la nécessité d'une régularité inhérente à l'organisme (régularité de la respiration, du rythme cardiaque, etc...). Dans ses observations sur les jeux des mères avec leur bébé, Daniel Stern a été le premier à noter l'extraordinaire régularité du rythme des répétitions. Mais, dans une situation un peu différente, où il est demandé à la mère de chanter pour son bébé, où donc la mère répète la même séquence mélodique de strophe en strophe, Anne Delavenne a pu observer une micro-variabilité très intéressante : bien qu'elle soit toujours comprise entre 720 et 780 *msec.*, la pulsation varie continuellement. Le tempo s'accélère et ralentit imperceptiblement au cours de la performance. Ainsi, à l'intérieur d'une structure temporelle relativement rigide en apparence, la mère négocie le rythme et manipule le temps afin de s'ajuster aux états attentionnels et affectifs de son bébé et afin surtout de l'intéresser, de le captiver et de lui faire plaisir<sup>13</sup>.

Selon Maya Gratier<sup>14</sup> (2001, 2003, Gratier & Apter, 2009) la négociation temporelle entre la mère et le bébé au niveau de la pulsation relève des mêmes processus psychologiques que ceux qui sous-tendent le '*timing expressif*' en musique : lorsque l'interaction manque de '*timing expressif*', ce qui se traduit par une pulsation peu variable, le bébé est moins engagé dans l'échange.

Au cours, des échanges mère-bébé, la pulsation est globalement régulière et stable, variable dans le détail des micro séquences pour donner vie et intentionnalité aux émotions et affects partagés, et comme en musique, l'expressivité d'une performance dépend de micro-variations au niveau de la durée, de l'intensité, de la hauteur et du timbre<sup>15</sup>. Ainsi, le rythme de l'interaction mère-bébé est un rythme *improvisationnel* : flexible et créatif<sup>16</sup>. Son organisation est telle qu'elle présente à la fois des régularités et des surprises, qu'elle soutient l'anticipation tout en déjouant les attentes et maintient ainsi les partenaires de l'échange dans une relation particulière où se mêlent un sentiment de sécurité et un désir d'aventure. Ceci est encore plus net dans les jeux à deux où la mère crée une situation d'attente participative. Le

---

<sup>13</sup> DELAVENNE A., *De l'intimité à la complicité. La chanson-action comme organisateur de l'attention chez le bébé de trois à six mois*. Thèse de doctorat, Université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2011.

<sup>14</sup> GRATIER M., 2003. Expressive timing and interactional synchrony between mothers and infants : cultural similarities, cultural differences, and the immigration experience. *Cognitive Development*, 18, 533-534.  
GRATIER M. & APTER-DANONG G., 2009. The musicality of belonging : Repetition and variation in mother-infant vocal interaction. In S. Malloch & C. Trevarthen (Eds), *Communicative Musicality : Exploring the basis of human companionship*. Oxford University Press, 301-328.

<sup>15</sup> DRAKE C. & PALMER C., Accent structures in music performance. *Music Perception*, 1993, 10, 343-378.  
SLOBODA J.A., *Exploring the Musical Mind : Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford University Press. 2005.

<sup>16</sup> GRATIER M. & APTER-DANON G., *id°*, cf. note 14.



jeu du « faire coucou » peut s'analyser de cette façon : d'abord une séquence dont les « moments » sont progressivement intégrés par le bébé (cacher le visage, puis le découvrir en disant « coucou ») constitue ce que nous appelons un épisode proto-narratif, c'est-à-dire un moment présent avec sa ligne de tension qui se résout sur le but à atteindre (découvrir le visage) et finalise l'intentionnalité dans le temps ; puis une prise de conscience de l'anticipation temporelle que cette intentionnalité implique avec les micro variations de l'attente et de la surprise. Dans ce cas, le bébé non seulement anticipe le déroulement de la séquence, mais, selon l'expression de Maya Gratier, *il anticipe la variation qui est inhérente au jeu et donc anticipe de ne pouvoir anticiper les moments précis de ses points d'articulation*<sup>17</sup>. L'anticipation du déroulement de la forme que prend la séquence de jeu est moins précise et c'est précisément là que se nouent la tension et l'émotion. C'est sans doute là aussi la source du plaisir musical : en tant qu'auditeur, je suis intuitivement en état d'anticipation tout en ayant conscience que de toutes façons je n'anticiperai que « l'intention » d'anticiper. L'anticipation serait donc la forme de « protension » de l'intentionnalité (selon l'expression de Husserl), et son lien avec la ligne de tension dramatique de la narration (ou proto-narration) « en mouvement », du « moment présent » tendu vers son propre avenir est évident. L'intentionnalité est la conscience « d'être-dans-le-temps », et ce temps est celui de l'improvisation. Au point sans doute que « improviser » est la condition première de la communication intersubjective et de la musicalité.

C'est exactement ce qui se passe dans l'improvisation musicale, en particulier dans l'improvisation des ornements par rapport à un texte écrit ou mémorisé. Le mouvement propre à l'exécution, à l'interprétation, à l'acte physique de chanter ou de jouer conduit dans sa dynamique propre la ligne mouvante qui dessine la forme dans la durée. Demandez à un joueur de oud de vous expliquer de quels intervalles, de quels accents, de quels rythmes il a construit son improvisation. Bien qu'il s'agisse sans doute d'un genre de référence ou d'un schéma connu de tous, il pourra sans doute vous nommer quelques éléments, mais il ne saura traduire dans le langage des mots ce qui n'existe que dans l'élan dynamique de son jeu. Entre l'échange improvisé de la mère avec son bébé et l'échange du musicien avec ses partenaires ou son auditoire, c'est la même « coulée » qui engendre la forme proto-musicale ou musicale de l'échange et non la forme qui définit a priori la trajectoire vivante, imprévisible et toujours renouvelée du dialogue ou du jeu.

La seconde caractéristique de la musicalité communicative des comportements est liée non plus à la pulsation et au timing expressif de la communication, mais à l'organisation « mélodique » de la séquence comportementale. Celle-ci comprend un contour d'intervalles phonatoires vocaux, et un contour de tensions et de détentes qui scandent l'alternance des événements sonores. Ces deux éléments déterminent la directionnalité de la séquence comportementale ou de la phrase, qu'elle soit parlée ou chantée. En effet, une mélodie est avant tout une séquence orientée, et organisée en fonction de cette orientation : elle ne trouve son *sens* que du fait de cette orientation. Elle s'inscrit entre un début structurel, un développement et une fin structurelle qui la clôt. Or là encore, les bébés sont parfaitement

---

<sup>17</sup> GRATIER M., *La dimension Tacite de l'interaction sociale. Communication mère-bébé et improvisation musicale*. Dissertation pour l'Habilitation à Diriger des Recherches. Université de Paris Ouest Nanterre la Défense, 2010.

capables de segmenter le flux sonore, mais les premières manifestations de cette capacité - avant 6 mois - se font sur la base d'indices prosodiques marquant des contours prosodiques ou d'intonation basés sur la durée et la variation de la hauteur. Ces indices sont évidemment communs à la parole et à la musique, et les premières unités qui font sens pour le bébé sont donc des « phrases » musicales ou prosodiques qui véhiculent aussi des « contours de vitalité », c'est-à-dire des profils temporels d'affects et d'expériences intersubjectives. Et ces indices se retrouvent aussi dans les échanges vocaux des mères avec leurs bébés : ensemble ils se racontent des histoires d'intentions sans paroles, dans de longues proto-conversations. Maya Gratier montre que la majeure partie des gestes vocaux des mères ressemblent à un chant qui présente une introduction calme, puis une animation croissante après la première réponse du bébé, un climax d'excitation où les vocalisations de l'un et de l'autre sont échangées avec rapidité, enfin une conclusion calme et lente organisée autour de la fréquence centrale de durée plus longue.

Nous retrouvons ici la troisième caractéristique de la musicalité communicative : la narrativité. Je ne développerai pas dans le cadre de cette introduction au livre qui suit. Mais je dirai seulement que la narrativité (ou *proto-narrativité* pour utiliser un vocabulaire que Jean-Jacques Nattiez et moi-même avons proposé de fixer afin d'éviter des confusions conceptuelles parfois dommageables)<sup>18</sup> est intrinsèquement liée à l'intentionnalité. On y ajoutera toutefois un élément important : l'expérience humaine intime du temps n'est pas seulement une expérience proto-narrative ( c'est-à-dire organisée selon une succession orientée d'événements intentionnellement visés par la conscience et achevée par une clôture temporelle clairement identifiée), mais une expérience proto-narrative inter-subjective, une expérience co-construite et co-partagée. Dans leurs échanges, la mère et son enfant construisent ensemble la mémoire de leur plaisir à être ensemble, la mémoire de leurs premières aventures sans paroles où se relit sans cesse le récit émotionnel de leur être-ensemble-dans-le-temps de leur rencontre.

Et ce rituel des premiers échanges humains au début de la vie constitue aussi la base de l'émergence des talents et des cultures dont l'humanité s'est enrichie tout au long de son histoire musicale. La musique est donc par nature orale. Cela, l'occident l'avait oublié au cours de son histoire parce que cette histoire prit un chemin singulier, ordonné par l'écriture. D'éminents musicologues l'ont souvent rappelé, notamment John Sloboda déjà en 1985 dans son livre célèbre, *The Musical Mind*. De manière très pertinente, il fait l'hypothèse que « la forme de la musique occidentale et la nature des compétences cognitives qui sont nécessaires à son entretien dépendent étroitement de l'existence d'un système de notation musicale développé ».<sup>19</sup> Ce qui explique que la musicologie classique occidentale ait privilégié un texte dont on suppose qu'il rend compte de la totalité de la pièce écrite et que celle-ci est totalement identifiable à ce texte. Jouer telle sonate de Beethoven, c'est en exécuter toutes les notes, accents, nuances écrites. Ensuite, on peut juger de l'interprétation par tel ou tel pianiste, mais cette interprétation ne peut pas varier le texte lui-même. D'où l'idée que ce que l'interprète

---

<sup>18</sup> IMBERTY M., *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*. L'Harmattan, Paris, 2005, 232-242. NATTIEZ J.J., *La musique, les images et les mots*, Fides, Montréal, Québec, 2010, chap. III, 89-137. Voir également NATTIEZ J.J., *La narrativisation de la musique. La musique récit ou proto-récit ? Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 2013/2 (sous presse)..

<sup>19</sup> SLOBODA J., *L'esprit musicien*, traduction de l'anglais, Bruxelles, Mardaga, 19985, p. 331.

apporte est secondaire par rapport à ce qui est écrit et en quelque sorte vérifiable. L'embarras du musicologue est alors grand lorsqu'il s'essaie à rendre compte des variations d'exécution : le plus souvent, ce sera en termes d'acceptabilité ou non en regard du texte.

Si l'on reconnaît la nature orale de la musique, au contraire, l'accent doit être mis autant sur ce qui est éphémère, transitoire, variation personnelle ou locale que sur une « structure » sous-jacente qui serait comme le texte caché de la pièce chantée ou jouée et ancrée dans la mémoire. Reconnaître la nature orale de la musique, c'est donc redonner de l'importance à ce qui est d'abord dans la dynamique, la tension, le souffle, la durée de ce qui est entrain d'être joué ou chanté. Et cette dynamique est ce qui fait aussi que la musique est un formidable moyen de communication entre les hommes, et peut-être plus encore, un moyen d'expression d'idéaux et de valeurs incarnés dans le corps et l'esprit du musicien, créateur, exécutant, auditeur. À propos de ses chanteurs sardes, B. Lortat-Jacob écrit que « leur théologie est nourrie d'esthétique, au point que les figures de la Vierge et du Christ, ou encore la représentation de leurs mystérieux rapports, sont surtout musicales. Elles naissent de leur gosier et passent par leur oreille, après avoir été formées par un des hémisphères de leur cerveau. Ces figures sont faites de douceur, d'harmonie, de voix apparentes et de voix cachées, de demandes de miséricorde, de vœux de paix...autant que de combats personnels lorsque surgit une querelle venant compromettre la réussite du chant »<sup>20</sup>.

Il est toute une sphère de l'activité et de la pensée humaine qui ne s'exprime ni par le langage, ni par les concepts ou les idées, et les idéaux font partie de ce qui peut être dit autrement, par le biais de l'émotion pour en donner en quelque sorte une connaissance supérieure : à Castelsardo, dit encore Bernard Lortat-Jacob, l'art de la maîtrise musicale renvoie « à une conception générale de la culture..., définie essentiellement comme l'art de s'émouvoir ensemble. » Et les sources psychologiques de l'oralité musicale et de l'intersubjectivité sociale viennent nous faire comprendre comment de grands musiciens ont pu être aussi des figures prophétiques de leur temps, parfois admirés et adulés, parfois rejetés, sans jamais avoir pourtant défini une théorie philosophique de leur vision et de leur pensée.

---

<sup>20</sup> LORTAT-JACOB B., *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Editions du Cerf, Paris, 1998, p.15.