

Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale

Paradoxes in the Relationship Between Orality and Musical Writing

René Orea

Volume 21, numéro 2, 2011

Musiciens sans frontières

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005270ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005270ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Orea, R. (2011). Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale. *Circuit*, 21(2), 13–27. <https://doi.org/10.7202/1005270ar>

Résumé de l'article

Les notions d'oralité et d'écriture sont souvent associées dans l'imaginaire collectif à l'idée de « primitif » et « civilisé » et, par-delà, de cultures dites lettrées et illettrées, de « populaire » et « savant », d'immatériel et matériel. Dans les faits, elles ont une existence et renvoient à des pratiques certes opposées, mais complémentaires. Elles agissent à des niveaux de fonctionnement différents, soit l'auditif et le visuel. L'oral et l'écrit coexistent en musique non sans une certaine tension d'origine historique. Celle-ci est notamment entretenue par l'authenticité recherchée à travers le geste graphique et la signification qu'il faut lui accorder, souvent explicitée par le biais de l'oralité. À ce titre, le xx^e siècle occidental a engendré un éclatement des langages, des techniques, des niveaux de perception et de conception des structures sonores, remettant en question la fonction et le statut de la partition, ce symbole qui apparaît comme l'aboutissement de la pensée musicale d'Occident.

L'objectif de cet article est donc d'explorer les relations entre l'oralité et l'écriture, en ayant comme point de mire les musiques contemporaines occidentales, en faisant parfois référence à des champs qui nous sont familiers et que nous aimons juxtaposer pour leurs points communs et différences : ceux de la composition et de l'ethnomusicologie.

Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale

René Orea

L'enseignement de l'écriture [...], dit Theuth, accroîtra la science et la mémoire [...]; car j'ai trouvé là le remède de l'oubli et de l'ignorance. » Le roi répondit: « Ingénieux Theuth [...], toi, père de l'écriture, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire: confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes, qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs [...]. (Platon, Phèdre, env. 370 av. J.-C., éd. 1964, p. 191)

1. Oralité et écriture musicale : naissance d'une tension

L'oralité est encore aujourd'hui un mode de transmission des savoirs et des traditions au caractère naturel, instinctif et spontané dans nombre de sociétés, qu'elles aient ou non connaissance de l'écriture. D'autre part, et grâce aux progrès technologiques, les sociétés ont éprouvé le besoin de graver et d'enregistrer, par le biais de l'image et du son, les développements de leur oralité afin de matérialiser les idées et de sauvegarder leur mémoire musicale. Dans les cultures lettrées, nombre de lieux communs nous ont conduit à penser implicitement (et à tort, bien sûr!) qu'une société sans écriture ne serait pas encore « civilisée », l'invention et l'usage des systèmes d'écriture marquant l'avènement concret d'une civilisation. L'invention de l'alphabet cunéiforme (et de son ancêtre, l'écriture hiéroglyphique), environ trois millénaires av. J.-C., est considérée comme un moment clé dans l'histoire de notre civilisation. L'ensemble des savoirs, originellement transmis par voie orale, de bouche à oreille, commence depuis lors à être transmis de génération en génération par une représentation graphique systématisée.

Les pratiques artistiques ont suivi le même chemin. Ainsi, le phénomène musical est avant tout une manifestation orale pratiquée comme telle depuis des siècles, les systèmes de notation appartenant à un moment ultérieur. Si nous traçons une ligne représentative de la trajectoire chronologique de notre civilisation, la notation musicale d'Occident se tiendrait sur un bref segment à la fin de cette ligne. En effet, le besoin de fixer visuellement le phénomène sonore relève d'une pratique relativement récente. Bien que nous ayons des traces d'écriture de la musique de la Grèce antique, ce n'est qu'avec le chant grégorien que commencent les premières expériences notationnelles systématisées et, avec elles, les premières relations indispensables de complémentarité entre l'oralité et l'écriture. Le chant grégorien représente la première conjonction entre ces deux sphères. Jacques Viret nous rappelle, à ce propos, que les sources du chant grégorien appartiennent à l'ordre de « la pure oralité » et que le premier système d'écriture, la notation neumatique, « servait alors simplement d'*aide-mémoire* : elle n'eût été d'aucune utilité à ceux qui n'auraient pas appris les mélodies préalablement » (Viret, 1988, p. 48). Les expériences de fixation sonore sont passées de la notation neumatique à l'introduction de la portée et la notation carrée (autour de l'an 1000), laquelle favorise, dès ses débuts, une plus grande exactitude, notamment quant à la réalisation des intervalles mélodiques (*ibid.*).

Plusieurs auteurs constatent que la prédominance générale de l'écriture par rapport à l'oralité a été ancrée en Occident par l'opposition de « deux cultures » au sein d'une même société : ladite instruite ou celle « d'en haut » et ladite illettrée ou celle « d'en bas », pour faire référence aux propos de Jean Molino (voir *op. cit.* dans l'introduction de ce numéro, ou encore Molino, 2009, p. 294). Ce dernier confirme en outre que « l'usage systématique de l'écriture musicale n'a été, jusqu'au XX^e siècle, qu'un phénomène local, cantonné à quelques régions de l'Europe et à quelques couches restreintes de leurs sociétés » (Molino, *op. cit.*, p. 477). Ainsi, l'écriture musicale occidentale est en quelque sorte élitiste par tradition, ancrée dans une culture favorisant le « graphocentrisme » (terme cher à Philip Tagg, voir Tagg, 2000, p. 38-45, 59). En revanche, la notation de la musique savante en Orient est perçue plutôt comme un support mais à des époques bien différentes. Si en Inde, par exemple, la notation musicale date du II^e siècle av. J.-C., elle est apparue en Syrie au XIV^e siècle (During, 1988, p. 100). Les premières transcriptions solides du répertoire musulman apparaissent quant à elles vers le XVIII^e siècle, au sein de la culture ottomane (*op. cit.*, p. 101). Cependant, semble-t-il, ces expérimentations n'ont pas suscité grand intérêt. Si l'écrit a souvent eu comme finalité d'inscrire dans l'histoire la profondeur des tradi-

tions musicales, During constate que ce n'est que vers la fin du XIX^e siècle que « certains dépositaires de la tradition persane ont pris conscience de la dimension historique de leur culture » étant donné « l'écart qui les séparait de la science musicale décrite dans leurs traités classiques » (*ibid.*).

Dans ces sociétés non occidentales, l'écriture musicale joue aussi souvent un rôle de support envers une oralité dominante et culturellement très opératoire. À ce titre, Jack Goody nous rappelle le cas des Veda et des textes sacrés de la religion hindoue orthodoxe du même nom. Dans un contexte social connaissant l'écriture, la tradition exige cependant que ces textes soient transmis uniquement par voie orale (voir Goody, 1994, p. 121-122).

2. L'acte de transcrire : l'ethnomusicologue, le compositeur

Les quelques exemples qui différencient les traditions écrites et orales et qui nous viennent à l'esprit indiquent que l'origine de la tension qui prévaut historiquement entre oralité et écriture reposerait notamment sur le fait qu'il y a incontestablement un écart entre le mode d'appréhension de la représentation de l'objet musical, l'un sonore et l'autre visuel, entre l'impalpable et le matériel, entre la forme abstraite et la représentation concrète de la musique. Au-delà de cet écart intrinsèque au codage que représente le signe graphique, on peut se demander si, dans des sociétés où les deux systèmes coexistent, il n'existe pas une complémentarité incontournable entre l'oralité et l'écriture musicale, et ce, indépendamment du degré de développement du système notationnel.

La question étant principalement relative à ce que l'on pourrait appeler une « fidélité » versus une « trahison » de la trace écrite à l'égard de la trace sonore, il nous semble intéressant dans un premier temps de poser la question du statut de cette trace en confrontant la problématique qui en résulte aux pratiques des compositeurs dans le cadre des musiques dites « savantes¹ » occidentales et à celles des ethnomusicologues. Les deux pratiques intègrent un degré implicite d'oralité et posent la question centrale de la pertinence du produit graphique. L'histoire de la musique « savante » d'héritage européen semble s'articuler sur une tendance à considérer la partition musicale comme l'aboutissement ultime des processus compositionnels, une sorte de révélation visuelle censée rendre exactement compte de la pensée du compositeur et à laquelle doit se référer l'interprète. Pour un ethnomusicologue, la trace écrite revêt un statut différent. Elle n'est qu'une expression schématisée de ce qui est produit et dont l'interprétation et la signification sera à quêter auprès des détenteurs de la tradition. Car tout est loin d'être dit à travers l'écriture qu'il s'agisse d'une transcription comme d'un manuscrit ancien.

1. Nous employons le terme « savant » pour nous référer aux expressions musicales axées sur l'écriture et les distinguer de celles qui reposent entièrement sur l'oralité. Nous sommes conscient de la relativité du terme qui n'est aucunement relatif à la notion de complexité.

2. Nous empruntons la terminologie désormais connue de la tripartition de Jean Molino/Jean-Jacques Nattiez quant aux dimensions d'analyse du phénomène musical : *poiétique* (stratégies de création), *esthétique* (processus de perception) et *immanent* ou *neutre* (trace matérielle). Voir Nattiez, 1987, p. 34; Molino, 2009, p. 122-123 et 1986, p. 11-18.

3. « Si el arte musical consistiera en coordinar sonidos [...] como dice y enseña la teoría actual, no existiría la música fuera de la notación (Vega, 1941, p. 20).

Pour les musiques de tradition orale, il s'agit d'une synthèse des spécificités musicales d'une culture déterminée, et pour les musiques de tradition écrite, c'est la « reproduction » des idées musicales du compositeur. L'ethnomusicologue, lorsqu'il transcrit la musique qu'il entend, et le compositeur sont bien des graphistes de la notation musicale, mais adoptent et dépendent de stratégies différentes sur les plans *poiétique* et *esthétique*². Seule la trace demeure, au niveau *neutre-immanent*, avec des fonctions et des applications diverses. Dans les années 1930, le musicologue argentin Carlos Vega, d'une part, et son contemporain hongrois Béla Bartók, d'autre part, avaient déjà commencé à exposer leurs perspectives concernant les tentatives d'approfondissement des principes de notation et la reconnaissance de leurs limites. Par la suite, plusieurs musicologues comme Seeger, Nettl, Delalande, Molino, Nattiez, Arom et Tagg s'accordent aussi pour dire que la partition ne constitue pas *le* phénomène musical en tant que tel. Elle n'est pas *la* musique elle-même, mais le résultat d'un passage de l'idée à l'écriture. Dans les années 1950, Charles Seeger nous rend compte de sa théorie désormais connue qui différencie selon les contextes la fonction de l'écriture musicale : les notations à caractère *prescriptif* et à caractère *descriptif* (Seeger, 1958, p. 184-195). La notation *prescriptive*, nécessairement empreinte de subjectivité, se définit comme un outil qui « prescrit » certains paramètres d'exécution, une sorte d'empreinte (cité par Nettl, 2005, p. 77). Vega ajoute par ailleurs : « si l'art musical consistait à coordonner des sons [...] tel que dit et enseigné par la théorie actuelle, la musique n'existerait pas en dehors de la notation [...] [notre traduction]³ ». La notation descriptive, associée à un procédé plutôt objectif, tenterait d'aller plus loin dans la définition des paramètres musicaux impliqués. Seeger avertit cependant que les usages des deux types de notation « sont également nécessaires et non nécessairement incompatibles » (Seeger, 1958, p. 187). La notion d'écriture *prescriptive* serait associée à la partition conventionnelle tandis que l'écriture *descriptive* pourrait être constituée, par exemple, de graphiques reflétant des paramètres non inclus dans le code conventionnel.

Dans le même sens, Nicola Scaldaferrì, également conscient des « limites implicites à l'étude d'un phénomène musical non écrit », l'explique en ces termes : « La transcription, en tant que réduction visuelle à deux dimensions de l'événement sonore contient toujours moins d'informations que le phénomène lui-même et ne peut donc mettre en évidence les aspects qui ne sont pas pleinement exprimés » (Scaldaferrì in Nattiez, 2007, vol. 5, p. 659-660). Dans une position extrême, Bartók n'avait pas quant à lui grande confiance

en la transcription, et considérait les pistes sonores de l'enregistrement comme la « vraie » notation (Bartók et Lord, 1951, p. 3).

L'auditif et le visuel, le son et le graphe, fonctionnent donc, de toute évidence, selon des logiques différentes. La notation musicale essaie de rendre matériel un phénomène qui est impalpable, impliquant nécessairement un décalage, un écart entre les réalités du son et du graphe. Ce décalage est relatif à une position dépendant tantôt de l'univers *esthétique* (transcripteur-ethnomusicologue), tantôt du *poétique* (transcripteur-compositeur). La trace écrite ne dépend pas d'un même processus, tout simplement. Il faut dire que la pensée compositionnelle, d'une part, et la conception culturelle, de l'autre, ne sont fondamentalement pas cristallisables, et aussi que les paramètres qui interviennent dans le passage de l'immatériel au matériel sont incontrôlables par le biais d'une quelconque graphie parce que nombreux, interactifs et dynamiques.

Au regard de ces processus complexes qui conduisent de l'œuvre à sa trace écrite, on peut d'emblée supposer que l'analyse, l'exégèse et le commentaire sous toutes ses formes viendront avantageusement compléter l'écriture et combler le hiatus qui peut se glisser entre le graphisme et la signification de celui-ci.

3. L'oralité dans l'interprétation de l'écriture

Il y aura toujours un espace de non-dit (ou de non-écrit) dans l'écriture. Il réside « entre les lignes » ou plus précisément « entre les notes » tout un univers invisible qui prend forme grâce à la transmission orale. Cet univers se nourrit de la familiarité culturelle avec le geste musical, de l'imprégnation consciente ou non de certains réflexes appris ou innés, de l'intuition déductive de l'intention du compositeur ou des musiciens de tradition orale.

Si l'on regarde de plus près le cas d'un compositeur que nous appellerons acoustique, c'est-à-dire qui écrit de la musique destinée à des instruments de musique conventionnels, cet espace interprétatif non dit ou non écrit devra être déduit par les interprètes, grâce à leurs connaissances préalables du style de ce dernier, du contexte de l'époque et de divers éléments dont ils disposent pour redonner sens à la partition. L'imaginaire du compositeur, fondé sur son histoire personnelle, ses acquis, ses émotions, sont dissous, voire « digérés » par l'écriture. Seul le verbe pourra alors recomposer cette foule d'éléments hétérogènes qui ne peut être représentée sur la partition. Écrit ou oral, il complétera alors les données musicales de la partition. D'où les propos de Jean-Yves Bosseur : « On le voit, tout un environnement verbal

vient s'ajouter aux signes proprement dits de la notation, comme pour relativiser leur apparente rigidité» (Bosseur, 2005, p. 79). Plus loin, il ajoute :

Aucun symbole graphique ne pouvant par exemple prétendre cerner un mode d'attaque aussi précisément que la hauteur du son, les compositeurs sont amenés à proposer des combinaisons de signes, éventuellement accompagnés de quelque bref commentaire verbal, qui mettent l'interprète sur la voie d'un type de geste instrumental propre à leurs intentions stylistiques. (Bosseur, 2005, p. 87)

Le besoin de compléter le sens des données écrites concernant les modes de jeu spécifiques existait déjà au XVII^e siècle. Plusieurs compositeurs ajoutaient certaines indications textuelles très précises concernant des modes de jeu particuliers. En effet, depuis le XVI^e siècle, un grand nombre de partitions intégraient des explications précisant diverses recommandations interprétatives et techniques de la part de compositeurs tels Rameau, Capriola, Charpentier, Marin-Marais, Mazzocchi ou Quantz, par exemple. Bosseur lui-même mentionne Béla Bartók, Charles Ives, Erik Satie, compositeurs qui fournissent des précisions textuelles allant de détails techniques jusqu'aux phrases imagées ou provocatrices. Pour sa part, Carlos Vega affirmait : « [...] à ce qui n'est pas noté, nous devons ajouter des choses que nous savons par apprentissage oral. Tout n'est pas dans l'écriture [...], mais nous pouvons nous en servir tant pour figurer ce que nous pensons que pour figurer ce que d'autres personnes ont pensé⁴ ».

4. « [...] a eso que está notado tenemos que añadirle cosas que sabemos por aprendizaje oral. No está todo en la escritura [...], podemos servirnos de ella tanto para figurar lo que pensamos como para figurar lo que pensaron otros » (Vega, 1941, p. 20).

De plus, le commentaire ou le codage graphique acquièrent un sens selon un cadre culturel donné, et les possibilités d'interprétation dont ils feront l'objet peuvent diverger au sein de la même culture et d'un compositeur à l'autre. Signalons par exemple, au sujet de simples nuances, que *poco forte* signifie pour Brahms, « presque piano », tandis que chez d'autres compositeurs cette indication renvoie à « pas trop fort ». Au décalage que nous évoquons plus haut entre la trace écrite et son interprétation s'ajoute, sur un autre axe, la relativité des contextes et des époques. Dévoiler ce qui se passe entre les notes (et derrière les notes) implique le fait que les deux traditions, l'orale et l'écrite, ont besoin d'un cadre géoculturel qui donne de la signification aux paramètres stylistiques. L'apprentissage de tout musicien repose donc sur des données explicites, révélées par les indices concrets de la partition, et des données implicites qui dépassent, sous différentes dimensions, la simple notation. Ces données ne sont pas toujours consciemment acquises, elles dépassent le verbe et peuvent être visuelles, gestuelles et ancrées dans le cognitif ou le mémoriel émotionnel.

4. Le modèle dans la mémoire : variabilité et fixité, liberté et contrainte, les clés de la coexistence entre l'oralité et l'écriture

Dans la tension existant entre l'oralité et l'écriture, plusieurs composantes sont impliquées et étroitement interreliées. Commençons par deux d'entre elles : la mémoire et le modèle. La mémoire détient des qualités multiples. Elle est présentée comme une habileté et un élément intrinsèque du processus de communication, tel qu'expliqué par Paul Zumthor : « La communication est mémoire, souple, malléable, nomade et [...] globalisante » (Zumthor, 1983, p. 34). Pour sa part, Jack Goody nous rappelle que « dans toutes les sociétés, les individus détiennent une grande quantité d'informations dans leur patrimoine génétique, dans la mémoire à long terme et, temporairement, dans la mémoire active » (Goody, 1994, p. 183). La notion de mémoire renvoie ainsi au sens d'acquisition, d'emmagasinement, de conservation et de réactualisation des informations et aux conséquences comportementales de ces processus (voir article « Mémoire », *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, 1984). Si la conception de la mémoire peut être immatérielle, elle peut aussi être comprise comme un témoignage physique de l'histoire ; c'est là où la trace écrite ou sonore prend sa valeur. Quant au modèle, compris comme référence auditive ou visuelle, il compte, sur une « mémoire » pour être transmis, sous quelque forme que ce soit. Il constitue en effet un ensemble de données qui définissent un style et qui revêtent malgré des variantes interprétatives un certain degré de permanence. Dans le cadre de traditions purement orales, le modèle correspond à des « patrons » transmis de génération en génération. Bernard Lortat-Jacob argumente que « le modèle, connu au moins implicitement par le musicien et perçu par l'auditeur à proportion de sa familiarité avec le genre, la forme, ou le style de musique, est une référence stable » (Lortat-Jacob, 1987, p. 46). Dans la tradition écrite, la partition ou tout autre support écrit peut jouer le rôle de modèle en utilisant « un système de marqueurs visuels qui assument les fonctions autrefois confiées à la mémoire [au sens d'habileté] ou à des artifices plus rudimentaires » (Borio, 2006, p. 23-24). L'écriture devient modèle qui se réitère et s'installe dans la mémoire pour assumer la survie de l'œuvre dans le temps.

Mais, dans l'écrit comme dans l'oral, la pérennité du modèle dépend de la dialectique qui prévaut entre fixité et variabilité. Par exemple, les rapports internes entre les niveaux et les éléments (voire les composantes) d'un modèle musical fonctionnent également sur des dynamiques de compensation, tel que suggéré par Molino lorsqu'il nous parle notamment de la variation à l'intérieur des structures musicales dans un contexte de tradition orale : « La variabilité d'un niveau est si l'on veut compensée par la fixité d'un

autre » (Molino, 2007, p. 490). Ces paramètres abstraits – fixité et variabilité – expliquent la diversité des interprétations malgré l'apparente précision de la partition ou, dans les traditions orales, la quasi-recréation d'une œuvre à chaque exécution.

Dans le même ordre d'idées, les concepts de variation et de fixité du modèle sont également reliés au statut de « liberté » et de « contrainte ». Le degré de précision de la notation serait inversement proportionnel au degré de « liberté » de l'interprète. Jean-Yves Bosseur affirme que ce degré de liberté chez l'interprète « s'amenuise et [...] devient de plus en plus soumis au texte écrit. Cette tendance coïncide avec l'affirmation du droit moral et du contrôle du compositeur sur son œuvre, du sentiment de propriété artistique » (Bosseur, 2005, p. 76), affirmation et contrôle exercés par le biais des indications écrites rigoureuses, les plus fidèles possibles à la pensée musicale de ce dernier. Laissant une grande marge à l'interprétation, le compositeur passe d'un statut de « prescripteur » (dans le sens où l'emploie Seeger) à un statut de « descripteur » – autant que possible – des gestes qui ne semblaient pas, *a priori*, être transcriposables. Il possède la liberté, le pouvoir d'imposer des règles de jeu de plus en plus précises, voire strictes, qui constituent alors les contraintes de l'interprète. Par le biais d'une notation sophistiquée et visant l'exhaustivité, le compositeur chercherait donc à consolider la « personnalité » de son œuvre. Ainsi, Bosseur conclut : « Le phénomène de la notation se voit donc peu à peu chargé d'une fonction supplémentaire : celle de préserver l'identité de l'œuvre, l'affirmer dans sa singularité » (Bosseur, 2005, p. 76).

5. Le rôle des technologies dans les nouvelles musiques du xx^e siècle : relativisation du modèle écrit conventionnel

Au cours de la deuxième moitié du xx^e siècle, la relation paradoxale entre l'oralité et l'écriture s'accroît dans les nouveaux langages musicaux qui commencent à émerger. Les dispositifs technologiques apparaissent sur la scène créatrice, particulièrement après la Seconde Guerre mondiale, et ont une incidence sur les nouvelles techniques compositionnelles. Divers courants créateurs, dont la musique électroacoustique, la musique concrète et les mouvements esthétiques conceptuels commencent à travailler l'objet sonore d'une façon souvent indépendante de l'écriture. Un double paradoxe s'établit : d'une part, il devient nécessaire de développer de nouvelles codifications et nomenclatures permettant de répondre aux nouveaux besoins esthétiques qui dépassent la notation conventionnelle et, d'autre part, on note le développement d'une nouvelle sorte d'oralité, en grande partie influencée par les

musiques électroacoustiques et concrètes, dans laquelle se produit une « résurrection » de l'improvisation réservée normalement aux musiques populaires et au jazz. Tradition presque perdue ou écartée de la musique écrite depuis le début du XIX^e siècle, l'improvisation renaît avec le développement de plusieurs courants de musiques contemporaines de l'après-guerre. Les musiques de compositeurs tels John Cage, Mauricio Kagel, Morton Feldman, Pierre Schaeffer, les procédés du *happening*, la musique concrète, la musique dite *actuelle*, les concepts compositionnels de l'*œuvre ouverte*, sont articulés sur un grand degré d'improvisation. Si une partition est utilisée, elle joue plutôt le rôle d'un guide formel, dont les changements sont prévus d'une interprétation à une autre, sur le plan conceptuel.

Des graphiques résultant des dispositifs technologiques informatiques semblent pallier la relative imprécision du système de notation conventionnel et mieux illustrer les nouveaux besoins esthétiques. En effet, les technologies semblent faciliter la notation des événements sonores. On parle d'une technologie de l'écriture, d'une informatisation de la notation qui conduirait, en principe, vers une correspondance plus concrète avec la réalité sonore. Cependant, ces moyens demeurent artificiels. Si Dufourt reconnaît déjà la nature artificielle des modes de représentation de l'écriture musicale (voir Dufourt, 1991, p. 177-179), il faut également remarquer que les nouvelles technologies d'écriture se situent dans cette même lignée d'artifice, malgré l'avantage de leur précision et de leur sophistication. Le dispositif technologique joue actuellement un rôle important dans des cadres et des procédés différents en ce qui concerne la transcription, la notation compositionnelle, la modélisation de structures ainsi que la reproduction sonore. Pour le compositeur de musique acoustique, la technologie facilite la notation et l'élaboration des partitions. C'est un outil complémentaire. Pour le compositeur de musique électronique ou électroacoustique, la technologie permet la manipulation et le contrôle du matériau sonore, la structuration de l'œuvre dans un rapport d'immédiateté. C'est le support, la plateforme principale de travail. En outre, la technologie favorise de nouvelles recherches timbrales et sonores dans l'interprétation des musiques mixtes. Sur le plan de l'interprétation de musiques acoustiques, l'utilité de la technologie réside, par exemple, dans l'enregistrement soit comme outil auditif de référence, soit pour des visées professionnelles ou pédagogiques.

L'acte de transcrire, de noter, tend à être relégué au second plan au sein de plusieurs procédés compositionnels. Dans la mesure où les langages et les formes éclatent dans un cadre d'expérimentation et de complexité des procédés, le retour à l'oralité devient évident. La pensée « graphocentriste »,

5. Veitl, dans www.grame.fr : *Notation écrite et musique contemporaine...*

dénoncée par Tagg (voir Tagg, 2000), se voit remise en question. Même si le système de notation commence à élargir sa palette de symboles, le besoin de verbaliser ce qui n'est pas encore évident sur la partition continue d'accompagner la notation musicale. L'oralité réapparaît soit pour verbaliser les nouveaux codes d'écriture, soit pour expliquer encore une fois ce que l'écriture ne peut traduire. Les compositeurs ont de nouveaux besoins qui dépassent la clarté des codifications proposées. Bosseur affirme que « la complexité du phénomène de la notation vient en partie du fait que les signes entrecroisent des informations qui concernent des aspects foncièrement différents de la pratique musicale et de l'interprétation » (Bosseur, 2005, p. 91). Anne Veitl et Gerard Bennett observent que le cheminement actuel des musiques contemporaines se dirige vers une oralité très palpable. Dans la décennie 1950-1960, le sérialisme, la connaissance des nouvelles techniques, coexistaient avec l'enseignement d'une nouvelle façon intuitive et non analytique de percevoir la musique de l'époque (voir Bennett, 1996, p. 302). Veitl nous dit même qu'« une grande partie du répertoire de la musique contemporaine est ainsi constituée de pièces de musique qu'il faut bien qualifier d'orales [...] ».

Dans la musique de support électronique, le compositeur ne considère plus la partition comme référent unique, et les données sonores sont déjà inscrites, gravées, enregistrées dans le dispositif technologique. Autrement dit, l'interprétation et la réinterprétation d'une œuvre conçue et créée sur support électronique n'impliquent pas nécessairement la variabilité du geste humain sur « l'instrument » d'une version à une autre (à moins qu'il ne s'agisse d'une représentation en temps réel), variabilité qui pouvait investir l'œuvre toute entière et qui se trouve ici limitée à une partie des données à interpréter. Par ailleurs, son exécution ne requiert pas un cadre stylistique verbalisable, une pertinence culturelle interprétative ou des règles d'une école en particulier qui définissent le genre de vibrato, de phrasé, d'articulation, d'attaque, d'accent, d'expression corporelle, de sonorité, de technique d'archet ou de respiration (comme c'est le cas pour les musiques acoustiques classiques). Dufourt affirme que dans l'enseignement de la musique électroacoustique, il ne peut y « avoir recours à aucun vocabulaire établi, à aucune convention stylistique » (Dufourt, 1996, p. 300). Les musiques fondées sur l'électronique ne nécessitent pas forcément de support écrit. Dans plusieurs cas, la partition sert en fait d'esquisse préliminaire au projet de création et pourrait bien ne pas exister. En revanche, l'exécution de telles œuvres en temps réel exige une intervention orale dans la mesure où les commentaires donnés, généralement par le compositeur, sont indispensables pour conférer à la performance le sens que souhaite ce dernier. Dans d'autres cas – des

œuvres de Karlheinz Stockhausen, par exemple –, une partition rigoureusement annotée (et donc accompagnée d'une forme de verbalisation) permet de transmettre tant le jeu que les concepts interprétatifs au régisseur sonore, c'est-à-dire celui qui contrôle le dispositif électronique et qui joue également le rôle d'interprète.

L'invention et l'intégration de nouveaux symboles de notation conduisent à une oralité inversement proportionnelle : plus nous créons de symboles pour donner des précisions, plus il faut verbaliser, expliquer, transmettre et guider le décodage. Une mutation dans la relation oralité-écriture serait donc en train de s'opérer depuis la seconde moitié du XX^e siècle, représentée par un retour vers un nouveau genre d'oralité.

6. D'une première oralité vers une nouvelle oralité : un « aller-retour » dans le temps et une permanence des paradoxes

Les courants esthétiques contemporains sont caractérisés par un processus de retour à l'oralité dans un moment où le système de notation sonore semble s'épanouir, se préciser, chercher de nouvelles codifications, mais paradoxalement se voir substituer des moyens technologiques. Si Bennett (1996) et Molino (2007, p. 519) se questionnent sur le retour à une nouvelle forme d'oralité, on note que Leonard B. Meyer mentionnait il y a plus de vingt ans déjà que « ces tentatives pour résoudre des problèmes notationnels représentent un type de retour vers une tradition orale [notre traduction]⁶ ». Sur le plan littéraire, Zumthor, de son côté, nous parle de trois catégories d'oralité : une « oralité *primaire* », qui n'a pas de contact avec l'écriture ; une « oralité coexistant avec l'écriture », qui peut prendre deux formes : *mixte* (influencée partiellement par l'écriture) ou *seconde* (qui prend forme à partir de l'écriture), et, enfin, une oralité *médiatisée*, pouvant interagir avec les précédentes (Zumthor, 1983, p. 36). En interrogeant ces notions à la lueur de l'évolution de la musique en Occident et en gardant en mémoire les propos de Meyer, Bennett et Molino, nous observons un mouvement cyclique d'« aller-retour ». Celui-ci se déploie sur une ligne chronologique : d'une *première oralité*, celle qui existait avant l'invention des systèmes d'écriture, on se dirige vers une *deuxième oralité* dont témoigne ici la musique occidentale mais qui pourrait atteindre également d'autres traditions. Cette deuxième oralité, que nous pourrions appeler *nouvelle oralité*, serait alors associée aux nouveaux langages, aux nouveaux besoins et aux nouvelles technologies ; une oralité aussi importante que l'écriture, voire, dans certains cas, dominante. Entre ces deux pôles temporels émerge l'écriture et, avec elle, à des degrés divers au cours de l'his-

6. « *Some of these attempts to solve notational problems represent a kind of return to an oral tradition [...]* » (Meyer, 1967, p. 124).

toire du langage, une *oralité implicite* et partiellement impliquée dans les systèmes dominants d'écriture musicale (voir figure 1) :

FIGURE 1 Oralité implicite dans les systèmes dominants d'écriture musicale

Première oralité →	Oralité implicite dans l'écriture dominante →	nouvelles technologies →	Nouvelle oralité
Avant l'écriture musicale	Création du système de notation conventionnel		Relativisation de la notation conventionnelle affectée par les nouvelles technologies
«Aller»	T R A N S F O R M A T I O N S		«Retour»

Cette *nouvelle oralité* surgit en quelque sorte renouvelée, enrichie, réinventée, « métissée », voire altérée positivement par ses nouvelles mutations et, aussi, confrontée à l'historique des tendances « graphocentristes » de la notation musicale conventionnelle.

L'« artifice » de l'écriture a permis, depuis dix siècles, en Occident, d'expérimenter de nouvelles sophistications sonores et structurales. Cette « parenthèse historique » que représente l'évolution de l'écriture musicale en Occident pourrait être considérée comme une transition précédant le resurgissement, à la veille du XXI^e siècle, de cette *nouvelle oralité*, laquelle mettrait à l'épreuve non seulement ses rapports avec l'écriture du phénomène sonore, mais aussi les notions d'individu et de collectivité. Ce que nous voulons souligner par le concept de cette *nouvelle oralité* – et qui peut paraître aller de soi formulé ainsi – est que la musique est avant tout une manifestation orale ou qu'elle engendre une oralité inévitable. Toutefois cette oralité n'implique pas la collectivité telle qu'au sein de traditions orales et s'inscrit souvent dans une démarche individuelle si couramment associé à l'écriture musicale occidentale.

Dans le domaine littéraire, l'écrivain italien Alessandro Baricco affirme que c'est dans le passage de l'oralité à l'écriture que l'idée de « communauté » disparaît⁷. L'œuvre écrite – littéraire ou musicale – serait donc élaborée de façon individuelle, solitaire. L'œuvre orale serait associée à la création communautaire. Dans le champ des musiques contemporaines (notamment celles de base électronique), où s'installe la *nouvelle oralité* que nous évoquons, la technologie favorise l'individualité dans la démarche créatrice, la création pouvant se faire conjointement à un processus d'isolement similaire à celui de la composition de musique écrite « savante » précédant la Seconde

7. Voir Baricco (entrevue), blog de la revue culturelle *Ñ, Diario de la Feria*, www.blogs.clarin.com/diariodelaferia, 4 mai 2010 : « *Ñ* : – *Qué perdió la literatura en su pasaje de la oralidad a la escritura ?* » [« Qu'est-ce que la littérature a perdu dans son passage de l'oralité à l'écriture ? »]

Baricco : – *La comunidad [...] por que la escritura de la novela nació como el contrario de la narración oral [...]* » [« La communauté [...], car l'écriture du roman est née en tant que contraire de la narration orale »].

Guerre mondiale. Mais, dans nombre de cas, elle peut aussi engendrer des démarches créatrices de nature collective qui mettent en jeu la participation de plusieurs créateurs au sein d'un même projet ou encore exige l'improvisation collective, entérinant le paradoxe : l'individualité de cette *nouvelle oralité* n'exclut aucunement le collectif dans le processus même de la création de l'œuvre et de son existence⁸.

Il est un fait que, quels que soient les contextes culturels, la création individuelle intègre l'imaginaire collectif pour devenir propriété collective bien qu'entendue et comprise de diverses façons. La variabilité des interprétations et des exécutions de l'œuvre est alors un fait normal dans ce processus. Il s'agit d'une dynamique d'individualité inhérente à la collectivité, n'altérant pas le fonctionnement global de cette dernière.

En guise de conclusion : complémentarité inhérente entre oralité et écriture musicale

La notation musicale n'est ni un absolu ni un universel. La correspondance entre son et signe graphique dépend de qui opère, des caractéristiques du système notationnel adopté et du contexte géoculturel. Les limitations des systèmes de notation font en sorte qu'il existe une tradition orale à l'intérieur de la tradition écrite : tout n'est pas dit sur le papier ou le support. Le rôle originel de la notation est de servir de trace visuelle, de référence pour l'analyse ou l'identification. Les traditions musicales écrites, dont les systèmes de notation sont associés à des formes sophistiquées, doivent se servir de la verbalisation, de cette oralité nécessaire, afin de développer une exégèse de leurs codifications. Si les musiques de l'oralité nécessitent de passer de l'oreille à l'écriture pour permettre l'analyse de leurs principes opératoires, les musiques écrites occidentales passent par l'oralité pour pouvoir expliciter avec précision la codification de leurs systèmes de notation et pouvoir exprimer pleinement leur finalité esthétique.

L'évolution au cours de l'histoire de la tension entre oralité et écriture cache en réalité une complémentarité incontournable de ces deux sphères, surtout lorsqu'il s'agit de comprendre ou de donner à comprendre une pensée créatrice. Remarquons aussi que la coexistence du son et du signe visuel favoriserait plutôt le contact humain en raison de la nécessité de verbaliser, de valider, d'interroger, de donner du sens. Cette coexistence fera toujours partie de la tension entre l'oralité et l'écriture musicale, parce que cette dernière est organiquement liée à leur nature respective, voire à l'écart fonctionnel entre les dimensions sonore et graphique. Nous avons voulu souligner qu'à l'heure actuelle, les changements des systèmes de notation et de leurs

8. À ce titre, Molino nous rappelle l'idée « romantique » selon laquelle la création est toujours collective, et avance un argument « positiviste » qui appuie la thèse de l'origine individuelle des manifestations musicales collectives (Molino, *op. cit.*, p. 492, 494).

plateformes de représentation (papier, écran) se déroulent simultanément au développement multidimensionnel d'une nouvelle forme *d'oralité*. Dans la composition contemporaine, le statut de l'écriture imposerait une relation de coexistence avec l'oralité, plutôt que de tension, à degré variable selon la nature des démarches de création.

Nous achèverons ces quelques réflexions sur les mots de Jack Goody qui illustrent bien à la fois l'ambivalence et la complémentarité qui existeront sans doute toujours entre les mondes de l'oralité et de l'écriture, et qu'il nous faudra dépasser pour reconnaître la place qui revient à chacune de ces deux sphères dans notre monde contemporain :

Nous devons faire attention à ne pas voir dans les cultures orales une version plus satisfaisante de notre propre civilisation corrompue et, d'autre part, à ne pas voir cette civilisation, la culture citadine, culture écrite, comme le remède à toutes les barbaries. C'est précisément une telle position intermédiaire que nous nous sommes efforcés de maintenir entre l'écrit et l'oral. (Goody, 1994, p. 298)

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. (1963), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard.
- AROM, Simha (2007), *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Nathalie Fernando (dir.), Les Presses de l'Université de Montréal.
- AUBERT, Laurent (2001), *La musique de l'Autre*, Paris, Georg éditeur/Ateliers d'ethnomusicologie.
- BARTÓK, Béla (2006), *Écrits* (Philippe Albèra et Peter Szendy : comp.), Genève, Contrechamps.
- BARTÓK, Béla et LORD, Albert B. (1951), *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press.
- BENNETT, Gérald (1996), « La musique depuis 1945 et la culture orale », in Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Liège, Mardaga.
- BORIO, Gianmario (2006), « Signe et son », *Filigrane*, n° 3, p. 23-41.
- BOSSEUR, Jean-Yves (2005), *Du son au signe*, Paris, Alternatives.
- CARRATELLI, Carlo (2006), « La "nouvelle" complexité de l'oralité musicale », *Filigrane*, n° 4, p. 139-158.
- CULLIN, Olivier (2004a), « Écritures (Noter la musique I) », *Laborintus*, Paris, Fayard, p. 15-46.
- CULLIN, Olivier (2004b), « Des signes et des couleurs (Noter la musique II) », *Laborintus. Essais sur la musique au Moyen-Âge*, Paris, Fayard.
- DELALANDE, François (1991), « Faut-il transcrire la musique écrite ? », *Analyse Musicale*, n° 24, p. 13-18.
- DUFOURT, Hugues (1991), *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Bourgois.
- DURING, Jean (1988), « Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient », *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Georg Éditeur.
- GOODY, Jack (1994), *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GUARNIERI CORAZZOL, Adriana (2006), « Modernité, oralité, écriture : un colloque, Tours 2004 », *Filigrane*, n° 3, p. 212-219.

- LAROUSSE, *Grand dictionnaire encyclopédique* (1984), tome 7, Paris, Librairie Larousse.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2004), *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1987), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF.
- MARTIN, Émile (1953), *Trois documents de musique grecque*, Paris, C. Klincksieck.
- MERRIAM, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- MEYER, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press.
- MEYER, Leonard B. (1967), *Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago Press.
- MOLINO, Jean (2009), *Le singe musicien*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Paris, Actes Sud/INA.
- MOLINO, Jean (1986), « Les fondements symboliques de l'expérience esthétique et analyse comparée : musique, peinture, littérature », *Analyse Musicale*, n° 4, p. 11-18.
- MOLINO, Jean (2007), « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », *Musiques. Une encyclopédie pour le XIX^e siècle*, J.-J. Nattiez (dir.), vol. V, *L'unité de la musique*, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 477-527.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois.
- NETTL, Bruno (2007), « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales », *Musiques. Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, J.-J. Nattiez (dir.), vol. V, *L'unité de la musique*, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique.
- NETTL, Bruno (2005), *Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, The University of Illinois Press.
- PLATON (1964), *Le Banquet/Phèdre* (Chambry, Émile : traduction et notes), Paris, GF-Flammarion.
- REESE, Gustave (1960), *La musica del medioevo*, Florence, Sansoni.
- SEEGER, Charles (1958), « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », *The Musical Quarterly*, vol. 44, n° 1, p. 184-195, G. Schirmer.
- TAGG, Philip (2000), *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, New York, The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- VEGA, Carlos (1941), *Fraseología* (2 vol.), Imprenta de la Universidad de Buenos Aires.
- VEITL, Anne (année non spécifiée), « Notation écrite et musique contemporaine : quelles grandes caractéristiques des technologies numériques d'écriture musicale ? », www.grame.fr.
- VIRET, Jacques (1988), « La tradition orale dans le chant grégorien », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 1, p. 46-62.
- ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.