منظمة العالم الإسلامي للتربية والعلوم والثقافة
ISLAMIC WORLD EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION
ORGANISATION DU MONDE ISLAMIQUE POUR L'EDUCATION, LES SCIENCES ET LA CULTURE

THINK TANK INTERNATIONAL

LA CULTURE POUR REPENSER LE MONDE

Numéro 5

الرباط عاصمة الثقافة في العالم الإسلامي
Rabat, Culture Capital in the Islamic World
Rabat, Capitale de la culture du monde islamique

Publication de l'Organisation du Monde islamique pour l'Éducation, les Sciences et la Culture - ICESCO - 1443/2022

Secteur de la Culture et de la Communication

مَنظمة العالم الإسلامي للتربية والعلوم والثقافة
ISLAMIC WORLD EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION
ORGANISATION DU MONDE ISLAMIQUE POUR L'EDUCATION, LES SCIENCES ET LA CULTURE

THINK TANK INTERNATIONAL

LA CULTURE POUR REPENSER LE MONDE

Numéro 5

الرباط عاصمة الثقافة في العالم الإسلامي
Rabat, Culture Capital in the Islamic World
Rabat, Capitale de la culture du monde islamique

Publication de l'Organisation du Monde islamique pour l'Éducation, les Sciences et la Culture - ICESCO - 1443/2022

Secteur de la Culture et de la Communication

Sommaire :

- **Ahmed KHALED :** La Dimension Africaine dans la littérature arabe **5**
- **Yvonne Francassetti BRONDINO :** Nouvelles Technologies et Éducation : Une perspective interculturelle **17**
- **Ousmane WAGUE :** La dimension symbolique du tabou artistique en Afrique de l'ouest : le cas de la musique **25**
- **Jean-Jacques VELLY :** Stravinsky et l'intelligibilité du texte poétique **39**
- **Senda KHAYATI :** Musiques de l'image ou images de la musique à l'écran **51**
- **Janine CIZERON :** Texte et musique dans la littérature française du XXème siècle **59**
- **Serge GUT :** Réflexion sur les rapports du texte et de la musique dans quelques Opéras des XVIIIè et XIXè siècles **67**
- **Giovanna TRISOLINI :** L'interculturalité en Méditerranée **81**

La Dimension Africaine dans la littérature arabe

Ahmed KHALED
Ministre - Ambassadeur

Quelles sources arabes pour la connaissance de la dimension africaine ?

Pour une suggestion modeste de ma part, concernant la place des Zanj «Noirs Africains» dans l'œuvre de Jâhiz, mon ami l'éminent Artiste et Homme de Culture Mohamed Zinelabidine m'a, en fait, dicté le thème ambitieux de ma communication : «La dimension africaine dans la littérature arabe». Quelle délicate et difficile tâche !

La littérature arabe est, en effet, un monde. Comment m'y aventurer et m'y retrouver pour aborder dans l'ensemble de sa production écrite, et dans un temps record de quelques semaines, la dimension africaine ?

Certes, il s'agit surtout d'une littérature spécifique pour approcher ce thème. C'est le domaine de l'historiographie, des récits de voyages, de la géographie descriptive. Cette littérature revendique par ses programmes et son style une place au sein de l'adab. La liste est longue et peut constituer toute une riche bibliothèque, comme celle de l'Ecole des Langues Orientales de Paris où l'on peut consulter, entre autres, les écrits d'al-Istakhri, d'al Balkhi, d'Ibn Hawqal, d'al-Bakri, d'al-Idrîsi, d'al-omari, d'Ibn Battouta, d'al Hasan al-Wazzân al Fâsi (ou Léon L'Africain), d'Abu-l-fidâ, d'al Ifrânî et d'autres...

Que désigne Bilâd al-Sûdân ?

Dans ces sources littéraires arabes médiévales, «Bilâd al-Sûdân» «Pays des noirs, c.à.d. l'Afrique Noire, acculturée à la civilisation arabo-islamique, ne désigne pas tout le continent africain, mais seulement un grand couloir plus ou moins large d'un bout à l'autre de ce continent. Il s'agit de la région Saharo-Sahélienne située au Sud du Maghreb et qui s'étend de l'Océan Atlantique à la Mer Rouge.

Jusqu'au XX^{è}s et au-delà de cette bande transversale, l'Afrique Occidentale des savanes du Sud et de la forêt est restée largement à l'écart de l'implantation de la culture et de la civilisation arabo-islamique.

Comment a été introduit l'Islam en Afrique Noire?

Ce n'est ni par souci de prosélytisme, ni par recherche du merveilleux, que les Arabes se sont intéressés au pays des noirs dès les premiers siècles de l'hégire, mais par attrait des marchandises de bon rapport (or, ivoire, bois précieux, clous de girofle, esclaves etc...)

Les relations entre cette partie du monde et le monde arabe remontent au temps du Prophète Muhammad qui, selon la tradition musulmane, entretenait, il y a quinze siècles, des rapports amicaux avec le Négus Abyssin.

Ce sont les Arabes commerçants qui ont introduit l'Islam dans le Bilâd al-Sûdân» dès la fin du VII^{è}s après j.c. Beaucoup de dialectes arabes étaient parlés sur les grands marchés des pays des noirs

Ce qui accélère la diffusion de l'Islam, c'est la conversion spontanée des monarques et chefs de tribus africains qui rallient à leur foi leurs sujets animistes sans contrainte guerrière. C'est l'exemple du roi Zâ Kosy en 400h /1009J.c, souverain de Gao (Kaw Kaw) sur les rives du Niger, comme le rapporte le géographe al Bakrî (mort en 1097J.C). Pour les populations païennes, l'adoption de l'Islam est aussi un moyen facile d'échapper à la traite.

L'Islam au pays du Ghâna et en Afrique Subsaharienne

L'un des premiers textes arabes sur le monde subsaharien, celui du géographe al-Fazârî (seconde moitié du Its.h/VIIIs.J.C) désigne «l'Etat du Ghâna» comme «le pays de l'or», donc «pays de cocagne». Il ne s'agit pas du Ghana actuel seulement, mais d'une formation politico-géographique médiévale située aux confins Sud de la Mauritanie, du Sénégal et du Mali.

Ibn Al-Faqîh, mort vers 290h/903j.c, en donne quelques indications amusantes dans son Kitâb al-Buldân (Livre des pays). En voici ce passage: «Au pays du Ghâna, l'or pousse dans le sable comme des carottes (Jazar). On l'arrache au lever du soleil. Les habitants se nourrissent de mil (dhura et de haricots (lûbiyâ)... Ils s'habillent de peaux de panthère, car ces bêtes pullulent dans leur pays».

Ibn Hawqal est le premier voyageur et témoin oculaire arabe qui décrit, en 366h./977j.c, le Ghâna dans son «Kitâb al-Masâlik wal-Mamâlik» (Routes et Royaumes). Le Roi du Ghâna», dit-il, «est le plus riche de la terre à cause des mines d'or qu'il contrôle». Mais Ibn Hawqal ne livre pas d'autres renseignements sur sa visite au soudan nigérien.

Al-Idrîsi (m549h./l 154j.c), dans un passage de son ouvrage de géographie «Kitâb Rojâr» "نزهة المشتاق" «(Livre de Roger), repris par Al-Sacdî (m.vers 1065h/1655J.c) pour un renseignement concernant le Ghâna dans son «Târîkh al-Sûdân», est le premier à mentionner la coexistence des princes de race blanche et des principes de race noire au Soudan nigérien.

Au IX^{es}.j.c, la poussée berbère aboutit au royaume d' Awdaghust, qui sera vassal du Ghâna.

En 380h/990j.c, la ville d'Awdaghust est investie par le roi du Ghâna qui y installe un gouverneur noir pour surveiller les redevances des caravanes de ses vassaux berbères. Le Ghâna demeure pour un demi-siècle le royaume le plus puissant du soudan.

Al-Bakrî (m. en 487h./1094J.c) nous en donne, dans son «Kitâb al-masâlik Wal-mamâlik» (Routes et Royaumes), de précieux renseignements. La capitale Ghâna se composait de deux villes. L'une, peuplée de Musulmans

et comptant plusieurs érudits et douze mosquées. L'autre, située à six milles, était la ville royale avec un palais, des cases à toit arrondi, et une mosquée à l'usage des Musulmans venant en mission auprès du roi. Aux environs, s'étendait la forêt où vivaient les sorciers et les gardiens des idoles. La population ainsi que le souverain étaient fétichistes. Mais le Roi témoignait beaucoup d'égards aux Musulmans et choisissait parmi eux ses interprètes, son trésorier et la plupart de ses ministres.

Lorsqu'il apparaissait en audience, ses sujets animistes se prosternaient et se jetaient de la terre sur la tête, alors que les Musulmans manifestaient leur respect par des applaudissements.

Les descriptions du cérémonial impressionnant des rois de Ghâna et de Kâw-Kâw (Gao) par al-Bakrî offrent une série de détails qui révèlent à quel point l'institution royale africaine est valorisée. Al Bakrî rapporte, par exemple, que le repas du roi de Kâw-Kâw (Gao) qui doit être en principe musulman, est entouré d'un rituel particulier: danse des femmes au son du tambour (ou tam-tam), suspension de toute activité commerciale en ville pendant le repas du roi.

Awdaghust (sud Mauritanie), capitale du royaume vassal du Ghâna, est prise par les Almoravides (Al Murâbitîn) de yahya b. cumar (446h./1054j.c). Son fils Abû Bakr s'empare de la capitale Ghâna en 1076.j.c. A sa mort, en 480h/1087j.c. le Ghâna recouvre son indépendance.

En 599h/1203j.c, Soumangûrû Kant, souverain des Sasso, prend Ghâna; il y installe une garnison de païens et fait fuir les Soninké Musulmans à Walata qui remplace la ville de Ghâna comme centre caravanier et culturel Musulman.

Ibn Khaldûn dans ses Prolégomènes, parle de sa rencontre en 796.h/1393-4, avec Shaykh «Uthrnân, muftî des habitants de Ghâna; ce qui indique la persistance d'une communauté musulmane importante comportant un roi et un mufti musulmans.

C'est bien le prestigieux, éclat de la civilisation arabo musulmane dans le royaume nègre du soudan nigérien qui incite Dr Nkrumah, leader charismatique et homme de culture, à nommer son pays Ghana, dès l'accession de la Golden Coast à l'indépendance.

Les travaux de Lewicki sur les ibadhites de l'Afrique du Nord et au Soudan occidental ont montré le rôle que les kharidjites, et en particulier la secte ibadhite implantée également à Djerba, jouèrent dans la propagation de l'Islam au Soudan occidental pendant au moins deux siècles 750-950j.c. Ce grand orientaliste spécialiste du Kharidjisme, a montré avec certitude que les commerçants ibadhites avaient pénétré au Soudan Occidental (Ghana, Mali, Niger) bien avant les sunnites orthodoxes ; ils avaient probablement rallié à l'islam les premiers convertis soudanais. Il suffit pour s'en convaincre de se référer à l'étude de Lewicki qui exploite des documents Kharidjites et le «Kitâb al-Masâlik» d' Al-Bakrî, étude intitulée «Traits d'histoire du commerce saharien : marchands et missionnaires ibadites au Soudan occidental et central au cours des VIIIé - IXe siècles j.c» (in Ethnografia Polska, 1964, n°8, p 291-311).

Plusieurs villes du soudan occidental, telles que Ghâna, Gao (kaw Kaw), Awdâghust, témoignent de la présence d'établissements marchands ibadhites venus de Tahert, de Wargla (sud algérien), du Sud tunisien et du Djabal Nafùsa. Les Kharidjites de la secte sufrite ont régné sur Sidjilmâsa, un des points principaux qui relient l'Afrique du Nord à la bande subsaharienr..e du Soudan Occidental. La dynastie ibadhite des Banû l-Khattâb à Zawîla (dans le Fezzân) a dominé la route commerciale reliant la Libye au bassin du Lac Tchad.

L'influence des ibadhites a imprégné l'architecture religieuse telle qu'on la constate aujourd'hui dans les formes des minarets qui rappellent celles des minarets de Djerba l'ibadhite et les minbars (chaires des mosquées) rectangulaires à l'exemple de celles du Mzab (Sud algérien). Mais en revanche, aucune trace du dogme ibadhite hétérodoxe dans la zone du soudan.

Le dogme Kharidjite a sûrement disparu sous l'influence almoravide sunnite malékite au Vè.s.h /XIès.J.c, qui fut le grand siècle de la pénétration islamique au soudan occidental.

Témoin oculaire, Ibn Battouta qui passe à Gao(Mali) en 753h/1352j.c, loue le zèle des musulmans maliens à apprendre le Coran par cœur et à assister aux prières publiques ; ce qui donne l'impression que la Mali du

VIIIès.h/XIVès.j.c était bien ancré dans la foi islamique. Au Xès h./XVIès. jc., l'Islam était bien implanté tout le long de la ceinture soudanaise de l'Atlantique au lac Tchad et au delà.

Bien que les masses rurales n'eussent été que peu touchées par cette religion monothéiste, l'Islam devenait après tant de siècles un élément de la scène familière et culturelle de l'Afrique occidentale subsaharienne, notamment dans les villes.

L'islamisation s'étend, donc, à l'Afrique Noire par le biais des caravanes, en particulier, mais aussi par voie maritime sur les côtes de l'Afrique Orientale, et progresse en profondeur.

Des états musulmans se forment également à l'Ouest et deviennent de véritables empires dans la région du fleuve Sénégal et dans la boucle du Niger. Les plus importants empires dans cette zone sont donc, comme nous l'avons signalé, le Ghâna (ancien royaume de Ouagadou (apogée au XIé s.j.c), puis le Mali (apogée au XIIIes.j.c) et le Songhaï (apogée aux XVIé.s)

Au XIIés, la haute Guinée fait partie de l'empire du Mali. Sur la côte guinéenne se forment, également, des royaumes dont celui du Bénin (apogée au XVé - XVIés). C'est l'actuel Nigeria qui a connu une pénétration islamique.

Les califats historiques n'ont jamais envisagé d'occuper une partie du Soudan Occidental (Bilâd al-Sûdân) dans cette bande subsaharienne.

Les Almoravides (al-Murâbitûn), Berbères voilés partis du sud de la Mauritanie et des abords du fleuve Sénégal (Ves.h/XIes.j.c), ont érigé leur puissance au Maroc et en Espagne musulmane, tout en gardant l'œil sur le contrôle de l'or subsaharien.

Il faudrait peut-être attendre la fin du XVIes pour voir, en 1590, le sultan al-Mançûr de la dynastie Saadienne marocaine lancer ses troupes avec l'artillerie légère portée à dos de chameaux pour investir la métropole Tombouctou et dominer la route de l'or et des esclaves. Les pays du moyen Niger resteront sous la mouvance chérifienne saadienne jusqu'en 1750.

L'Islam s'est donc acclimatisé surtout dans le milieu des intermédiaires commerciaux africains, notamment les Soninké (ethnie dominante de l'empire du Ghana). Son passage des villes aux campagnes, du littoral et de la bordure du désert à l'intérieur des terres tribales pastorales, s'est fait progressivement.

C'est un modèle d'islamisation spécifique qui se distingue par le respect des coutumes et des rites animistes ancestraux, un islam surtout sunnite (orthodoxe), simple, modéré et tolérant; et plus tard, un islam de confréries assez proche de certaines pratiques animistes et où dominent la Qâdiriyya et la Tijâniyya avec leurs marabouts.

Ce mouvement d'islamisation, contrairement à d'autres régions du continent Africain (Maghreb, Égypte et Soudan de Khartoum), n'a pas entraîné d'arabisation, à l'exception de quelques minorités de familles lettrées de cette région subsaharienne.

Certaines langues africaines, enrichies de mots d'emprunts arabes dans divers domaines, entre-autres les noms de personnes, ont rempli la fonction de relais dans la prédication orale et la culture africaine écrite en caractères arabisé.

C'est le cas du peul dans toute l'Afrique de l'Ouest, du Wolof au Sénégal, du Malinké/Julu au Mali, en Guinée et dans quelques autres pays voisins, du hausa, la plus importante langue du Bilâd al Sûdân, du Swahili, la langue de l'Est africain, c.à.d la langue bantu arabisée.

Avec la pénétration de la civilisation arabo-islamique, se crée un dynamisme commercial à partir de la ville de Sijilmâsa (sud-Est marocain), en passant par Awdaghust (ville berbère du sud mauritanien) jusqu'à Ghâna, principale métropole noire au Sud de cette zone bien avant la création de Tombouctou (Niger).

Un autre axe, au centre de la bande transversale du Bilâd al Sûdân, reJie·Tripoli; l'Ifriqya (la Tunisie dans ses frontières initiales) et Wargala (Sud Algérie) à Gao (Kaw-Kaw), ville négro-africaine sur les rives du Niger.

Au Sud de la Libye et à l'Est du Lac Tchad, est créé, à la fin du IX^{e}s.j.c, le royaume de Kanem, rapidement et en majeure partie islamisé (actuel Tchad). Sa population juxtapose surtout Noirs et Arabes ; et un brassage des deux ethnies s'y réalise.

Le V^{e}s.h/XI^{e}s.j.c, celui du royaume berbère Almoravide au Maroc, est le grand siècle de l'expansion de l'Islam dans les cours royales africaines situées aux terminus des routes caravanières transahariennes.

Comme le notent avec attention les auteurs arabes de l'époque, surtout al-Bakri (mort en 487h/1094j.c) dans son«kitâb al masâslik wa-l-mamâlik» (Routes et Royaume), la cohabitation entre musulmans et non musulmanns africains est remarquable.

Certaines métropoles africaines ont joué un rôle essentiel de transmission du savoir arabo-islamique ; c'est l'exemple de Ja (appelée également Dia» Djaba ou Zagha). C'est le lieu d'origine et de référence de nombreux lignages d'érudits Juristes (Fuqahâ) ouest africains, dès l'époque des grands empires du Ghana, du Mali (VII^{é} XVI^{é}s), comme l'empire Songhaï malien avec sa capitale Gao (Kaw Kaw).

L'empire du Songhaï, vainqueur du Mali, vers la fin du XIV^{é}s, est gouverné par la dynastie des Sonni.

Après 1493, une autre dynastie fixée à Gao, celle des Askia, fait de Tombouctou un véritable foyer de l'Islam noir. Ce sont les Askia que la conquête marocaine du Saadite Al-Mançûr éliminera.

Ibn battûta qui passe à Gao au Mali, en 753h/1352j.c, note dans son récit de voyages (Rihla) que les gens de cette métropole sont «anciens dans l'Islam. Ils ont de la foi et du zèle dans le iilm (savoir)».

Lorsqu'il est reçu par l'empereur malien Mensa Suleiman, il porte un intérêt particulier au cérémonial d'audience où la clique et les musiciens occupent une place privilégiée et raffinée ; il les décrit comme suit : «Devant le sultan, sortent les chanteurs tenant à la main des mandales d'or et d'argent... Dès qu'il est assis, on bat les tambours, on donne du Cor et on sonne des trompettes».

Tombouctou, héritière du premier foyer culturel Ja ou Zagha (Mali), est la ville savante par excellence au Soudan Central (Nord Niger actuel). Fondée au VIes.h/XIIes.j.c, son histoire effective ne commence qu'au vnrs.h/XIVes.j.c. Tombouctou n'était qu'une petite ville quand Ibn Battûta y passe à deux reprises en 753- 4.h./1352-3j.c

Un véritable brassage ethnique (arabe, berbère et négro africain) se fait dans ce principal centre du savoir acculturé à la civilisation arabo-islamique.

Mais la stratégie de compromis, de coexistence et d'osmose, demeure essentielle entre culture arabo-islamique et culture négro africaine.

La pénétration de l'Islam au Habasha et dans la Corne d'Afrique

D'autre part, plus au Sud-Est de cette bande transversale, au Habasha, nom désignant dans les textes arabes médiévaux le territoire et les peuples de l'Ethiopie et des régions limitrophes de la Corne d'Afrique, s'est constitµé dès la fin du IIIes.h/XIes.j.c un Etat musulman dans le plateau du Shoa Oriental, puis à Ifat (Awfât) sur ses bords Sud - Est.

Ifat est devenu le foyer d'expansion islamique en Ethiopie. C'est le plus grand des sultanats et royaumes musulmans dans cette région, tels que le royaume d' Adal qu'al-Makrîzî appelle, dans son «Kitâb as-Sulûk» " كتاب السلوك لمعرفة أحوال الملوك " «Zaylaᶜ» " زيلع " ou encore le royaume de Dawara, le sultanat de Bâli et d'autres dynasties africaines musulmanes qui occupent dans la Corne d'Afrique et ses environs une superficie plus étendue que l'Empire du Négus Abyssin.

Harar est devenue ville - Etat et grand centre de commerce et de diffusion culturelle islamique. Chrétiens et musulmans coexistaient. Mais, parfois, les relations entre sultanats et Empire Abyssin connurent des heurts, notamment avec l'arrivée au milieu du XVIes des forces navales portugaises sous les ordres de Christophe de Gama. Les Portugais soutenaient !'Empereur abyssin Claudius (1540- 1559) contre l'Imâm Ahmad Gran.

Dans leurs desseins impérialistes, les Britanniques incitèrent, au XIX^{e} siècle, les rencontres violentes entre l'Empire Abyssin, d'une part, et l'Egypte du Khédive et le Soudan du Mahdi, d'autre part.

Il est à noter encore que l'extension de l'Islam dans la Corne d'Afrique, comme d'ailleurs au Mali, au Ghana, au Niger et dans les pays limitrophes, ne s'est pas accompagnée_d'une arabisation. Et, par conséquent, à part quelques exceptions dans les milieux lettrés, les population africaines de ces régions ont conservé leurs propres institutions sociales, traditions, coutumes et langues spécifiques.

L'exposé arabe sur l'Abyssinie que présente alc-Omarî dans ses «Masâlik al-absâr» (Itinéraires) où il fournit une liste de sept états musulmans dans la Habasha, est sans doute la meilleure référence médiévale.

Les langues éthiopiennes sont d'origine sémitique comme l'Arabe. L'Amharique est parlé par les chrétiens d'Ethiopie. Le tigré est parlé par presque tous les musulmans d'Ethiopie.

Le Harari est le parler des villes du Harar (Ethiopie Orientale). L'influence de la langue Arabe sur le Harari est grande. Le Harari est écrit en caractères arabes; et c'est, en fait, la rencontre de deux langues sémitiques sœurs, l'Arabe et le Harari.

Plus au Sud de l'Afrique Orientale, sur !'Océan Indien, la côte de Tanzanie est intégrée au commerce arabe avec des ports prospères : Kilwa et Zanzibar au XII^{e}s.j.c.

L'influence des commerçants arabes, notamment celle des Omanais de la secte ibadhite qui dominait politiquement, a été grande dans le sultanat de Zanzibar, notamment au XIX^{e}s ; et de là, cette influence arabo-islamiquc a imprégné plus ou moins toute la côte du Kenya, la Tanzanie, et l'intérieur des terres, sur les routes commerciales qui traversaient les grands Lacs et atteignaient l'Ouganda, le Zaïre et la Zambie. Le réseau commercial, s'étendit aux îles Comores et à certaines parties de Madagascar.

L'on peut parler de civilisation Swahili sur cette côte Orientale d'Afrique, où la foi islamique a imprégné le style de vie urbaine.

La rencontre de l'Islam avec l'Afrique a été une aventure humaine féconde dans l'histoire universelle. L'Islam s'est adapté aux spécificités culturelles et sociales de l'Afrique noire.

Jâhiz et les Zanj

Le plus grand littérateur et penseur arabe du VIile et !Xcs.j.c., qui s'est intéressé au Zanj (Noirs Africains) dans ses écrits tels qu' »AI-Bayân et« Le kitâb al Hayawân » (Le Livre des Animaux), est sans doute al-jâhiz, un Irakien de Basra (776-868Jc).

Il considère, en général, les Zanj comme peuplades primitives où l'anthropophagie n'est pas exclue par certains chefs de tribus sur leurs ennemis défaits.

Les Zanj (Noirs Africains) étaient des esclaves employés dans de dures conditions comme terrassiers pour débarrasser les marais de la Basse-Mésopotamie de la terre nitreuse impropre à la culture.

Excédés par la maltraitance, ils commirent en l'an 70h/689- 90j.c, du temps du Califat Omeyyae de Damas, des dépradations dans la région de Basra.

Quelques années, plus tard, en 75h/694-95, ils se révoltèrent sous la conduite d'Ibn al-jarûd, contre le satrape al-Hajjâj, et prennent pour chef Rabâh, un des leurs surnommé Sîd Zanji (Lion Noir). Cette rébellion a été difficilement matée.

Deux siècles plus tard, les Zanj (négro-africians), se révoltèrent encore. Mais cette fois, leur révolte prit une ampleur considérable et une tournure de « guerre sociale » dirigée contre le pouvoir du calîfat Abasside de Bagdad. Elle dura quinze ans de 255 à 270h/868-883j.c.

Cette révolte des Zanj embrasa toute la région de Basra et entraîna la métropole du Sud dans la tounnente. Basra fut mise à feu et à sang. La tragédie de cette ville martyre a été immortalisée dans un remarquable thrène du grand poète Ibn al-Rûmi, IX^{e}s.j, où il dit :

«دخلوها كأنهم قطع الليل إذا لاح لهم الظلام»

«Ils y sont entrés comme des masses nocturnes lorsque pointe la nuit ténébreuse» etc...

Nous trouvons l'écho de la montée du péril Zanj à Basra dans une épître de Jâhiz intitulée «Fakhr as-Sûdâncala-1-Bîdhân» (Eloges des Noirs contre les Blancs).

L'auteur y mélange des propos sérieux des Zanj avec d 'autres propos plutôt drolatiques. Mais, nous y trouvons de remarquables passages dignes d'un ethnologue avant la lettre où Jâhiz évoque, en faisant parler les Zanj, les spécificités des Noirs Africains, notamment leur engouement pour la musique et la danse.

Ce sont, dit-il, «les créatures les mieux douées en danse rythmique, harmonieusement accordée aux percussion sur le tam tam, sans qu'ils n'aient besoin ni de leçons initiatiques ni de répétition. Il n'existe pas sur terre de meilleurs gosiers»/Fin de citation.

«هم أطبع الخلق على الرقص الموقع الموزون، والضرب بالطبل على الإيقاع الموزون من غير تأديب ولا تعليم. وليس في الأرض أحسن حلوقاً منهم»

Y a-t-il mieux pour conclure que ce texte de l'humaniste Jâhiz, musicologue et ethnologue avant la lettre. Ce grand esprit a su saisir une des spécificités des Zanj qui ont le rythme dans les veines, la musique et la danse étant pour eux un don de naissance.

«الرقص والموسيقى عند الزنج هبة في الموالد تجري في عروقهم»

Nouvelles Technologies et Éducation : Une perspective interculturelle

Yvonne Francassetti BRONDINO
Professeur des Universités - Milan

La domination de la technique, comme univers des moyens - aujourd'hui des nouvelles technologies - a atteint le niveau planétaire. La technique n'est pas faite pour les «Humanités», elle ne se pose pas la question du sens des choses ou des événements, ce n'est pas son affaire. La technique fonctionne; elle fonctionne et assure ainsi efficacité, rapidité, mobilité, donc profit[1].

Lorsqu'elle pénètre dans le monde de l'éducation, dans les années 80, c'est d'abord dans un but purement instrumental, comme support de l'enseignement traditionnel dont le livre et le cours magistral sont les piliers, au niveau des accessoires qui assurent la facilitation et la diversification de la diffusion des informations.

Avec le développement de l'information et la nécessité de traiter une quantité de plus en plus importante de données, l'informatique acquiert un rôle plus central: celui de mettre de l'ordre dans la masse des informations qui envahit les lieux de la connaissance.

C'est encore un rôle instrumental: l'objet de la connaissance reste inchangé, n'est pas remis en cause. La technologie est encore un outil.

Aujourd'hui, le développement des nouvelles technologies a atteint un tel degré, à. l'extérieur et à l'intérieur de l'espace éducationnel, qu'il est impossible de se limiter à les considérer comme moyen servant à ordonner les. cultures informelles provenant·des innombrables sources d'information. Ce qui nous intéresse ici c'est de comprendre si les logiques de fonctionnement des NTIC donnent lieu à une forme de pensée différente de celle que nous avons hérité de la connaissance à travers l'écriture.

1 Cfr. U. GALIMBERTT, Psiche e Techne, Feltrinelli, Milano, 2002.

La technique n'est pas neutre : ce concept a été maintes fois rappelé... et l'utilisation des NTIC dans la pédagogie va bien au-delà du rôle instrumental.

La pédagogie du livre nous a formés selon une articulation linéaire de la connaissance, selon une logique démonstrative, un raisonnement déductif, dans un contexte plutôt clos.

Les médias mettent en action d'autres formes de connaissance : l'hypertexte fonctionne par immersion, dans un contexte ouvert par excellence, non pas par séquence mais en simultanéité, par raisonnement analogique, par contamination. C'est un peu comme le passage de la géométrie plane à la géométrie dans l'espace. Les mécanismes ne sont pas les mêmes.

Il n'est plus possible de présenter le savoir comme un texte. Le savoir est un espace à n dimensions, un amalgame mobile, changeant, fluide.

Il faut que nous affrontions aujourd'hui un ensemble de connaissances plurielles, en mouvement, extraverti par rapport aux savoirs classiques bien délimités par les disciplines, bien structurés en blocs autonomes par la tradition académique.

Les contours des disciplines sont remis en cause et l'accent est mis sur les différentes formes de communication entre les disciplines.

C'est un tournant difficile: il s'agit de passer du langage «monomédia» de l'écriture à son intégration avec les langages multimédia, des images, des sons, de la recherche linéaire à la recherche ramifiée associative, hypertextuelle.

Si la pédagogie est en crise, c'est bien parce que les dynamiques abstraites de la connaissance traditionnelles n'adhèrent plus à l'atmosphère culturelle actuelle, à la variété et la multiplicité des dynamiques de la connaissance que développent les médias à l'extérieur de l'école.

Et le malaise scolaire se situe tout entier dans ce décollement: entre la transmission d'un savoir stable, rigide, destiné à construire l'édifice culturel solide et immobile sur lequel se baseront les futures activités des

étudiants et au contraire l'exigence actuelle de rendre l'individu sensible à toute forme de transformation et capable de s'orienter dans le monde de la connaissance multiple, en réseau, sans un ordre prédéterminé[2].

Les media pensent en nous, ils nous structurent selon des mécanismes qui sont très différents de ceux qu'exercent la grammaire et la rationalité de l'écriture: les médias nous font penser à travers les réseaux, les connexions, les dynamiques du constructionnisme les formes particullères d'une connaissance par full immersion, par interaction.

Il n'est pas un hasard qu'en épigraphe à un module multimédia de la part d'un groupe d'établissements scolaires, ait été placée cette citation d'Italo Calvino: «aujourd'hui, il est inconcevable qu'un tout ne soit pas un tout potentiel, conjectural, pluriel. Chacun de nous n'est qu'une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, d'imaginations. Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, une panoplie de styles, où tout peut être continuellement remué et réordonné de mille façons possibles»[3]

Le rôle des médias est déterminant dans cette nouvelle perception de soi: ils rendent possibles et donc légitime à l'intérieur de nous une vision multiple et ouverte de l'espace psychique de l'individu. Il n'est pas étonnant que nous assistions à une vertigineuse croissance des processus de symbolisation, de problématisation, de virtualisation, en somme à la fin de l'identité unidimensionnelle et à l'épanouissement de l'identité plurielle, de l'individu aux personnalités multiples. Les zones de la personnalité que les médias textuel sacrifiaient, sont aujourd'hui remis en lumière et exaltées par les médias fluides et réticulaires qui en sont le miroir et les reflètent à l'infini.

Comment continuer à proposer aux nouvelles générations une formation sur le modèle linéaire de l'écriture classique? Bien sûr, il y a bien longtemps, dès la fin du siècle dernier que l'on parle de fragmentation de l'identité.

2 Cfr R. MARAGLIANO, Manuele di didattica multirnediale, Laterza, Roma-Bari, 1994

3 Cfr. I.CALVINO, Lezioni Americane, Garzanti, Milano, 1988

Mais ce qui était le fait d'un original ou d'un hypersensible, est aujourd'hui un comportement culturel diffus qui a besoin d'être légitimé par une lecture philosophique. Les mendias ont mis en oeuvre des épistémologies différentes de celles du passé qui sont à l'origine du malaise et de l'incompréhension qui affectent les rapports avec le monde extérieur et les relations infrapersonnelles, et qui a grand besoin d'être explicité et pris en compte par les formateurs.

Nous revenons donc au rôle de la formation.

Face aux nouvelles formes de connaissance qui sont développées à travers les mendias, la fonction de l'enseignant s'est profondément transformée : ses compétences ne sont plus pour ainsi dire «grammaticales». Les NTIC ne sont plus un simple outil, elles sont une ressource pour repenser le monde; l'enseignant doit les utiliser dans ce sens et repenser la formation sur la base de la portée innovatrice des langages multimédia.

En quoi consiste cette nouvelle pédagogie?

Le préambule de la réforme scolaire proposée par le ministre de l'Education Nationale L. Berlinguer donnait en 97 les indications suivantes:

«l'école est k seul lieu où les institutions des vrais savoirs sont présentées sous une forme ordonnée et relativement complète, contrairement aux informations plus ou moins occasionnelles et désordonnées fournies qui proviennent d'autres sources. Mais ce «désordre», caractéristique de la société de l'Information, agit comme le miroir générateur d'une constante révision des cadres institutionnels des connaissances.

L'école ne peut assister passivement à ce phénomène.

Il lui revient d'élaborer une structure culturelle à l'intérieur de laquelle la dimension disciplinaire et celle réticulaire (c'est à dire l'enseignement par matière et celui des savoirs transversaux et des connexions entre les différentes agrégations) constituent les pôles d'un terrain d'actions constructif, propositif et ouvert à la recherche».

Le rôle de la formation est donc celui de faire une synthèse, de promouvoir l'intégration des différents chemins de la connaissance. L'opposition, l'antagonisme entre la culture linéaire du livre et celle fluide des nouveaux mendias est exclue.

L'image du personnage de V. Hugo ds Notre Dame de Paris, qui, la main posée sur le premier livre imprimé grâce à l'invention de Gutenberg et le regard fixé vers l'imposante cathédrale, exprime li son désarroi en disant «Ceci tuera cela», a été reprise à propos de la révolution des médias et des formes de connaissance[4].

Le système culturel représenté par la construction de la cathédrale n'a pas succombé devant les nouvelles formes de production, tout comme le texte linéaire ne disparaîtra pas devant les productions multimédia, ils s'intégreront, ils forgeront une alliance.

L'hypertexte est trop souvent perçu comme «un instrument» de «libération» du paradigme fermé typique du texte littéraire, comme une véritable arme capable de déconstruire la rigidité traditionnelle du texte et de donner libre cours au caractère fragmentaire et multiforme de la pensée post-modeme»[5]

En vérité, !'hypertexte est fortement construit, il ne s'agit pas d'une accumulation fortuite de fragments hétéroclites. Il existe des hypertextes construits sur le modèle des démonstrations de type déductif - qui prennent le lecteur par la main, comme le livre, et des hypertextes qui suivent des parcours fondés sur l'analogie, des flux plutôt que des raisonnements (comme a tenté de le faire la littérature du fragment).

Ce qui est dangereux c'est justement d'agir sur la potentialité des mendias en matière de connaissance avec les mêmes critères que ceux appliqués à l'écriture.

Cela signifie ignorer la portée épistémologique des NTIC. L'informatique et la multimédialité, sur le terrain de l'éducation, agissent à plusieurs niveaux:

- fonctions instrumentales de l'informatique: l'utilisation de procédures, le calcul et la représentation graphique, la récolte, l'organisation, !'interrogations des données, la simulation etc... toutes les opérations qui interviennent dans l'analyse de la réalité et le problem-solving.

4 Cfr. G. RONCAGLIA, Oltre la cultura del libro, ITER, Trecani, 2-98, p. 24.

5 Cfr. O. RONCAGLIA, op., p.28

- anthropologique: avec la pluralité et la superposition des langages, la multimédialité crée une interaction entre les technologies et les changements sociaux et culturels
- au niveau de l'élaboration intellectuelle, qui est de loin le plus révolutionnaire car le principe même de formation évolue: le centre de l'action formatrice se déplace de la logique même de la discipline à celle des épistémologies qui naissent de l'interaction avec les NTIC.

La discipline, n'est plus le seul dépositaire du savoir. Ses contours s'estompent et une réorganisation au niveau des contenus et des méthodes s'impose. L'accès au savoir a changé: on accède aux information par d'autres chemins, à travers les archives, les banques de données, les librairies virtuelles, à travers des parcours technologiques et conceptuels car la recherche n'est plus linéaire mais ramifiée, discontinue. L'objet même de la recherche subit une continuelle redéfinition et en présence d'un excès de données, la lecture est associative, hypertextuelle. C'est un exercice qui forme à l'utilisation et à la sélection des données ainsi qu'au développement d'une vision critique tout en faisant appel à l'intuition et la force de perception dans le treillis de la connaissance. C'est une révolution technique et culturelle à la fois: ce qui change, c'est la manière de lire, d'écrire, de penser. La valeur épistémologique est encore plus évidente si l'on prend en considération l'approche systématique et projectuel qui est propre à l'informatique et aux NTIC.

prenons l'exemple du montage d'une expérience virtuelle à travers la «modélisation» d'un phénomène physique : il est indispensable de construire un projet et l'effort d'e conceptualisation est beaucoup plus intense sur le plan virtuel qu'en laboratoire.

Les retombées sur la plan didactique sont énormes: l'objet même de l'expérience, ce n'est plus l'application d'un modèle, qui mène en général à confirmation (connue) une hypothèse. Il s'agit de découvrir le modèle lui-même et ses paramètres[6]

6 Cfr.G.AUSIELLO, le technologie interogano la scuola,:in ITER, op. cit.

Ce que vise la formation c'est la capacité de se mouvoir dans des contextes virtuels dont il faut comprendre les concepts et les mécanismes.

Cette capacité de créer le réseau sémantique d'un fragment du monde (recherche hypertextuelle) signifie: en définir les composantes, analyser les relations et les liens qui les unissent, décrire les processus: ce parcours a une énorme valeur épistémologique car cela signifie construire les catégories interprétatives de la réalité: la connaissance va moins en profondeur mais elle s'étend aux multiples concepts de complexité.

Pensons à ce qu'est le «linkage» qui permet la construction de structures complexes. Comprendre, avec les NTIC, signifie reconnaître la· possibilité de linkage significatif sur le plan sémantique[7].

Et l'effet le plus révolutionnaire de !'hypertexte est bien là : dans le passage de l'organisation des informations par séquences à une organisation réticulaire. Attention, «ce passage signifie qu'il n'y a plus de distinction entre posséder une information et être capable de l'utiliser dans de multiples contextes : et dans la disparition de cette distinction réside la compréhension et le critère même de sa vérification[8].

Alors le rôle de l'enseignant est lui aussi bouleversé: ce n'est plus un rôle de transmission. Former, c'est intégrer des expériences de nature différente, c'est coordonner les activités, c'est suggérer des parcours, c'est les faire reconnaître, poser les problèmes à résoudre.

En filigrane, dans cette analyse des nouvelles mouvances qui nous viennent du monde des mendias, on entrevoit clairement, le langage interculturel.

Là aussi, il faut distinguer plusieurs niveaux, les mêmes que ceux que nous venons d'énoncer. Un niveau instrumental: la formidable possibilité donnée aux citoyens du monde de communiquer à distance et d'atteindre un horizon planétaire. Internet est un lieu où se joue une interaction dont la potentialité est extraordinaire... Il faudrait parler des limites actuelles dues

7 Idem

8 L. DAPPIANO, Le tecnologie interrogano la scuola, in ITER op. cit p. 61

à l'inégalité du développement et donc de la diffusion des NTIC et des obstacles que les pouvoirs de la globalisation ne manqueront pas de mettre en oeuvre pour endiguer la vague de la diplomatie des citoyens... mais ce n'est pas là notre sujet, prenons seulement conscience qu'ils existent. Au niveau conceptuel, la perspective interculturelle est particulièrement favorisée par les NTIC. **Au delà** de l'amplification de la communication qui constitue le premier élément positif, la multimedialité est le miroir de l'interculturalité. Dans une étude sur l'interculturel, le philosophe marocain N. Affaya synthétise parfaitement la situation:

«On vit dans un monde où le métissage culturel est devenu une réalité incontestable dans laquelle la personne se trouve obligée d'avoir plusieurs jeux d'outils conceptuels, être présent à plusieurs niveaux à la fois et disposer de multiples registres de connaissance (Shayegan, 1996: 49)»[9].

Il est incontestable que les NTIC, dans ce domaine, dépassent largement leur fonction d'instrument de mémorisation et d'élaboration de données et se font médiatrices entre les hommes et les réalités, au niveau des mécanismes profonds, au niveau de l'épistémologie.

Nous avons essayé de montrer que les NTIC, dans le monde de l'éducation sont une grande ressource épistémologique.

Il nous reste pour conclure, à exprimer un souhait: l'horizon planétaire a fait irruption notre vie quotidienne, il bouleverse nos certitudes, nous apporte des valeurs transculturelles. C'est la technique qui nous y conduit, mais la construction du sens reste à niveau personnel et social et ne nous exonère d'aucune responsabilité envers le futur.

9 N. AFFA YA, L'interculturel ou le piège de l'identité, in «Revista CIDOB d'afers internacionals», n. 36- 1997, p. 155

La dimension symbolique du tabou artistique en Afrique de l'ouest : le cas de la musique

Ousmane WAGUE
Universitaire - Critique - Mauritanie

«Il y'a mieux dans la sagesse que d'être un griot»
proverbe peul du Macina

Dans l'Histoire et la dynamique de toute société, il existe des règles, des tabous qui régissent les principes et les modes d'action des individus et leur comportement au quotidien. Ces tabous, codifiés par des symboles sont conçus comme des règles qui légifèrent la conduite psychosociologique des membres de la société. Ainsi, chaque membre se voit contraint d'orienter ses actions scrupuleusement et conformément aux lois qui régentent la société. Force est de souligner que le poids de ces règles varie suivant les individus, les sociétés et leur volonté d'épouser les modèles sociétaux et les nouvelles structures indulgentes ou non qui transgressant les tabous et les modes d'action jadis tracés dans les sociétés traditionnelles. Comme dans de nombreux pays sous développés ou en voie de développement, les Etats de l'Afrique de l'ouest, continue à regorger des sociétés gardant tant bien que mal les règles, les us, les coutumes bref des traditions gardant presque intacts plusieurs tabous et les restrictions contraignant la liberté de certains de leur membre dans divers domaines de la vie quotidienne. Ces tabous ont pris au fil des années une dimension symbolique et ont gardé leur caractère restrictif à telle enseigne qu'ils soient devenus une ligne rouge pour certains membres de ces sociétés désirant sortir du cocon moral traditionnel. Dans cette communication, nous allons tenter de mettre en exergue la portée et la dimension symbolique du tabou artistique qui reste encore prédominante dans toutes les sociétés de l'Afrique de l'Ouest et ce après une présentation de ces sociétés et de quelques-uns de leurs modes, structures et us.

L'Afrique de l'Ouest est l'une des parties du Continent Noir les plus riches culturellement. Mais les sociétés qui la peuplent sont les plus complexes et les plus difficiles à décrypter et ce pour plusieurs raisons. D'abord, la plus part de ces sociétés étaient ou sont encore hiérarchisées. D'autre part cette partie de l'Afrique est multiethnique. Il y domine un plurilinguisme des plus denses. Même si ces deux derniers critères sont prévisibles dans toute l'Afrique, il est opportun de souligner que la stratification ou la hiérarchisation au niveau des sociétés de cette région reste à l'origine de la persistance des tabous, comme un mode symbolique et une règle fondamentale régissant le comportement artistique des membres de ces sociétés.

A- Aperçu sur la stratification sociale

L'Afrique de l'Ouest qui s'étend du sud de la Mauritanie jusqu'aux confins de Tchad, de la Centrafrique et du Gabon est peuplée par plusieurs ethnies dont les traditions varient d'un pays à un autre. Ces traditions se confondent et se contredisent parfois. Mais, de nos jours, les ensembles ethniques peuplant des pays comme le Mali, le Sud de la Mauritanie, le Sénégal, la Guinée Conakry, la Guinée Bissau, le Burkina Faso, la Cote d'Ivoire, la Gambie, le Niger constituent ceux dans les quels les stratifications sociales restent les plus rigides. Ces stratifications font ressortir dans ces sociétés trois grands statuts sociaux repartis chacun en plusieurs sous statuts sociaux.. Il s'agit du statut social des Nobles appelés en langue Soninké : «Hooro»[1], la caste des clients ou des intermédiaires appelés en «Bamana» langue parlée au Mali : «Nyamakala»[2] et les gens de la condition servile. Chacune de ces castes comprend des sous groupes qui correspondent au rôle social au statut social de chacun de leurs membres.. Conformément à la tradition, les membres de chaque statut, se doivent de se conformer scrupuleusement aux règles, us et tabous fixés implicitement

1 La langue Soniké fait partie de l'ensemble linguistique Mandé qui comprend entre autres le «Bamana», le «Xasounké», le «Dioula» etc. Ces langues sont aujourd'hui parlées au Sud de la Mauritanie, au Sénégal, au Mali, en Guinée Conakry , en Guinée Bissau, mais également en Gambie, en Cote d'Ivoire au Burkina Faso

2 «Nyamakala» est une expression qu'on trouve pratiquement dans toutes langues issues de l'ensemble Mandé. Bien qu'elle varie d'une langue à une autre, elle est utilisée pour désigner le statut des clients qui comprend d'autres sous-groupes.

ou explicitement dans ou pour chaque statut social. Ainsi, le statut social déterminera la fonction socioprofessionnelle de chaque membre dans la société ainsi que sa personnalité qui devient le reflet du groupe auquel il app rtient. Cette personnalité qui se définit comme une sorte de quête perpétuelle du prestige social au sein même du statut se détermine généralement par l'adhésion de chaque membre aux valeurs préfixées par le groupe. Aux Nobles, la société attribuait autrefois le pouvoir politique, guerrier et surtout le droit d'instruction et de diriger tous les rituels religieux dont ceux liés à la quête du savoir et les activités y afférentes. Plus complexe par son hétérogénéité, la caste des intermédiaires est la plus versatile. Elle comprend plusieurs sous-groupes aux fonctions sociales différentes. Parmi ces sous groupes on trouve celui des Forgerons appelés en Soninké «Tagadou», spécialistes dans la forge du fer et de l'or, des Cordonniers dénommés «Garanko» ayant comme métier la transformation du cuir et les Gens de la Bouche appelés aussi et comme nous avons cité ci-haut les «Nyamakalo» pluriel de «Nyamkala». Cette caste est par excellence celle vouée traditionnellement dans sa diversité à la musique. Comportant en son sein des sous-groupes, la caste des griots est la plus célèbre parmi les clients ou les intermédiaires. A cette classe sociale, revenait autrefois le droit naturel de jouer aux instruments de la musique, de chanter et de louer. Obéissant à une stratification en son sein même, cette caste des Gens de la Bouche comporte trois sous-groupes. Il s'agit des Griots tout court et des Griots de la cour, des «Guesserou»,ou les nobles dans la caste des griots, les laudateurs et les généalogistes. Les Gens de la condition servile constituent le troisième groupe fermant la marche de la hiérarchie sociale. Ce groupe bien qu'homogène, comprend lui aussi des sous groupes parmi les quels on trouve notamment les premiers et les deuxièmes serviteurs de la couronne ainsi que les serviteurs ordinaires. Cette stratification sociale est transposable aussi bien à l'ensemble Mandé qu'aux autres composantes ethniques de l'Afrique de l'Ouest. Si on peut constater aujourd'hui la disparition implicite de certains sous-groupes et même des groupes entiers, il faut toutefois préciser que chaque groupe reste hermétiquement cantonné et régi par des règles et tabous sociaux fixés pour les membres de chaque statut. La fonction à exercer devient ainsi prédéterminée par le statut social. Il en est de même pour le

comportement de l'individu. Par exemple, «le terme de Hooré (en Soninké noble) est la noblesse de caractère, la capacité d'accepter son rang social et d'en assumer au mieux les obligations»[3]. Ainsi, les membres de chacun des autres statuts sociaux obéissent scrupuleusement à ce que Pierre Bourdieu a appelé : «l'effet d'assignation statutaire»[4]. Cet état de fait abouti est en quelque sorte une orchestration de la société suivant les tabous et les interdits de chaque caste. Voyons ensuite comment se manifestent ces tabous en musique.

B- Les tabous et leurs symboles sociaux

La stratification sociale, entant que celle qui régit les sociétés Ouest africaines fortement hiérarchisées, définit au préalable le champ d'action de chaque membre de la société. Ainsi, une barrière psychosociologique s'érige en contrainte à la façon d'agir des individus aussi bien au niveau de ces sociétés que dans leur mode de choisir et d'exercer la profession qu'ils désirent. C'est à ce niveau qu'apparaît la notion de tabou qui fixe le champ, le mode et le domine d'intervention de chaque membre d'un Statut social quelconque. Cette notion se présentera ainsi sous deux connotations contradictoires : «D'un côté, celle de sacré; de l'autre, celle d'inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur»[5]. Mais le tabou qu'il s'agit ici, n'est pas celui qui renvoie au sacré.

«Ainsi, au tabou se rattache la notion d'une sorte de réserve, et le tabou se manifeste essentiellement par des interdictions et restrictions.....Les restrictions tabous ne sont autres choses que des prohibitions purement morales ou religieuses. Elles ne sont pas ramenées à un commandement divin, mais se recommandent d'elles-mêmes. Ce qui les distingue des prohibitions morales, c'est qu'elles ne font pas partie d'un système considérant les abstentions comme nécessaires d'une façon générale et donnant les raisons de cette nécessité. Les prohibitions tabous ne se fondent sur aucune raison; leur origine est inconnue; incompréhensible

3 Mamadou DIAWARA, La graine de la parole, édition France Steiner Veav, Stutgart, 1990 P :59

4 Pierre Bourdieu, Ce que parler veut dire, édition Fayard, Paris 1987. P: 64

5 Sigmund Freud, Totem et Tabou, p :2

pour nous, elles paraissent naturelles à ceux qui vivent sous leur emprise»[6]. Cette assertion du psychanalyste français témoigne et détermine la teneur des tabous régissant les statuts sociaux en Afrique de l'Ouest. L'application de ces tabous se traduit ainsi à travers la symbolisation des interdits dans les faits et les actes. L'exemple le plus instructif est que toutes les pratiques tendant à l'extravagance, ou ayant un rapport avec les différentes formes artistiques notamment la musique et ses dérivés comme les chants, la danse, les jeux d'instruments sont particulièrement interdits· à al couche des nobles. Elles demeurent toutefois l'apanage des Gens de la bouche auxquels se confond la personnalité de ses membres. A la fois activité socioprofessionnelle pour ces Gens de la bouche et un savoir leur permettant un positionnement social, les pratiques musicales dans leur diversité entretiennent et maintiennent le tabou artistique dans les sociétés des _tats de l'Afrique de l'Ouest. Même en ces temps modernes, ces tabous restent fortement vivaces et orientent les modes de pratique artistique musicale. En témoigne d'ailleurs la composition de la nomenklatura musicale dans certains des pays de l'Afrique de l'Ouest. Aujourd'hui, aussi bien au Mali qu'au Sénégal, en Guinée, les musiciens continuent à être issus de l'ancienne caste dite des Gens de la bouche. Même en cette période du XXIéme siècle où toutes les castes connaissent un effritement tous-azimuts, la profession de musicien reste interdite à la haute hiérarchie sociale notamment la classe des Nobles. Cette interdiction constitue selon Freud l'un des buts même du tabou qui «....consiste à protéger la propriété d'une personne, ses outils, son champ, etc., contre les intrus»[7]. Toutefois, il est à signaler que la tradition en Afrique de l'Ouest qui accorde une certaine liberté d'action aux castes autres que les Nobles, autorise également à la caste des«Nyakamalo» ou Clients à exercer dans une certaine mesure certaines formes et genres de musique. De coutume, certains sous-groupes de cette caste à l'instar des Forgerons, des Cordonniers et des Gens de la condition servile dont la musique n'est pas traditionnellement leur activité principale, sont dépositaires, chacun, d'un ou de plusieurs genres musicaux parfois communs à la majorité de ces sous-groupes.

6 Sigmund Freud, Totem et Tabou, idem, p :15

7 Sigmund Freud, Totem et Tabou, idem, p: 13

C- Tabous et usages musicaux

Dans les sociétés traditionnelles de l'Afrique de l'Ouest, bien qu'il existe une caste des laudateurs, il faut reconnaître que le métier de laudateur peut être exercé par tous les membres issus des sous groupes de la caste des Clients ou Intermédiaires. Ces groupes, dans leur majorité, disposent chacun d'un savoir oral généralement mis en valeur pendant les rituels des cérémonies des mariages, les rituels de circoncision, de préparatifs à la chasse entre autres. Ce savoir comprend des récits oraux, des louanges et chants dédiés à la gloire des personnes de la caste des Nobles et surtout les rois ou les princes. On y trouve aussi des chansons ritualisées comme les chants de circoncision, les vociférations de la chasse accompagnées d'un genre de danse très raffiné appelé chez les chasseurs du Mali «Takamba». Mais ce qui différencie les vrais musiciens traditionnels, les griots, des autres groupes exerçant la musique occasionnellement à l'instar des Forgerons, des Cordonniers, des Gens de la condition servile, c'est l'usage des instruments musicaux. Connus par toutes les sociétés Mandé de l'Afrique de l'Ouest comme étant les vrais «...maîtres dans l'art de parler et de jouer au luth»[8], les griots ont traditionnellement l'usage exclusif du luth ou «Gambaré»[9]. Par ailleurs, chez d'autres ethnies de l'Afrique de l'Ouest comme les «Mandingues», les «Dioulas»,les «Bamanas» les «Malinké»[10], certains sous groupes des griots généralement appelés «Djeli» par ces ethnies ont le maniement exclusif de la «Kora» à la place du luth ou «Gambaré.». La «Kora» est instrument mi-luth, mi-harpe, sous forme de calebasse, surmontée de 21 cordes. Elle a une connotation très sacrée dans les sociétés de l'Afrique de l'Ouest. Les cordes représenteraient autrefois sept pour le passé, sept pour le futur et sept pour le présent. Ses origines remontent à la naissance de l'empire mandingue au XIII^{éme} siècle. Cet instrument aurait été fabriqué

8 Expression chère à Djeli Mamadou Kouyaté un griot malien

9 Luth traditionnel aux cordes dont le nombre varie suivant le talent, la classe du griot et son aptitude à manier cet instrument. Sa morphologie et sa dénomination varient d'un groupe à un autre. Chez les musiciens noirs d'Afrique du nord, il est appelé «Gombri», chez les Peuls de l'Afrique de l'Ouest cet instrument à un nom tout à fait différent. Il est appelé «Hordou»

10 Ethnies reparties principalement entre le Mali, la Guinée Conakry, la Guinée Bissau, le Sénégal, le Liberia, a Gambie, la Cote d'Ivoire.

dans un village qui se situerait aujourd'hui en Guinée Bissau. En plus de ces instruments traditionnels, il existe d'autres utilisés pendant les fêtes traditionnelles par des groupes hétérogènes se réclamant de la couche des clients. Parmi ces instruments de musique, on trouve le notamment, tam-tam désigné en Soninké sous le nom de «DJoubouré», ou le mini tam-tam dénommé «Djembé». Ces instruments de percussion restent à nos jours le monopole des Gens de la parole, des musiciens issus des couches serviles entre autres. Cependant, 1'usage de ces instruments reste couplé d'un autre tabou contradictoire, celle de l'exclusion de la femme. En effet, la société traditionnelle n'accorde aucun droit d'utilisation des instruments traditionnels de la musique aux femmes. Jouer de l'instrument a toujours été considéré comme un tabou pour la femme. La connotation sacrée donnée à l'instrument exclut la femme qui est selon la tradition, souillée et n'a pas de don surnaturel. Par exemple, il y a une censure de la femme instrumentaliste au Nigeria ou au Ghana où la femme n'a pas le droit de jouer à un tambour qui fait appel à la divinité et qui a un pouvoir spirituel. Elles ont toutefois et dans toutes les sociétés traditionnelles le droit de chanter d'interpréter, de louer et surtout de danser au même titre que les hommes. Mais à ce niveau il existe aussi une autre ambiguïté. Dans les sociétés traditionnelles, des restrictions dans les paroles des chanteuses continuent à persister. Elles remontent au passé où la femme avait peu de droit avec le système patriarcal. Le droit de parler en public n'était pas donné aux femmes et c'est toujours le cas aujourd'hui à l'église ou à la mosquée. La femme ne peut pas chanter les chansons modernes au Ghana par exemple sans être marginalisée. Parfois certaines d'entre elles désirant aiguiser leur soif de chanter sont obligées de se réfugier dans le gospel. Les femmes sont aussi mal vues quand elles chantent l'amour, la politique etc. Cette situation oblige les femmes musiciennes, plus que les hommes, à s'autocensurer et à faire des chansons suggestives, si ce n'est pas des chansons laudatives comme les griottes au Sénégal. La liberté des paroles dans les chansons des femmes ri'est acceptée que de façon marginale et dans des manifestations privées où les elles peuvent exhiber leurs corps et proférer les paroles défendues en public, comme cela se fait encore au Sénégal. S'agissant du mode d'exécution de la danse, il reste également soumis à des restrictions tous -azimuts. La femme musicienne

n'est pas libre dans son expression corporelle. La religion freine sa la liberté notamment dans les sociétés islamisées de l'Afrique de l'ouest. Ce qui peut être toléré pour l'homme devient indécent quand il s'agit de la femme. Le poids de la tradition et du contexte socioculturel participe également à la censure de l'expression culturelle. La femme musicienne est aussi une femme généralement au foyer qui doit donner un bon exemple à ses enfants et respecter son mari.

D- Le poids actuel du tabou musical

Malgré les mutations sociales qui sont actuellement sur la voie de déstructurer les modèles hiérarchiques traditionnels notamment les statuts sociaux, il y'a lieu de signaler que l'ombre des tabous continue à peser lourdement sur le domaine musical en Afrique d'une manière générale et en Afrique de l'Ouest en particulier. Toutes les professions et leur mode de répartition au niveau des sociétés obéissent au phénomène de «l'Orchestration sans chef d'orchestre»[11] qui fait que chaque membre d'un statut quelconque ou de la société est orienté par ses parents ou s'oriente de lui même vers le métier jadis exercé par ses parents et les autres membres de la caste à laquelle il appartient. La caste forge pour chacun des individus un statut naturel. Ainsi les descendants des nobles devenaient selon·1a piste tracée par la société soit des rois, soit des marabouts ou sont orientés vers la quête du savoir moderne sous ses multiples formes. De la même manière - Et c'est là où le tabou musical persiste d'ailleurs- les descendants des griots devenaient des musiciens, instrumentistes, paroliers ou chanteurs modernes, par ce qu'ils ont été destinés par la société et par leurs statuts sociaux. à exercer ces fonctions musicales. Rares sont les descendants des couches dites nobles qui déviaient le chemin et devenir des musiciens. Mais le contraire était possible de nos jours, vue la démocratisation de la scolarisation et d'accès à l'école moderne.

11 Expression chère à Pierre Bourdieu.

Au cas où un descendant de la couche des nobles se hasardait à devenir musicien, il est mis au banc des accusés et marginalisé par son entourage et ses proches. L'exemple le plus illustre est celui du célèbre chanteur sénégalais Youssou N'dour qui, au moment d'entamer sa carrière musicale, au début des années 80, a été rejeté aussi bien par ses propres parents que par ses amis et les membres de sa couche sociale[12]. Les exemples de ce type font, de nos jours, boule de neige dans toutes les sociétés traditionnelles del'Afrique de l'ouest et témoignent aussi du fait que les tabous faisant de la musique l'apanage des descendants des Gens de la bouche sont sur la voie de s'effriter et de se désagréger lentement mais sûrement. Il en est de même pour la profession du griot et sa vocation traditionnelle, jadis dopée par le clientélisme[13]. D'ailleurs cette vocation a été désavouée depuis des temps immémoriaux par certaines ethnies à l'instar des Peuls du Macina. Un proverbe très célèbre dit que: «Il y'a mieux dans la sagesse que d'être un griot» «Ender Bouradé Kowona Wondé Nyényo»[14] Voilà un autre paramètre qui témoigne aussi de l'effritement des tabous. Ali Farka Touré, le célèbre bluesman malien, descendant des griots de Niafounké, un village situé au Nord est du Mali avait reconnu tôt cette déchéance. N'ayant pas voulu emprunter le chemin traditionnel de ses parents, il a créé son propre orchestre avant de monter plusieurs projets musicaux avec des grands bluesman du monde entier dont Ray Cooder. A la retraite et âgé aujourd'hui d'une soixantaine d'années, il s'est converti à la politique et devint par la force des choses maire de son village natale. Son exemple continue d'inspirer plusieurs descendants des castes des gens de la bouche.

12 A ce propos, je voulais préciser que d'après nos sources lors que Youssou N'dour a acquis une célébrité et un confort matériel respectable, il aurait payé des bus de transport en commun pour son père et aurait soutenu financièrement les autres membres de sa famille. Ce qui prévalu d'avoir la bénédiction de ses parents jusqu'à devenir une célébrité internationale et sans doute la première star au Sénégal.

13 Le griot tout comme une bonne partie des membres de la caste des Gens de la bouche ne vivait que grâce à la générosité des individus issus de la classe des Nobles qui lui donnaient tout ce dont il a besoin. La plus part des familles des griots entretenait un rapport de clientélisme avec celles des nobles et notamment les rois et les dépositaires du savoir religieux.

14 Macina est une province située au Centre Est du Mali et habitée en majorité par des peuls et des Touarègues.

Conclusion :

Face aux transformations sociales qui provoquent aujourd'hui à l'intérieur de chaque société«des dynamiques du dedans et des dynamiques du dehors»[15] les tabous musicaux sont sur la voie de s'effriter. S'il est vrai qu'en Afrique de l'Ouest, la fonction du musicien n'est pas encore dans une certaine mesure accessible à tout le monde- ce qui n'est pas le cas en Tunisie, en Afrique du Nord et dans de nombreuses régions du monde -où tout le monde peut aspirer à faire des études musicales- il faut saluer toutefois un début de démocratisation des études musicales. Le Mali a donné le ton en ouvrant, il y'a quelques années, les premiers départements de musique puis des instituts supérieurs entièrement dédiés à l'enseignement musical. Le Sénégal et la Guinée Conakry ont commencé à lui emboîter le pas. Une fois que ces exemples eurent gagnées du terrain, la démocratisation de l'exercice de la musique sera effective et les tabous définitivement relégués aux oubliettes, même si l'ombre de la stratification sociale reste difficile t-ffa.ccr. Toutefois, il y'a lieu de signaler d'ores et déjà, un début encourageant dans ce sens avec la montée du phénomène Techno et du Hip-hop, auquel s'adonnent tous les jeunes, toutes catégories sociales confondues dans les banlieues des capitales Ouest-africaines et à l'étranger. Mais il est opportun de rappeler, de nos jours, qu'un échange culturel entre les musiciens de la région de l'Afrique de l'Ouest et ceux de l'Afrique du Nord et les autres contrées du Continent Noir et du monde arabe est d'une nécessité primordiale. Il est de nature à pouvoir permettre aux uns et aux autres de sortir de leur cocon traditionnel, de dépasser les contraintes qui entravent le développement artistique et musical dans ces régions respectives et, surtout, de s'échanger les expériences culturelles pour le bien des cultures africaines et arabes confrontées aux effets et méfaits de la mondialisation.

15 Georges Balandier, Sens et Puissance : Les dynamiques sociales, édition PUF, Paris, 1965.

La musique multidimensionnelle

Jacotte CHALLET

Lâcher tout souvenir et toute référence
pour toucher à nouveau au rivage de la création,
co-création toujours vierge.
Telle est la contradiction apparente et bouleversante
qu'il faut résoudre
car c'est justement le souvenir brûlant
d'une première rencontre avec l'ineffable
qui pousse à vouloir y retourner...
Mais le paradoxe est
que l'on ne peut jamais atteindre deux fois
ce rivage
en prenant le même chemin...

Vouloir être et avoir,
aimer et posséder,
découvrir et garder,
créer et reproduire,
telles sont les contradictions
engendrées par la peur
cet être imaginaire
qui commande
la plupart du temps, la plupart de nos actes
et nous conduit à nous agripper fermement
au «connu»
un «connu» qui même souffrant ou exécré
nous parait souvent préférable parce que déjà répertorié...
Ce contact innocent, cette magie première
C'est en observant des maîtres calligraphes Japonais exercer leur art
que je compris

que c'était précisément ce que je cherchais
à un détail près,
car le trait obtenu par la pression du pinceau sur la toile
s'il est fulgurant
ne s'étend pas dans le temps...

Dès lors,
je sus que c'était la prolongation
de ce contact singulier dans la durée
qui était le plus susceptible
de m'entraîner à conjuguer de façon permanente
le verbe «être.

L'éthique de mon exercice était toute tracée :
je n'avais ni à apprendre ni à prendre,
j'avais simplement à ETRE la musique,
sans filtre, sans filet,
sans calcul ni prévision,
sans correction ni remord...

Il me suffisait d'enregistrer en continu
le témoignage naissant
d'une verticalité exercée dans la durée.
Et c'est ainsi que se créa sous mes doigts
un tissu vivant
dont je ne tardais pas à vérifier,
la qualification particulière.
Telles les trompettes de Jéricho,
cette musique-là faisait non seulement
chanter rnon âme
mais résonner mon corps
et tout mon être.

La Musique du cœur de l'être.

La musique du cœur de l'être se déploie
librement dans l'espace intérieur.

C'est le son qui décrit cet espace et le rend manifeste,
C'est le souffle qui l'anime
C'est la conscience qui le transforme en tonalité chargée d'être,
en «son vivant» aux propriétés infinies,
en sonde spatiale capable de détecter les trous noirs,
amas de surcharge émotionnelle
stockés dans l'attente d'une prise de conscience prochaine,
pieux mensonges, détours de passe-passe,
oublis sélectifs opérés dans l'urgence
par peur de la vérité, de l'authenticité, et du rejet qui pourrait s'en suivre,
douleurs enfantines, brisures de vie, cécités soudaines
conséquences d'un trouble non élucidé, non digéré, non décrypté,
fragments de souffrance en attente d'un peu de lumière...

TOUT CELAS' ENONCE CLAIREMENT
par la projection sonore qu'opère le corps sur le clavier
et la myriade de ***résonances*** *qui en découle.*
Impossible d'ignorer plus longtemps
le degré intime d'unité ou de fragmentation,
d'harmonie ou de disharmonie,
de calme ou d' agifation,
de douceur ou de violence,
de peur ou d'évidence,
de vérité ou de mensonge,
de clarté ou d'encombrement
Impossible de se leurrer soi même
sur sa propre TONALITE INTERIEURE,

Dans ce contact intime et fulgurant avec «ce qui est»
dans ce rappel à l'ordre du vivant,
mes mains savent déjà ce que ma tête ignore encore.
Je les regarde souvent me montrer le chemin d'une connaissance héritée de la nuit des temps.

Sans le SON qu'anime la conscience vivante
Je n'aurais pas connaissance de cette vibration
Intelligente à l'oeuvre en chacune de mes cellules,
je ne saurais rien des rythmes intérieurs,
du silence et de la joie intime
qui enfantent«la musique du cœur de l'être».

Dans ce contact unique et fulgurant
avec la vibration de l'instant éternel qui seul est réel
il n'y a plus ni division, ni représentation.
Cette musique ne s'inscrit sur aucune partition
car elle est trait d'union.

Chevauchez sa vibration
dans l'unité retrouvée,
épousez là,
elle à vous, elle est vous.

Découvrez-vous,
il fait si bon à l'intérieur...
De soi!

© Jacotte Chollet.
«la musique Multidimensionnelle».
Paris, le 18 Novembre 2005.

Stravinsky et l'intelligibilité du texte poétique

Jean-Jacques VELLY

Professeur des Universités
Sorbonne - Paris IV

Au cours de sa carrière de compositeur, Stravinsky a souvent été confronté à de multiples problèmes pour établir un pont satisfaisant entre la musique et la poésie. Cherchant à élever l'interaction poésie/musique au niveau d'une méthode, d'une théorie voire d'un procédé de création particulier, il va dans différentes oeuvres (Pribaoutki, Oedipus Rex) établi.r des processus de composition pour apporter des solutions aux problèmes rencontrés. L'analyse de sa démarche présente d'étonnants paradoxes et montre la complexité des problèmes que Stravinsky voulait résoudre. Cette étude sera limitée à quelques réflexions sur Oedipus Rex et à l'évocation des Pribaoutki, chants populaires russes qui apportent un éclairage déterminant sur les idées de Stravinsky dans ce domaine. Elles permettent également de mieux comprendre le sens de ses propos sulfureux, notamment lorsqu'il écrivait dans Chroniques de ma vie en 1935, que " la musique, dans son essence, est impuissante à exprimer quoi que ce soit ", laissant entendre que, d'une manière ou d'une autre, la relation poésie/musique était stérile dès l'origine puisque la musique ne pouvait exprimer les éléments contenus dans les textes chantés ou évoqués par ceux-ci. Et pourtant, il y a rarement eu, au XX siècle, de compositeur plus concerné par la relation texte/musique car, dès le début des années 1910, puis en raison de son exil en Europe puis aux États-Unis, Stravinsky a renforcé sa réflexion dans ce domaine, non seulement-sur le choix de la langue retenue, souvent étrangère à sa propre langue maternelle, mais aussi sur le rôle même dévolu à la compréhension du texte.

La prise de conscience par Stravinsky des problèmes liés à l'emploi de sa langue maternelle eut lieu au moment de la Première Guerre mondiale lorsque, installé en Suisse, il se plongea dans la lecture de poésies

populaires russes pour compenser l'intense émotion qu'il ressentait à l'idée d'être éloigné de son pays en ces temps de crise. Ce qui attira son attention n'était pas l'aspect anecdotique ou métaphorique d'histoires souvent truculentes ou colorées, mais plutôt le rythme des mots, l'enchaînement des syllabes, les qualités d'assonances et cadentielles du russe, langue qui " provoque et produit, dit-il, sur notre sensibilité un effet proche de celui de la musique"[1] Musicien àu plus profond de lui-même, Stravinsky ne pouvait qu'être bouleversé lorsqu'il découvrit que les accents parlés du texte des poésies populaires russes disparaissaient lorsque celui-ci était chanté.

Stravinsky entrevoyait ainsi les riches possibilités sonores et musicales de la poésie populaire russe tout en prenant conscience du fait que ses éléments dynamiques et sémantiques disparaissaient lors de leur mise en musique, lui ouvrant ainsi tout un champ d'investigation pour l'utilisation de textes littéraires, grammaticalement corrects, mais qu'il désarticule par la répétition pour ne travailler, en fin de compte, que sur la sonorité première du mot, ou plus exactement sur la sonorité de la syllabe. Cela justifie son parti pris de ne plus utiliser le mot comme référent sémantique, mais la seule syllabe comme unité sonore et dynamique. C'est sur de tels principes que Stravinsky a élaboré plusieurs de ses oeuvres, Pribaoutki, Renard, Berceuses du chat... Dans Oedipus Rex, il va cependant plus loin encore, justifiant que l'on s'arrête de manière plus approfondie sur cette oeuvre et sur les solutions mises en ceuvre par le compositeur pour tenter de résoudre les problèmes issus de la confrontation entre la poésie et la musique. Dans Oedipus Rex, la relation texte/musique sur laquelle a été fondée l'expression musicale depuis !'Antiquité est curieusement bousculée et inversée. Au détriment des habitudes, Stravinsky soulève un véritable paradoxe en obscurcissant volontairement le sens et la compréhension du texte chanté. En outre, comme pour accentuer encore plus le paradoxe de cette oeuvre chantée en latin, il recherche non pas la collaboration d'un librettiste ordinaire, mais celle d'un véritable poète, dont l'art réside précisément dans un emploi personnel des mots, dont il

1 Eric Walter Wiite, Stravinsky Paris, Fianimarion, Harmoniques, 1966, trad. franç. par Dennis Collins, 1983, p. 583

va s'ingénier, pour des raisons d'efficacité musicale, à masquer la raison d'être, en imposant, dès le début de la collaboration -et comme une condition absolue - que le texte écrit soit traduit en latin, devenant ainsi en grande partie inintelligible pour l'auditeur.

D'OEdipe Roi à Oedipus Rex

En 1925, ayant été impressionné par L'Antigone de Cocteau et par la manière dont le poète avait traité le mythe et l'avait «présenté sous une forme actuelle»[2] Stravinsky lui propose d'écrire le texte d'un livret[3] - le genre n'était alors pas encore bien défini- sur un sujet connu de tous. Hésitant entre les genres de l'opéra et de l'oratorio, c'est finalement celui nouveau et synthétique de l'opéra-oratorio qu'il retiendra. Le thème choisi, en accord avec Cocteau, sera finalement celui de l'histoire d'Œdipe , et plus précisément celui de la tragédie de Sophocle, Œdipe Roi, que Stravinsky connaissait depuis son adolescence dans la version russe de Nicolai Ivanovitch Gneditch[4],dont les traductions en hexamètres des grands textes grecs étaient célèbres pour l'impression de grandeur musicale qui en ressortait. Stravinsky écrivit aussitôt au poète pour confirmer le projet proposé : "L'idée qui me poursuit depuis un certain temps [est] de composer un opéra en langue latine sur un sujet d'une tragédie du monde antique que chacun connaîtrait"[5]. Tous deux se mirent également d'accord sur le principe que cette collaboration devait rester secrète car i]s voulaient l'offrir à Diaghilev pour son jubilé artistique, à savoir pour ses vingt ans d'activités théâtrales en 1927. Ils s'interdirent donc d'en " parler sous quelque forme que ce soit (lettres, articles, interview, conférences ...)", ce qui explique le nombre restreint de documents évoquant la genèse et les raisons d'être de cet ouvrage, documents-écrits pour la plupart a posteriori.

---

2 Igor Stravinsky, Chroniques de ma vie, Denoël/Gonthier, Paris, Médiations, 1962, p. 134.

3 3 Pour le livret, je pensai ne pouvoir Faire mieux que de m'adresser à Jean Cocteau, mon ami de longue date... -, dans Ibid., p, 134.

4 Nicolaï Ivanovitch Gneditch (l 784-1833). CfE. W. White, op. cit., p. 98,

5 Lettre du 11 octobre 1925. Citée dans Dieter Mailer Jean Cocteau und Igor Strawinsky, Hambourg, Verlag der MusikaliLnhandlung Karl Dicter Wagner, Band 24, 1981, p. 56.

Cocteau se mit rapidement à l'ouvrage et termina la première version de son libretto le 28 octobre. 1925, l'envoyant immédiatement à Jean Daniélou[6] pour le traduire en latin, car lui-même s'avouait être un médiocre 1atiniste[7]. Malgré son désir de collaborer avec Cocteau, dont il appréciait l'art «d'intervertir les valeurs et de sentir le détail qui chez lui prend toujours une importance capitale»[8], Stravinsky voulait garder l'entier contrôle sur le projet, trouvant]a première ébauche de Cocteau, conventionnelle et conçue " dans une prose horriblement factice[9] ", lui imposant de récrire à deux reprises le libretto et lui faisant subir en outre des coupes par la suite[10]. Cocteau, on l'imagine aisément, fut excédé par ce travail imposé, affirmant également que le seul bénéfice de cette curieuse collaboration était finalement de réapprendre le latin ! Le résultat fut cependant considéré comme parfait par Stravinsky, qui ne pouvait imaginer un texte répondant mieux à ses désirs[11].

Ce que Cocteau vécut visiblement comme une contrainte créant, de plus, un obstacle à l'affirmation de son art de poète car il était évident que les auditeurs ne pourraient saisir les subtilités de son texte pas plus que le sens, correspondait en fait chez Stravinsky à une impérieuse nécessité, celle de faire vivre les événements et les figures de la tragédie grecque, qui acquéraient ainsi une grandeur exceptionnelle grâce à l'emploi du latin et qui, selon le compositeur, " revêtaient une plastique monumentale, une allure souveraine toute à l'échelle de la majesté dont est empreinte l'antique légende[12].

6 Jean Daniélou (1905-1974), futur cardinal, a été par la suite l'auteur de plusieurs ouvrages sur le christianisme ancien.

7 Jean Cocteau, Le cordon ombilical, 1962. Cité dans Pierre Chanel, « Collaboration avec Jean Cocteau «, dans Igor Stravinsky, la carrière européenne, catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (14 octobre-30 novembre 1980), p. 84.

8 I.Stravinsky Chroniques de ma vie, p. 134.

9 E. W. White, op cil., p. 347

10 Ibid p. 347. Stravinsk-y aflirma que « Cocteau avait été plus que patient avec ses critiques» et que, à force de remaniements. il était bien incapable de dire ce qui revenait véritablement à Cocteau dans cette oeuvre CF Dialogues.

11 I. Stravinsky, Chroniques de ma vie, p. 139.

12 Ibid. p. 139

Le choix du latin, pour l'expression du sublime

L'emploi du latin dans une œuvre musicale n'était pas une nouveauté en soi en 1926. En, effet, une grande partie du répertoire religieux; notamment destiné à la liturgie catholique (messes, motets) fait usage du latin, qui en est la langue officielle. Il est vrai cependant que ces oeuvres ne font que reprendre des textes, comme pour Oedipe roi, "connus de tous" et inscrits dans le cadre d'une liturgie particulière. Le sens même des mots s'efface parfois derrière l'usage rituel qui en est fait, donnant ainsi au texte latin une valeur incantatoire allant au-delà du sens propre.

Chez Stravinsky, le recours au latin en 1926 pour Oedipus Rex correspond cependant très nettement à d'autres objectifs, notamment celui d'atteindre à l'expression du sublime par l'emploi de mots déconnectés de toute valeur passionnelle ou encore celui de créer suffisamment de recul entre]'oeuvre et l'auditeur pour que sa musique pût être considérée avec la plus grande objectivité. L'idée d'écrire un ouvrage dans une langue particulière qui pouvait lui permettre d'exprimer le sublime lui était venue comme une révélation et comme une solution satisfaisante aux problèmes des relations texte/musique qui le préoccupaient depuis une dizaine d'années. C'est la lecture, au cours de l'automne 1925, d'un livre de Joergensen consacré à saint François d'Assise, qui renforça une conviction enracinée en lui, à savoir que " pour les choses touchant au sublime, s'imposait un langage spécial et non pas celui de tous les jours "[13]. En effet, dans ce livre, Stravinsky y découvrit que saint François, dont la langue maternelle était l'italien, utilisait dans les occasions solennelles comme la prière le français ou le provençal (sa mère était provençale). Le français, pour saint François, était la langue de la poésie, la langue de la religion, " la langue de ses meilleurs souvenirs et des heures les plus solennelles, [la] langue à laquelle il recourrait lorsque son coeur était trop plein pour les exprimer dans son italien maternel, qui pour lui avait été vulgarisé et déprécié par l'usage quotidien; le français était essentiellement la langue de son âme. Chaque fois qu'il s'exprimait en français, ceux qui le connaissaient comprenaient qu'il était heureux[14].

13 Ibid p. 134.

14 Stravinsky Dialogues, dans E. W. White, op. cit.. p. 98.

Par l'emploi d'une langue inintelligible par l'auditeur, qui élimine ainsi toute référence à l'intrigue et toute inflation de l'anecdote, en supprimant également toute l'attention portée généralement vers la compréhension du texte (qui était inutile, rappelons-le, puisque l'histoire devait être connue de tous, et que, de plus, un narrateur était prévu pour rappeler d'une voix passive les principaux événements avant l'écoute), Stravinsky cherche à concentrer l'attention de l'auditeur vers la musique elle même, " qui deviendrait [ainsi] parole et action ,,[15]. En procédant de la sorte, il cherche donc clairement à donner la priorité au discours musical, lequel est conçu pour suppléer l'incompréhensibilité du texte, due au fait qu'il est rédigé dans une langue morte, mais aussi que sa structure grammaticale et syntaxique est volontairement désarticulée par l'usage de répétitions nombreuses de mots et d'accentuations délibérément erronées, qui retirent définitivement, si besoin en était, tout sens à un texte qui n'en avait déjà pas vraiment à l'audition. La démarche de Stravinsky n'est pas d'aller, comme Debussy, au-delà des mots pour exprimer l'indicible, pas plus qu'elle ne cherche à s'inscrire, comme Wagner, dans une théorie du leitmotiv où la musique peut traduire, symboliquement, des idées fortes. La musique, qui veut s'inspirer directement de la tragédie de Sophocle, se voit ici confier le soin de remplacer le sens des mots et de dire ce que les mots prononcés n'expriment pas par eux-mêmes. Ce pouvoir accordé à la musique se trouve, par ailleurs, renforcé par le fait que, pour empêcher que les voix ne se perdent, le décor, réalisé par le propre fils de Stravinsky Théodore, ne devait avoir aucune profondeur car tout devait se passer au premier plan[16].

Avec le choix du latin, que Stravinsky considère non pas comme une langue morte, mais comme une" langue pétrifiée, devenue monumentale"[17], le compositeur voyait s'incarner devant lui les événements et les personnages de la tragédie de Sophocle. Avec le latin, il cherche à "distiller l'essence dramatique [de l'œuvre, tout en obtenant] la liberté de [se] concentrer

15 I. Stravinsky, Chroniques de ma vie, p. 134.

16 Cfr. Introduction de la partition d'orchestre.

17 Ibid. 134.

davantage sur une dramatisation purement musicale “[18]. C’était là le moyen idéal pour se libérer d’une certaine tyrannie du verbe afin de se concentrer sur la force des syllabes, le dynamisme de leurs seules sonorités et de leurs accents. “ Quelle joie de composer de la musique sur un langage conventionnel, presque rituel, d’une haute tenue s’imposant d’elle-même! On ne se sent plus dominé par la phrase, par le mot dans son sens propre. Coulés dans un moule immuable qui assure suffisamment leur valeur expressive, ils ne réclament plus aucun commentaire. Ainsi le texte devient pour le compositeur une matière uniquement phonétique. Il pourra le décomposer à volonté et porter toute son attention sur l’élément primitif qui le compose, c’est-à-dire sur la syllabe. Cette façon de traiter le texte n’était-elle pas celle des vieux maîtres du style sévère ? Telle fut aussi, pendant des siècles, vis-à-vis de la musique, l’attitude de l’Église qui, par ce moyen, l’empêchait de verser dans la sentimentalité et, partant, dans l’individualisme”[19].

Le latin, au-delà des valeurs nationales et culturelles

Lors de la composition d’Oedipus Rex, le problème de la langue et de sa traduction était déjà au cœur des réflexions de Stravinsky depuis longtemps. Dix ans auparavant, il avait travaillé avec Ramuz à l’adaptation en français de ses Pribaoutki, des Berceuses dû chat et de Renard. Il avait alors initié le poète ni, “ particularités et aux finesses de la langue russe, aux difficultés présentées par son accent tonique”[20] et il avait apprécié la capacité intuitive de Ramuz “ à transfigurer l’esprit de la poésie populaire russe dans une langue si différente et si distante”[21]. Compositeur russe, ayant vécu en France et aux États-Unis, Stravinsky, composant ses oeuvres vocales dans plusieurs langues, fut directement concerné par le problème de la traduction d’un livret chanté. A la fin des années 50, il eut

18 I.Stravinsky, Dialogues. dans E W. White. op. cit.. p, 99. 1. Stravinsky Stravinsky Chroniques de nia vie, pp. 139-140.

19 I.Stravinsky chroniques de ma vie,ppl39-140.

20 Ibid., p. 71

21 Ibid. p. 71.

l'occasion de faire le point sur cette question qui l'avait occupé finalement pratiquement toute sa vie. Pour lui, il apparaît comme indispensable que le texte chanté ne soit en aucune manière traduit car, en le faisant, on agit sur " la sonorité et l'accentuation des mots qui ont été conçus à l'intention d'une musique déterminée et [pour] des endroits précis"[22]. Sans renier le fait que public ait besoin de comprendre ce qui est chanté - d'où la présence du narrateur dans Oedipus Rex, 'mais aussi le vœu que l'on distribue des textes traduits au public avant l'audition musicale -, Stravinsky insiste sur le fait que toute traduction altère le caractère de l'œuvre et" détruit son unité culturelle", et cela d'autant plus lorsque que l'original est conçu dans une langue riche en rimes. Le fait de traduire une telle langue, si intimement liée à l'esprit d'une culture, ne peut donc que détruire l'unité culturelle dans la mesure où la traduction doit adapter la culture locale. Il y a donc perte d'authenticité au détriment de la musique dont les accents internes perdent toute acuité ou- toute pertinence par rapport à une compréhension hypothétique du sens. Compréhension hypothétique car, du fait de l'internationalisation des chanteurs, il est parfois difficile de ne pas faire des confusions stylistiques, selon Stravinsky, en entendant un interprète chanter dans une langue différente de sa langue maternelle.

Ainsi, mettant cela sur le compte de son origine russe et de sa naturalisation américaine - bien réelle sur le papier, mais peu effective sur le plan de l'oreille -, Stravinsky affirmait avoir du mal, en entendant des prestos italiens chantés en anglais, à ne pas y retrouver des sonorités à la Gilbert et Sullivan ! [23]

Appliquée à sa propre musique, cette affirmation trouve un écho encore plus convaincant. Évoquant certains passages de Renard, notamment un pribaoutki dans la dernière partie, à savoir un air comique mélangeant des passages parlés et des passages faits de syllabes dépourvues de sens[24], Stravinsky affirme qu'aucune traduction ne peut rendre un

22 Igor stra»ili-sky et Robert Craft,conservation With JgorStravinsky, Londres, Faber and Faber, 1958, P. 34.

23 Ibid P. 34.

24 cf. le skat dans la musique de jazz.

tel texte sans sacrifier sa propre musique qui s'appuie sur " la rapidité et l'intonation propres à la langue russe ", chaque langue ayant ses caractéristiques propres de tempo, d'accentuations, de durée et de caractère. Le compositeur avoue être si perturbé à l'idée que sa musique puisse être ainsi défigurée de son sens musical propre, qu'il préfère en fait ne plus l'écouter. Tout en considérant que l'emploi de la langue originale est révélateur de la richesse d'une culture - " sur le plan musical, Babel est une bénédiction ", affirme-t-il [25] - Stravinsky continue cependant de prôner l'emploi du latin qui, de par sa nature même, traverse les frontières nationales et culturelles, tout au moins en Occident, pour atteindre directement la capacité de l'auditeur à la compréhension intuitive. Non sans malice, il affirme d'ailleurs que personne, jusqu'à présent, n'a eu l'idée de traduire Oedipus Rex, la Symphonie de psaumes, le Canticum sacrum ou sa Messe!

Chez Stravinsky, qui se considère comme un déraciné, le recours au latin, autrefois langue communautaire d'une Europe liée dans les domaines culturels et religieux, joue naturellement le rôle d'un médium qui lui permet d'être pleinement lui même dans les différents pays où il compose. Évoquant sa découverte du livre consacré à saint François, et la prise de conscience que ses intuitions relatives au langage étaient justifiées, il parle d'une 11 illumination li qui lui a permis li de résoudre le problème de la langue de ses futures oeuvres vocales[26], la langue russe, la langue de son cœur, mais aussi la langue qui évoquait pour lui le drame de son exil, étant devenue impraticable, et l'italien, l'allemand, le français ou l'anglais, que son tempérament ne pouvait reconnaître comme siennes l'ont convaincu de se tourner vers le latin. Déconnectée au XXe siècle de toute nation et de tout contexte culturel dans la mesure où elle est pétrifiée et ne véhicule pas de valeurs culturelles marquées, cette langue commune constitue pour Stravinsky un li pur langage sans office" qui permet une interpellation directe de l'auditeur sans l'intercession d'un langage codé chargé de valeurs culturelles, qui peut susciter des déperditions de sens,

25 Ibid P. 35 .

26 Dans D.Moller,op cil., P. 368.

des altérations d'émotions ou même des erreurs de compréhension. Se libérant li tout à la fois de la sujétion. Littérale du mot et des exigences de la prosodiell[27] le latin apparaît ici comme un langage qui, par son caractère monumental voire même sacré, peut s'adresser directement au coeur de chaque auditeur et concentrer son attention vers la musique elle-même, sans qu'il te se disperse dans les péripéties de l'anecdote"[28] pour renforcer la dramatisation purement musicale. Face au recul que l'auditeur est amené à prendre vis-à-vis d'Oedipus Rex où toute trace d'expressivité romantique fondée sur un figuralisme des mots est volontairement gommée, le caractère objectif de cette musique s'impose d'emblée. L'aspect statique voire hiératique de la partition musicale d'Oedipus Rex est en outre renforcé par un désir de mise en scène quasi inexistante où les protagonistes ne sont que des statues vivantes moulées dans des costumes ne permettant que les mouvements de la tête et des mains, et où un narrateur " hors champ " déclame d'une voix neutre les éléments nécessaires à la compréhension du drame, avec tout le détachement d'un ordonnateur de pompes funèbres »[29]. Le tout semble s'immobiliser dans un temps figé, révolu, qui est propre à l'expression des mythes et qui, de manière inhabituelle, par l'emploi d'une traduction latine d'un texte français conçu en français, effectue une démarche surprenante en allant du langage profane vers le langage sacré.

Asémantisme et articulation signifiante

En voulant libérer les mots de leur sens premier, Stravinsky cherche à les révéler à eux-mêmes en les utilisant de manière rythmique. Privés de sens, les mots deviennent les constituants de phrases asémantiques - n'ayant pas de sens bien qu'elles puissent être grammaticalement justes en latin - qui sont ainsi les moteurs d'un drame où le sens n'est plus le fondement d'une articulation sémantique mais la musique elle-même avec sa dynamique, ses effets de couleurs et sa rythmique. Ainsi, certains mots

27 Robert Siohan, Stravinsky, Paris, Seuil, 1980, p. 113.

28 Ibid, p. 112

29 Pierre-Emile Barbier.»Oedipus Rex ou le Mythe pétrifié» , texte de présentation de l'enregestrement d'Oedipus Rex par SEijic Ozawa, 1991, Philips Classics Production. n° 138 865-2 .p.8.

clefs, mus par un pouvoir générateur issu de leur propre rythme interne, sont-ils répétés de quasi incantatoire " non plus pour leur signification, mais pour leur rythmique propre et leur couleur, tels oraculum, peremptor pestis, rex, trivium "[30], rappelant parfois, par l'accentuation des rythmes sonores des syllabes, la poésie onomatopéique des textes russes mis en musique par Stravinsky dans ses Pribaoutkï.

On peut se demander quel est l'impact réel de cette oeuvre Sur un public qui ne serait pas informé des intentions du compositeur. Vraisemblablement l'étonnement, la surprise et sûrement le sentiment qu'il entend une oeuvre d'une grande vie dynamique et d'une intense Lors de la création, le 30 ma; 1927, l'attitude du public fut réservée et même poliment hostile. Il est vrai qu'insérer la création de cet oratorio-opéra en guise d'entracte entre deux parties d'un ballet dansé par les ballets Russes n'était eu peut-être la meilleur idée. Recherchant la grâce des entrechats, les balletomanes n'avaient eu à admirer, en guise de mouvements, que ceux de la tête et des bras des statues vivantes, c'est-à-dire, en définitive, fort peu de choses. Oedipus Rex apparait comme Une oeuvre de paradoxes ou l'emploi délibéré, au début du XXé siècle, d'une langue morte permet au compositeur d'atteindre une exceptionnelle hiératique et de faire ressortir les éléments dramatiques de l'intrigue par le seul biais de la musique. Privé de sens par la désarticulation syntaxique de la langue, le texte chanté acquiert une plus grande expressivité et se charge, peut-être d'un sens nouveau.

Au travers de ces quelques réflexions relatives à Oedipus Rex et aux Pribaoutki, on s'aperçoit que Stravinsky a tenté, à sa manière - c'est-à-dire non dénuée de provocation -, de donner une solution personnelle au problème des rapports qui unissent la musique à la poésie, ou vice-versa. Il serait intéressant de découvrir si, dans le monde oriental, un compositeur a eu des préoccupations semblables et, s'il en a réalisé des tentatives similaires, les confronter avec celles de Stravinsky.

30 Ibid. P8.

Musiques de l'image ou images de la musique à l'écran

Senda KHAYATI

Universitaire spécialiste en analyse son et image - Tunisie

Je tenterai dans cette communication de traiter de la musique de l'image d'abord dans son élaboration, c'est à dire sa composition, ensuite, dans sa réception par le spectateur, des images qu'elle peut susciter en lui. Pour ce faire, je me suis posé deux questions auxquelles j'essaierai de répondre.

I / Peut-on parler de la musique de l'image en tant que catégorie distincte des autres formes de musique chantée et jouée?

Si cela se confirme, qu'est ce qui ferait la particularité de cette musique de l'image?

II/ Comment retrouver dans l'idée d'une image de la musique à l'écran un champ d'interprétation possible, en rapport avec la volonté du musicien ou du metteur en scène (s'il y a lieu de distinguer l'une de l'autre), pour aboutir à ce qui serait de l'entendement du spectateur. En d'autres termes, existe-t-il une unique image d'une même musique, ou plusieurs ?

De prime abord, il apparaît que c'est dans sa nature même que la musique de l'image semble prédestinée à élaborer des images musicales. C'est d'abord une musique enregistrée, dont la source d'émission sonore est toujours «cadrée» donc limitée, même en son stéréo réparti sur des hauts-parleurs tout autour de la salle. Bien que l'écran soit un point de focalisation illusoire, il concentre sur lui toute la bande sonore.

Peut - on pour autant classer cette musique de l'image dans une catégorie indépendante des autres musiques?

On peut d'ors et déjà relever l'existence d'une zone d'intersection résultante de l'aspect musical commun. Le langage utilisé, à quelques différences près (que j'exposerai plus tard), obéit aux normes d'usage, c'est à dire comprend des éléments comme la mélodie, le rythme, l'harmonie ou la modalité.

Une composante commune peut être également l'utilisation des différents timbres instrumentaux. A titre d'exemple, dans le «poème symphonique» où la partition prétend décrire une histoire (qui doit toutefois être connue à l'avance par l'auditeur), il y a une distribution des rôles dans l'orchestre, permettant ainsi l'alternance instrumentale, dans une espèce de dialogue musical. Cet aspect musical est également utilisé à l'écran, dans la mesure où il peut évoquer des images et des registres émotionnels multiples.

D'autres ressources musicales évocatrices d'images sont à relever, notamment dans la musique arabe que je connais le mieux. L'exploitation de certaines spécificités comme l'expressivité modale peut être d'un grand apport dramatique. En effet, le maqam mis à part le fait qu'il constitue une échelle de représentation mélodico-modale, ne représente-t-il pas un univers affectif précis? La théorie de l'ethos consiste, depuis le IXème siècle. (avec al-Kindi et Ikhwân al-çafâ) à associer à chaque maqâm un effet psychophysiologique précis, donc une réaction déterminée de la part de l'auditeur. Ce type de correspondance est encore présent dans le langage musical contemporain, bien qu'il ne constitue pas une règle générale dans, sa dimension significative, puisque les sentiments modaux qu'il suggère peuvent être perçus et interprétés différemment.

Compte tenu de toutes ces similitudes, peut-on confondre pour autant musique de l'image et musique tout cours? Existe-t-il des divergences qui permettraient à la musique à l'écran de constituer un genre dépendant, avec un langage spécifique?

Une première réflexion évidente tiendrait compte des autres éléments qui accompagnent l'écoute de la musique de l'image. La bande sonore étant constituée par ailleurs de bruits et de voix en interaction avec la musique, il parait difficile de diviser l'écoute pour dissocier les trois éléments sonores qui s'unissent pour former un tout univoque appelé par Michel Fano «partition sonore». En effet, un bruit ou un cri peuvent transformer la musique. Une scène de poursuite à cheval est illustrée par l'orchestre plus la galopade des chevaux. Le sentiment passionnel se dégage à la fois de l'exécution des violons et du dialogue amoureux... La musique dans ce cas devient un mixte (bruits, paroles musique) qui s'ajuste aux besoins de l'image.

Cette dernière composante qu'est l'image en mouvement, ne constitue-t-elle pas une différence fondamentale dans la perception de la musique qui l'accompagne par rapport aux autres musiques?

L'intervention d'un autre sens que l'ouïe permet d'associer dans l'esprit du spectateur, les chocs émotionnels produits en même temps par l'image en action et par la musique, et de faire en sorte qu'ils soient complémentaires dans leur production simultanée. Le metteur en scène définit des relations entre des évènements qui se développent, les uns sur le Plan visuel, les autres sur le plan auditif, et crée de la sorte une émotion qui ne saurait être donnée ni par la musique seule ni par les images seules, mais par leur constante relation, par leur superposition dans la conscience, afin qu'elles deviennent indissociables dans l'esprit de celui qui les perçoit simultanément. De faire en sorte qu'on ne sache plus très bien, pour emprunter l'expression de Jean Mitry : «si l'on entend des images ou si l'on voit de la musique». Gérard Blanchard pense aussi que la musique de l'image : «n'est pas une musique qu'on entend, mais qu'on voit».

Cependant, cette interférence des sens fait-elle de l'image musicale l'image visuelle?

En partant de plusieurs exemples visionnés (et écoutés), j'ai pu remarquer que même si les deux images peuvent interférer, elles ne coïncident pas forcément. Elles se superposent avec une dominance de l'une ou de l'autre. D'ailleurs, dans le système filmique, La musique peut recouvrir plusieurs séquences reliées entre elles. L'image musicale C constitue dans ce cas, une trame, un circuit ou plusieurs', qui mettent en liaison les images visuelles les unes avec les autres dans un système cohérant.

Par ailleurs, si l'on devait confondre image visuelle et image musicale, cela reviendrait à réduire l'application musicale à la redondance. Or le rôle unique de la musique redondante est celui d'intensifier le climat émotionnel, sans y ajouter une quelconque dimension supplémentaire. N'y a-t-il pas des associations plus riches ou' l'image et la musique appartiennent à des registres différents, voire opposés? En effet, l'utilisation de ces climats contrastants a offert aux rapports de la musique à l'image une grande richesse et de nouvelles perspectives. Entre les deux limites extrêmes

que constituent le contraste et le pléonasme, il existe plusieurs états intermédiaires résultant de la synthèse entre le message véhiculé par l'image visuelle et l'émotion transmise par l'image musicale.

Une autre différence résiderait dans le fait qu'à l'écran, la musique dépend étroitement de l'image, donc occupe la seconde place (exception faite de quelques genres cinématographiques comme les comédies musicales ou les films chantants où la primauté est donnée à la musique).

Cet état de subordination nous renvoie en plusieurs points à la relation texte musique dans la tradition lyrique.

Dans un film, le rôle de l'élément musical est tributaire du langage cinématographique qu'il ne faudrait pas qu'il éclipse par une, présence excessive. Certains pensent que la musique de l'image doit renoncer à sa valeur esthétique au profit de sa fonction dramatique. Kurt London va jusqu'à réduire la spécificité de cette musique dans son rôle d'effacement, en affirmant que :

«la musique pure est appréhendée consciemment; la musique de film inconsciemment (...) la bonne musique de film ne doit pas se faire remarquer».

Colpi, pour sa part, considère que la simplicité esthétique du langage musical contribue à son bon fonctionnement par rapport à l'image. Il trouve que :

«l'absence d'originalité intrinsèque dans l'orchesration et dans les variations du thème contribue à son efficience».

Cependant, bon nombre de musiciens ne comprennent pas qu'on puisse leur demander une musique discrète, indépendamment de sa beauté intrinsèque. D'après eux, en quoi l'originalité pourrait-elle dérouter le spectateur? N'est-il pas possible de communiquer par le biais de belles phrases musicales? Comment une partition recherchée sur le plan esthétique pourrait-elle écraser l'image?

Dans certains cas, des producteurs de films accordent une grande importance à la valeur esthétique de la partition musicale, à des fines commerciales. En effet, ils misent sur le succès de la musique pour promouvoir leurs films,

ou plus simplement pour augmenter sa rentabilité par la vente ultérieure de disques. Voilà au moins un cas où fonction dramatique et valeur esthétique (ajoutées à des considérations commerciales), ne sont plus en conflit, mais au contraire, se renforcent mutuellement.

Dans ce contexte, on serait tenté de se poser la question de savoir si la musique de l'image peut avoir une valeur en dehors de l'image. Toutes les musiques de films peuvent-elles être exploitées plus tard dans un but commercial dans des disques?

Une première réponse évidente serait non au moins pour les musiques non originales. Ce type de musique préexistante peut faire partie intégrante de l'ensemble filmique et avoir par conséquent une fonction dramatique précise. Cependant son exploitation commerciale demeure impossible.

Par ailleurs, l'image en action impose une orientation dynamique de la musique souvent décrite par un système de leitmotiv et de déclinaisons, pas toujours faciles à assembler en une seule partition récupérable par la suite.

Il y a aussi certaines musiques d'images qui sont sans intérêt en écoute ordinaire. En effet, la partition peut être constituée de phrases discontinues, qui mettent en valeur les plages de silence qui les séparent, en accordant à ce dernier une importante intensité dramatique. Certaines notes peuvent également être tenues longtemps, notamment pour souligner un passage dramatique figé. Un tempo trop lent peut faire perdre à la partition sa continuité si la musique est écoutée sans l'image. Elle peut cependant être utilisée pour illustrer certaines séquences trop lentes.

Ces différents types de musique qui appartiennent au groupe classé musique minimale» par Mario Litwin, possèdent de nombreuses propriétés dramatiques dans un contexte cinématographique, mais ne revêtent aucun intérêt en écoute ordinaire.

En somme, il parait clair que la musique de l'image ne peut que rarement être composée avec les mêmes paramètres que les autres musiques car déjà, les conditions de création et d'écoute sont différentes.

Cette Première partie a été consacrée à la musique de l'image en tant que processus créationnel, donc du côté du musicien d'une part et du metteur en scène d'autre part. Je vais maintenant essayer d'étudier la réception de cette musique par le spectateur-auditeur et les images qu'elle peut évoquer dans son esprit.

La musique, dans son interaction avec les autres éléments précités, produit-elle toujours sur le spectateur l'effet escompté? La volonté du couple musicien/metteur en scène parvient-elle dans son intégralité à l'esprit du public où peut-elle être détournée?

Il nous Parait nécessaire de distinguer de prime abord le type de réception sonore en général, et musicale en particulier. En effet, les provenances réelles ou psychologiques du son à l'image peuvent être déterminantes dans la compréhension du contexte filmique, et par la même son interprétation, Selon que la source émettrice est visible ou non à l'écran. Une musique mécanique par exemple impose au spectateur un environnement sonore précis, et peut le renvoyer à des images de sa mémoire, évoquant en lui des souvenirs, et suscitant par conséquent une réaction particulière. Un spectateur arabe éprouvera à partir d'une chanson d'Um Kalthûm diffusé par un poste radio, une sensation de bien être et d'ambiance familière à laquelle il s'identifiera. Encore faut-il savoir si ce sentiment provoqué est voulu par le musicien au moment de choisir ce morceau précis, ou est-ce qu'il a simplement utilisé une pièce du patrimoine à des fins décoratives? Pour ma part, je crois que la volonté du musicien est moins importante que la lecture que le spectateur peut en faire, consciemment ou inconsciemment.

Le problème se pose dans de plus grandes proportions lorsque la source sonore n'est pas -visible à l'écran, c'est à dire lorsque la musique est utilisée à des fins purement dramatiques. Le message, moins explicite, parviendra au public en le laissant libre de son interprétation. Dans ce cas, la musique pléonastique, étant en grande partie déterminée par l'image, pourrait le mieux orienter la réaction du spectateur.

La perception peut être également tributaire du discours mélodique employé. S'il s'agit par exemple d'une mélodie chantante, facilement reconnaissable, l'auditeur la retiendra facilement et pourra la repérer si

elle se présente à nouveau. Ce genre de mélodie pourra servir de trame à l'histoire en cas d'unité dramatique. Une fois encore, ce n'est pas une règle, de nombreux spectateurs ne se rendront même pas compte de sa répétition. Une mélodie atonale sera en revanche moins facilement repérable. Sa composition différente des clichets stockés dans notre mémoire lui confère un caractère d'incertitude, d'inquiétude, voire d'angoisse, qui la rendra peu sécurisante, en tout cas moins confortable que la mélodie chantante.

En tout état de cause, si une émotion traduite par la musique est transmise au spectateur, cela implique qu'elle le renvoie à une impression de déjà vu, à un sentiment reconnaissable.

Tous ces éléments ne font-ils pas qu'une oeuvre musicale échappe quelque part à la volonté de son compositeur?

Ce qui est intéressant par ailleurs, c'est le changement de sensibilité des récepteurs eux-mêmes, par rapport au conditionnement culturel qui forme les habitudes d'écoute de chacun d'entre eux, dépendantes elles-mêmes des facteurs temps et lieu où la musique de l'image est écoutée, en plus des repères fixés et stockés dans la mémoire de chacun. Tout cela rend l'expressivité de la musique, à la fois subjective et relative. La présence de l'image peut toutefois conditionner. le spectateur, et rendre le pouvoir communicatif plus grand, non pas grâce à la musique, mais à cause de l'image.

Nous savons, grâce à notre conditionnement, que dans notre culture arabo-musulmane, une musique modale lente pourrait mieux s'adapter qu'un enchaînement d'intervalles harmoniques dissonants à une scène d'amour par exemple. Il est clair qu'un européen et un arabe n'ont pas les mêmes sensibilités. Cela n'empêchera pas un allemand de réagir à la valeur esthétique de la musique d'un film tunisien, ou un tunisien d'apprécier une chanson allemande; seulement, on ne peut pas prétendre que les deux reçoivent le même message face à leur contenu émotionnel.

Cette différence de vécu concernant l'écoute peut atteindre des personnes issues du même milieu culturel, mais ayant des expériences personnelles différentes.

La musique ne véhicule donc pas d'images, de représentations, d'émotions uniques perçues d'une manière commune, comme le fait un langage codifié. En fait elle stimule en nous, auditeurs, notre mémoire, et déclenche ces contenus de conscience, selon un mécanisme de conditionnement culturel.

Notons enfin que la musique de film dans sa version «pléonastique», a participé dans une grande mesure à créer des réflexes conditionnés musicaux évocateurs d'émotions stéréotypées. Cependant, force est de croire que si la communication avec les spectateurs est établie, c'est parce que chacun d'entre eux peut donner au message sa propre interprétation. Et c'est dans cette grande diversité que la musique des images puise ses images.

Texte et musique dans la littérature française du XXème siècle

Janine CIZERON
Professeur des Universités - Lyon

L'utilisation d'un poème ou plus généralement d'un texte par le musicien suscite un certain nombre de questions. Faut-il chanter le poème? le lire ou le réciter sur un accompagnement instrumental? Faut-il se rapprocher le plus possible de la poésie parlée? Vraisemblablement non, car le poème a ses sonorités propres quand on le récite. Si je chante un poème, j'entre dans une convention qui est celle du langage musical avec des lois qui lui sont propres ; ces lois ne sont pas identiques à celles de la prosodie : le chant implique un report des sonorités du poème sur des intervalles et une rythmique qui s'écarte de la rythmique parlée. Faut-il placer les accents et les mouyements de la voix en se rapprochant le plus possible des inflexions parlées? Rien n'est moins sur. Il faut certes respecter les ponctuations pour ne pas, comme le dit Pierre BOULEZ, «saccager le poème tant dans sa substance que dans sa sonorité». Il convient de structurer la musique par rapport à la structure du poème. Mais le problème de l'intelligibilité du texte demeure : il est souvent impossible de comprendre les paroles d'une mélodie même si l'oeuvre et l'interprétation sont excellentes·. Pour comprendre un poème, il n'est pas de meilleur moyen que de le lire. Une fois le texte connu, on écoute la musique écrite sur ce texte : la musique le magnifie et exprime ce que les mots sont impuissants à exprimer. C'est ce problème que traite BOULEZ dans ses écrits sur «Poésie centre et absence-musique». Boulez pose deux questions essentielles.

Première question : la musique est-elle capable de rendre le sens littéral d'une poésie? L'on cite toujours à ce propos deux exemples dans l'opéra Orphée de Gluck, il Est facile de remplacer «j'ai perdu mon Eurydice,

rien n'égale mon malheur» par «j'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur» la musique, dans ce cas, ne peut rendre compte d'aucune signification précise du texte ; de même, les chansons gaillardes du XVIème siècle servaient de substrat aux paroles liturgiques : c'est de cette manière qu'étaient chantés les psaumes à la cour de François I ou Henri II. La musique ne peut prétendre à l'exacte sémantique du langage parlé, elle ne peut rendre compte d'une affirmation ou d'une négation en revanche, elle peut traduire la détermination qui nous pousse à l'une ou ‹autre (combative, sereine...) : par exemple, il peut y avoir plusieurs façons d'écrire le mot «credo» qui est une notion abstraite, mais des mots comme «crucifixus» ou et «resurrexit» suscitent l'utilisation de signes musicaux différents puisqu'ils expriment des sentiments opposés: douleur ou joie.

Deuxième question : est-il possible de sauvegarder l'entente du texte? Les procédés sont variés style syllabique, style récitatif de Mozart ou des Passions, sprechgesang de Shoenberg ou Berg; style mélismatique qui provoque une sorte d'écartèlement des syllabes du mot et laisse perdre le message. Le lied et la mélodie du XIXème siècle et du début du XXème siècle s'attachent à rendre le ou textes compréhensible : le temps du poème chanté est à peu près identique a celui du poème parlé,]a ligne vocale évite la virtuosité, l'accompagnement sert de «faire-valoir» au texte. L'intelligibilité du texte dépend de plusieurs facteurs : le temps (le temps du poème chanté peut être identique à celui du poème parlé, ou il peut provoquer un écartèlement du texte, voire du mot), la nature de l'émission vocale (voix chantée, parlée, criée, murmurée etc.),]'intégration de]a voix à l'instrument ou l'ensemble instrumental qui l'accompagne.

Retenons ce qu'écrit BOULEZ au sujet des rapports entre le texte et la musique : «Le poème, centre de la musique, a loisir d'en être, telle] a pétrification d'un objet, à la fois MEconnaissable et REconnaissable. Centre et absence (croisement du faisceau) ; selon MALLARME, face alternative de l'idée, ici élargie vers l'obscur ; scintillant là, avec certitude».

Pour illustrer ces propos, j'ai choisi de vous faire entendre des extraits d'œuvres de trois compositeurs Francis POULENC, Olivier MESSIAEN et Pierre BOULEZ.

Francis POULENC (1899-1963) a sans aucun doute une prédilection particulière pour la voix. Il lui consacre de nombreux ouvrages lyriques, des pièces chorales et une centaine de mélodies. Homme de goût, raffiné, élégant, cultivé, il choisit les plus grands poètes, aussi bien dans les temps passés (Charles d'ORLEANS, RONSARD) que dans la période contemporaine (APOLLINAIRE, COCTEAU, ELUARD..). Il attache une grande importance au poème et veille à ce que le texte soit toujours compréhensible. Voici un exemple extrait de Tel jour. telle nuit, cycle de neuf mélodies sur des poèmes de Paul ELUARD (1895-1952) tirés de deux recueils : Les Yeux fertiles et Facile. Ce cycle a été composé de novembre 1936 à Noiza, en Touraine, près d'Amboise, à janvier 1937 à Paris puis Lyon. La dernière mélodie du cycle «Nous avons fait la nuit» est celle composée à Lyon. Le poème d ‹ELUARD est un chef d'oeuvre d'intimité amoureuse. Il débute dans le silence pour s'épancher progressivement et s'épanouir en faisant éclater l'émerveillement et l'intensité de l'amour.

«Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille

Je te soutiens de toutes mes forces

Je grave sur un roc l'étoile de tes forces

Sillons profonds où la bonté de ton corps germera

Je me répète ta voix cachée ta voix publique

Je ris encore de l'orgueilleuse

Que tu traites comme une mendiante

Des fous que tu respectes des simples où tu te baignes

Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tienne avec la nuit

Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens

Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime

Qui est toujours nouveau.»

Les deux amants ont éteint la lumière, «fait la nuit», l'homme «tenant la main «de la femme et la «soutenant de toutes ses forces», cependant qu'il se remémore toutes ses qualités humaines et que peu à peu elle

s'évade dans le sommeil, devenant une inconnue «semblable à elle-même», incarnant «tout ce qu'il aime» qui, «merveilleusement», est nouveau. La mélodie s'apparente à la première du cycle dont elle reprend le mouvement de croches au piano, le motif transformé des premières mesures, le balancement d'octaves, la pédale de do qui l'ouvrait et la terminait. Syllabique, elle cherche à se couler dans le moule du vers et en, extériorise l'expressivité. Le postlude prolonge l'émotion du cycle tout entier; la musique demeure seule mais complètement pénétrée du poème et consacre le pouvoir poétique du piano.

Olivier MESSIAEN (1908-1992), dont l'idéal est «une musique vraie, c'est à dire spirituelle, une musique qui soit un acte de foi, une musique qui touche à tous les sujets sans cesser de toucher à Dieu, une musique originale enfin, dont le langage pousse quelques portes, décroche quelques étoiles encore lointaines», accorde une grande importance à la mélodie, qu'elle soit vocale ou instrumentale : «Primauté à la mélodie... La mélodie est point de départ! Qu'elle reste souveraine! Et quelle que soit la complexité de nos rythmes et de nos harmonies, ils ne l'entraîneront pas dans leur sillage, mais au contraire lui obéiront comme de fidèles serviteurs...».

MESSIAEN compose les Cinq Rechants à Paris, en 1948, pour douze voix mixtes (3 sopranos, 3 contraltos, 3 ténors, 3 basses). Le poème, écrit par MESSIAEN lui-même, utilise le langage surréaliste dont le texte exalte les symboles de l'amour (Tristar et Yseult, Viviane et Merlin, Orphée...) et une langue imaginaire faite surtout de syllabes choisies soit pour la douceur ou lé violence de leur attaque, soit pour leur aptitude à donner la prééminence au rythme. C'est une fantastique alternance d'images poétiques empruntées aux grands mythes de la culture occidentale et de passages en langue inventée rappelant les sonorités di sanscrit.

Les douze voix sont utilisées de façons diverses : solo, duo, trio, quatuor, tutti (parfois à douze voix réelles). L'écriture vocale est d'une extrême difficulté (mais toujours «chantable»). L'écriture polyphonique rend la compréhension du texte malaisée à l'audition bien que les phrases -clés soient toujours énoncées avec une clarté maximale.

La première pièce de Cinq Rechants plante le décor et situe les amants hors d'atteinte des contingences. Après une courte introduction en langue imaginaire «ayo, kari, ama, lali lali lali la, a, you)»), le rechant dit «Les amoureux s'envolent Brangien dans l'espace tu souffles / Les amoureux s'envolent vers les étoiles de la mort» : il s'agit, selon MESSIAEN lui-même, d'une allusion aux tableaux de Marc CHAGALL car la toute puissance de l'amour abolit les limites de la pesanteur et de l'espace, et au souffle de Brangine (la Brangane de Tristan et Yseult de Wagner qui, du haut de sa tour, veille sur le repos des amants et les avertit du danger). La mélodie de ce rechant est admirable, avec ses bonds de septièmes et de tritons symbolisant l'envol. Le crépitement des consonnes percutées 1 et k précèdent les furieux ha exprimant l'ardente soif des amants. La deuxième image du rechant est celle-ci : «L'explorateur Orphée trouve son coeur dans la mort». Le premier couplet, à deux voix, d'allure plus douce, plus reposée, édifié sur des déci-tâlas introduit de nouveaux symboles : le château de Tristan («miroir d'étoiles, château d'étoiles, Yseult d'amour, séparé»), la «bulle de cristal» dans laquelle Jérôme BOSCH enferme ses amants. Le second couplet ajoute des voix masculines et un nouveau symbole : «Barbe-Bleue et le château de la septième porte» : la porte interdite de la connaissance. Après le dernier retour du rechant, la coda reprend la vocalise en langue inventée de l'introduction, avec à nouveau la soprano solo.

Pierre BOULEZ (né en 1925) écrit entre 1952 et 1954 Le Marteau sans Maitre : 9 pièces formant 3 cycles basés sur trois poèmes de René CHAR (provenant d'un recueil réunissant des poèmes écrits entre 1926 et 1934): L'Artisanat furieux-Bourreaux de solitude-Bel édifice et les pressentiments. Les cycles ne se succèdent pas mais s'interpénètrent : /\.vant l'Artisanat (instrumental), Commentaire 1 de Bourreaux de solitude (instrumental), L'Artisanat furieux (vocal), Commentaire II de Bourreaux (instrumental), Bel édifice et les pressentiments (vocal), Bourreaux de solitude (vocal), Après l'Artisanat (instrumental), Commentaire III de Bourreaux (instrumental), Bel édifice et les pressentiments-double- (vocal).

Une analyse de l'oeuvre est impossible à réaliser dans le cadre de cette communication, mais quelques remarques sont indispensables à l'approche de !'oeuvre :

- un seul poème suffit à organiser un cycle

- l'utilisation de la voix est variée :

  - dans ‹Artisanat, le poème est véritablement «mis en musique», chanté sans interruption, dans un style orné, accompagné par une flûte seule; c'est le poème qui est au premier plan.

  - dans Bel édifice (première version), le poème sert d'articulation aux subdivisions de la forme ; l'importance de la voix n'est plus aussi grande que dans l'Artisanat, il y a partage entre la partie vocale et le contexte instrumental.

  - dans Bourreaux de solitude, la voix émerge périodiquement de l'ensemble pour énoncer le texte.

  - dans le double de Bel édifice, l'utilisation de la voix change une dernière fois : elle se fond, à bouche fermée, dans l'ensemble instrumental, elle n'articule plus la parole. BOULEZ écrit à propos de cette pièce : 11 le poème est centre de la musique, mais il est devenu absent de la musique, telle la forme d'un objet restitué par la lave, alors que l'objet lui-même a disparu, telle encore la pétrification d'un objet à la fois Reconnaissable et Méconnaissable».

- l'émission de la voix va du chanté au parlé.

- l'instrumentation est confiée à six instrumentistes qui jouent : flûte en sol, alto, guitare, vibraphone, xylophone, diverses percussions. Les instruments sont choisis pour encadre une voix d'alto, donc de tessiture moyenne. Ils sont liés les uns aux autres et à la voix : voix et flûte sont liées par le souffle et la monodie, flûte et alto par la monodie, alto en pizzicatti et guitare par les cordes pincées, guitare en résonance et vibraphone par la vibration prolongée, le vibraphone lorsque les lames sont frappées sans résonance s'apparente au xylophone ; quant à la percussion, elle est complémentaire et s'insère dans les silences.

- en ce qui concerne la forme, les pièces sont de durée et d'importance inégales ; la dernière pièce mêle des éléments tirés des trois cycles pour clôture !'oeuvre.

- Les rapports du poème et de la musique sont traités de f façon nouvelle : le poème sert de noyau à la musique. Les trois poèmes sont très courts, reflétant parfaitement l'expression concentrée de la poésie de CHAR ;la densité du matériel poétique permet de greffer des structures musicales destinées à s'accroître et à proliférer.

L'ARTISANAT FURIEUX

La roulotte rouge au bord du clou Et cadavre dans le panier

Et chevaux de labour dans le fer à cheval

Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.

Réflexion sur les rapports du texte et de la musique dans quelques Opéras des XVIIIè et XIXè siècles

Serge GUT

Professeur des Universités
Sorbonne - Paris IV

Dès que l'opéra nacquit, au début du XVIIè siècle, se posèrent les problèmes des rapports du texte et de la musique.

Pour bien comprendre la situation, une courte rétrospective peut s'avérer fort utile.

La Renaissance, en musique, est essentiellement caractérisée par une polyphonie puissante et extrêmement élaborée, que ce soit chez les «FrancoFlamands» comme Roland de Lassus ou les Italiens comme Palestrina. Sous le flux de ces contrepoints souvent savants, le texte poétique disparaît: il devient incompréhensible et ne sert plus que de support, que ce soit dans le domaine religieux ou dans le domaine profane. C'est cette prolifération polyphonique qui, en partie, est à l'origine d'une réaction qui prônait le retour à une ligne vocale prépondérante. Et c'est à l'extrême fin du XVIè siècle que Jacopo Corsi et Ottavio Rinuccini, tous deux membres de la Camerata florentine, vont promouvoir le style récitatif et avec lui une sorte de revanche du texte sur la musique. La Rappresentazione di anima e di corpo de Cavalieri, créée en septembre 1600 et la Euridice de Peri, créée en octobre de la même année, répondent aux canons de cette nouvelle esthétique. Quand, quelques années plus tard, la Da/ne de Marco de Gagliano fut représentée à Mantoue en 1608, Jacopo Peri salua le fait que «le chant soit plus proche du langage parlé qu'aucun autre»[1]. Et dans la préface de la partition qui fut publiée la même année, le compositeur (Gagliano) recommande de «scolpir le sillabe per bene intendere le parole» (sculpter les syllabes pour bien faire entendre les paroles)[2].

1 Federico Ghisi, «La réforme mélodramatique», in Histoire de la musique (sous la direction de Roland Manuel), Paris, Gallimard, vol. 1, 1960, p. 1437.

2 Id., ibid., p. 1438.

Quand parut l'Orfeo de Monteverdi en 1607, l'oeuvre fut vite célèbre et son auteur fut considéré comme le grand maître de la seconda pratica où, pour reproduire les paroles de Federico Mompellio, «la musique doit se faire la servante du texte en tirant de celui-ci des suggestions rythmiques et mélodiques, si bien que le chant apparaisse comme un «parler» musical»[3]. Mais Monteverdi était trop grand musicien pour se plier docilement aux impératifs de la camerata jlorentina. Non seulement il inventa le recitar cantando, tantôt proche de la parole, tantôt largement mélodique[4], mais il inclut aussi dans son mélodrame de véritables airs, des chœurs et des danses, faisant éclater le cadre étroit de la camerata. Plus tard, du reste, ce seront les compositeurs italiens d'opéras qui redonneront la primauté à la mélodie car, comme le constate Federico Ghisi, « par un mouvement naturel, la mélodie finit toujours par prévaloir sur le texte poétique, tant il est vrai que la parole n'a Jamais été la maîtresse, mais toujours la servante de la musique[5]».

Comme on peut le constater, dès les débuts de l'opéra, les rapports du texte et de la musique sont problématiques, variables et prêtant à controverse. Mon propos, dans le présent article, sera moins d'examiner les avantages respectifs de la primauté du texte sur la musique ou de la musique sur le texte que de considérer les avantages qu'un opéra pourra retirer pour sa diffusion et son impact selon qu'il met l'accent sur le texte ou sur la musique. Ceci m'amènera automatiquement à considérer également le délicat problème de la traduction des textes ou du maintien de la langue originale.

Pour le XVIIIè siècle, j'ai retenu deux compositeurs dont j'aimerais rapidement exposer l'attitude vis-à-vis du texte- Gluck et Mozart. J'avais également pensé, dans un premier temps, y inclure Rameau, mais le faible impact que ses opéras ont eu hors de la sphère francophone m'en a dissuadé.

---

3 Federico Mompellio, «Monteverdi», in ibid., p. 1446.

4 C'est, en somme, le même principe que Wagner reprendra au XIXe siècle avec le célèbre arioso permanent de sa «mélodie continue».

5 Federico Ghisi, art. cit., in ibid.. p. 1440

Gluck a composé tous ses opéras sur des textes soit italiens, soit français. Ces derniers sont à l'origine de ses oeuvres les plus célèbres et, sans doute aussi, les plus parfaits.[6'] C'est dans la célèbre «Dédicace» au grand-duc de Toscane de son opéra Alceste, parue en 1769, que Gluck expose l'essentiel de ses idées esthétiques et de ses projets de réforme dramatique. Retenons-en le passage suivant:

«Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus.»[7]

Il est bien évident, d'après cet extrait, que la musique doit s'efforcer de coller au maximum au texte et de lui laisser la primauté. Mais, tout comme Monteverdi, Gluck compensa cette allegeance à la parole par la grande importance qu'il accorda aux choeurs et à l'orchestre, surtout dans les parties symphoniques telles que l'ouverture[8]. Cette façon de procéder assura à ses opéras une audience internationale, par-delà les sphères linguistiques française et italienne, ce qui n'avait pas été le cas pour Rameau, trop marqué par son attachement à la déclamation littéraire. Il est toutefois symptomatique que, pour les créations à l'Opéra royal de Paris d'Orfeo et d'Alceste, Gluck revit sa musique et l'adapta aux versions françaises des livrets. Si à Vienne, la ville où il résidait habituellement, tous ses opéras avaient été créés en original italien à l'Opéra de la cour - comme il était d'usage à l'époque - Gluck aurait aimé aussi les donner en allemand, sa langue maternelle. Ce voeu ne fut réalisé qu pour un seul opéra, Iphigénie en Tauride, où, deux ans après la création en original français à l'Opéra royal en 1779, la première représentation à Vienne fut donnée en langue

6 Ce fait a jouer un rôle important dans mon abandon de Rameau: je tenais, en effet, à avoir un musicien qui composàt sur des textes français; ce qui était le cas avec Gluck.

7 Précisons qu'il s'agit de la dédicace à la version italienne d'Alceste (chronologiquement la première). En conséquence, le texte est en original italien. Je l'ai cité dans la traduction française de Jean d'Udine, Gluck, Paris 1930, p, 46-47.

8 Dans sa «Dédicace» d'Alceste, Gluck insiste sur l'importance de l'ouverture:

«J'ai imaginé que la sinfonia devait prévenir le spectateur de l'action qui est à représenter, et en former, pour ainsi dire, l'argument.» (cité d'après Henri de Curzon, La musique, Paris 1914, p. 265). On trouvera une traduction très légèrement différente dans Jean d'Udine, op cit., p. 47

allemande[9]. Gluck adapta sa musique avec le plus grand soin et beaucoup de maîtrise à la traduction de J.B. Alxinger[10]. Je reviendrai plus loin sur cette attitude de Gluck vis- à-vis des différentes langues.

Considérons maintenant le comportement de Mozart par rapport aux textes de ses livrets. Comme chacun sait, la plupart de ceux-ci étaient rédigés en italien et les autres en langue allemande. Ainsi, si Gluck utilisa l'italien et le français, Mozart ne suivit pas son exemple et - quand il n'employait pas l'italien - il prétërait favoriser sa langue maternelle11. Dans sa manière de procéder, bien qu'il connût et admirât les compositions, de son aîné[12] Mozart se distancia de lui. Alors que Gluck avait cherché à faire ressortir les qualités des textes qu'il mettait en musique, Mozart ne demandait à ceux-ci que de lui servir de support et, comme le dit justement Guy Ferchault, «le livret est moins important par l'action qu'il nous conte que par l'occasion offerte au compositeur de manifester son, génie musical»[13].

Dans une telle optique, il est évident que le texte passe au second rang. C'est du reste ce que Mozart lui-même confirma dans la lettre qu'il écrivit à son père le 13 octobre 1781 à la suite des réserves que celui-ci lui avait exprimées au sujet du livret de L'Enlèvement au Sérail que Stephanie venait de terminer et qu'il s'apprêtait à mettre en musique. J'en cite intentionnellement de larges extraits :

---

9 On remarquera que ce n'est pas à la Hofoper (Opéra de la cour) que cette version fut donnée, mais au Burgtheater (sorte d'équivalent à Vienne de la Comédie française à Paris). Curieusement, et contrairement à ce qui se passait aux Opéras de Berlin ou de Hambourg, l'allemand n'était pas admis à la Hofoperde Vienne au XVIIIe siècle

10 Cf. Rudolf Flotzinger et Gernot Gruber, Musikge schichte ôsterreichs, vol. II, Graz-Vienne-Cologne, Verlag Styria, 1979, p. 179

11 Ceci ressort clairement du contenu de la lettre qu'il écrivit à son père le 5 février 1783, en particulier par le passage suivant: «Je dois maintenant vous avouer mon idée; - je ne crois pas que l'opéra italien se soutiendra longtemps - et moi - je suis aussi partisan des Allemands. - Même si cela me coûte plus de peine, je le préfère. - Chaque nation a son opéra - pourquoi n'en aurions-nous pas un, nous autres Allemands? - La langue allemande n'est-elle pas aussi bien adaptée au chant que le français et l'anglais?» (Correspondance, traduit de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, vol IV, 1991, p. 84).

12 Rappelons qu'ils vivaient tous deux dans la même ville et que, malgré la différence de génération, ils se connaissaient personnellement et s'appréciaient réciproquement. Quand Gluck mourut, en 1787, Mozart avait déjà composé plusieurs de ses chefs-d'oeuvre scéniques.

13 Guy Ferchault, entrée Opéra, «D. Les pays germaniques», in Sciences de la musique (éd. Marc Honegger), Paris, Bordas-Larousse, 1976, vol. II, p. 693.

«Venons-en au texte de l'opéra. - Pour ce qui est du travail de Stephanie, vous avez bien sûr raison - mais ...] pour ce qui est de la poésie de la pièce en elle-même, je ne saurais vraiment la mépriser. [J Et puis je ne sais pas - dans un opéra la poésie doit en fin de compte être fille obéissante de la musique. - Pourquoi les opéras-comiques italiens plaisent-ils partout? - Malgré leurs livrets si misérables? - Même à Paris - j'en ai été témoin. - Parce que la musique y domine - et qu'on oublie tout le reste. - Un opéra plaira d'autant plus que le plan de la pièce est bien élaboré, que les mots sont écrits pour la musique et non pas pour le plaisir d'une misérable rime [...] Les vers sont certes absolument indispensables à la musique - mais les rimes - pour le plaisir de rimer, absolument nuisibles. [... J - Si nous autres compositeurs devions suivre les règles à la lettre nous ferions de la musique aussi médiocre qu'ils font des livrets inaptes»[14].

En mentionnant à son père les opéras-comiques italiens qui ont un succès universel, malgré leurs très mauvais livrets, notre compositeur touchait du doigt un point important sur lequel il faudra revenir. Mais dès maintenant, on peut comprendre pourquoi Mozart n'avait pas besoin, comme Gluck, de retravailler et d'adapter sa musique aux différentes traductions des livrets: il pouvait sans dommage laisser faire les adaptateurs. Toutefois, il est bien certain que, dans les terres germanophones, c'est en traduction allemande, et non en original italien, que des chefs-d'oeuvre comme Le Nozze di Figaro et Don Giovanni ont atteint le public le plus large. Du reste, une partie non négligeable de ce public ignore même que l'allemand n'est pas la langue d'origine !

Quand on arrive au XIXè siècle, les problèmes deviennent sensiblement différents. En effet, jusqu'à la fin du XVIIIè siècle, il y a deux grands courants musicaux, le français et l'italien, et en conséquence, pour les opéras, deux langues prépondérantes seulement. Dès la fin du XVIIIè siècle, comme on vient de le voir, l'allemand tend à s'imposer de plus en plus, si bien

14 Mozart, Correspondance (cf. note 11), vol. III 1 1999 p. 264-265.

qu'à partir de 1830 environ, il y aura trois langues importantes dans le domaine de l'opéra[15]. Et pendant la seconde moitié du XIXè siècle, avec l'éveil des «écoles nationales», on composera des opéras en polonais, en russe, en hongrois, en suédois, etc., si bien que l'on assiste rapidement à un véritable kaléidoscope de langues qui va poser de manière aigu le problème des traductions.

Il n'empêche que chaque compositeur, dans sa propre sphère culturelle, se, trouve confronté au même problème fondamental: privilégier le texte par rapport à la musique ou le contraire, ou encore trouver une solution de compromis variable d'un créateur à l'autre. C'est ainsi que si Berlioz et Wagner furent tous deux grands admirateurs du chevalier Gluck, et que comme lui, ils ramenèrent la musique de théâtre vers le respect de la prosodie, ils enrobèrent celle-ci dans un tissu symphonique suffisamment puissant pour que, par la force des choses, le texte passât au second rôle.

Il y a de toute façon, au XVIIIe siècle, un élément nouveau fort important qui va changer l'attitude des compositeurs, quels qu'ils soient, vis-à-vis des rapports du texte et de la musique- c'est la provenance du public. Celui-ci, au XVIIIé siècle, était essentiellement aristocratique, dans toutes les salles d'opéras d'Europe. Il en résultait que l'emploi du français ou de l'italien - les deux langues les plus, répandues pour les livrets - ne jouait qu'un rôle accessoire, quel que soit l'endroit ou l'on se trouvait. À partir du XIXé siècle, la composante bourgeoise devint de plus en plus importante. Ce nouveau public réclamait une proximité plus grande avec les pièces que l'on représentait. La traduction dans la langue usuelle du pays où l'on se trouvait devint vite obligatoire, alors qu'elle n'avait été que secondaire auparavant. Et avec l'obligation de traduire, de nouveaux problèmes surgirent.

Je voudrais exposer quelques remarques et réflexions à propos des opéras de cette époque romantique et postromantique, car il s'agit des premiers opéras qui furent l'objet d'une relative démocratisation et d'une diffusion auprès d'un public plus large.

15 L'arrivé récente de l'allemand sur la scène internationale de l'opéra trouve sa confirmation dans le fait que, pour la toute première fois, une troupe allemande (celle du Théâtre allemand de Rôckel) donna à Paris, pendant trois saisons de suite - de 1829 à 1831 - des opéras allemands en langue originale, avec un indiscutalbe succès (cf. Mark Everist «Translating Weber's Euryanthe», in Revue de Musicologie 87/1 (2001). p. 72-74.

Dès la première moitié du XIXe siécle, c'est en Italie que l'opéra atteint les couches les plus vastes de la société. Rossini, Bellini, Donizetti et bien d'autres, aujourd'hui fort oubliés, sont connus de tout le monde. Leurs airs principaux sont fredonnés aussi bien par le garçon coiffeur que par la vendeuse de légumes ou le cocher de fiacre. Ce phénomène n'existe ni en France ni en Allemagne. Il est bien évident que pour obtenir une telle divulgation, ces airs doivent être faciles (sans trop de prétention artistique), extrêmement chantants (avec un primat donné à la musique) et fort bien adaptés aux paroles. il est impensable qu'ils puissent être chantés dans une autre langue que l'italien Cette langue, de ce fait, conserve au XIXe siècle un privilège unique qui lui assure, même en dehors de la Péninsule, un Prestige énorme. Aussi n'est-ce pas sans raison qu'à Paris, à côté de]'Opéra - où les représentations étaient obligatoirement en français -, le Théâtre-Italien -où l'on ne chantait que dans la langue de Dantè - put rivaliser victorieusement avec lui jusqu'à la fin du Second Empire.

Si les musiciens, quand ils composaient un opéra, ne se souciaient guère des futures traductions de leurs oeuvres, ce qui est bien compréhensible, leurs attitudes vis-à-vis du texte eut une répercussion inévitable sur la façon dont ces mêmes oeuvres étaient perçues dans les différentes traductions. Et c'est alors que l'on assiste à quelques conséquences paradoxales. Je voudrais d'abord attirer l'attention sur le cas particulier des écoles dites nationales. Prenons comme exemple la Russie. Celle-ci s'éveille à la vie musicale européenne au début du XIXe siècle avec l'irruption de quelques compositeurs de grande valeur. Le premier en date, Michel Glinka, est célèbre à bon droit pour nous avoir donné en 1836 La Vie pour le tsar, dont on vante les accents authentiquement russes. Et pourtant, si l'oeuvre a plus ou moins réussi à s'imposer à l'étranger, c'est bien grâce aux forts éléments de bel canto italien qu'elle conservait. En fait, le compositeur voulant mettre en évidence l'élément national de son propre pays se trouvait placé devant un dilemne: ou bien il se rivait au texte en en reproduisant aussi fidèlement que possible les inflexions, le débit rythmique et les accentuations - courant ainsi le risque de n'avoir quasiment aucun impact une fois le livret traduit - ou bien il prenait des libertés avec celui-ci, le soumettant aux impératifs de la mélodie - s'exposant

alors à trahir l'essence nationale profonde inhérente à la langue - mais facilitant l'accueil de son oeuvre hors de sa sphère culturelle. On vient de voir que Glinka qui, dans son premier opéra national, mélangea les deux attitudes, réussit à s'imposer (même auprès de son propre public!) grâce à tout ce qui était de style étranger (c'est-à-dire italien) dans son œuvre[16]. Quand ce même Glinka accentua l'élément national dans son second opéra, Rousslan et Ludmilla, en 1842, il subit un échec, même à Saint Pétersbourg. Son contemporain Dargomyjsky fut un grand adepte de la première attitude, celle qui adopte la plus grande fidélité par rapport au texte, en particulier dans le Convive de Pierre (1869, mais créé post mortem en 1872): Le résultat fut que, jusqu'à nos jours, cette oeuvre reste pratiquement inconnue en dehors de la Russie.

Des remarques similaires peuvent être faites avec certains opéras hongrois, polonais au tchèques. Chez ces derniers, si La fiancé vendue de Smetana a trouvé une audience qui dépasse largement les frontières de la Bohème, c'est que la couleur nationale s'appuie davantage sur des rythmes populaires et des mélodies avenantes colorées de folklore que sur une fidélité absolue à la morphologie de la langue.

Même dans des pays dont la langue à une large diffusion, le fait de vouloir trop s'appuyer sur les particularités de celle-ci peut porter préjudice à l'oeuvre qui en résulte. On l'a déjà vu à propos de Rameau. On le constate à nouveau avec un chef d'oeuvre aussi remarquable que Pelléas et Mélisande de Debussy. Celui-ci pratiqua, comme le dit Christian Goubault, «une déclamation chantée qui affecte d'un bout à l'autre de !'oeuvre l'allure d'un quasi parlando, d'un arioso ou d ‹une déclamation lyrique souple [qui] épouse les intonations, les rythmes, le débit de la langue française»[17]. Bien que cette oeuvre fut universellement saluée comme étant une partition fondamentale dans le domaine du drame lyrique, son impact demeure

16 À juste titre, Henry Baraud insiste sur l'élément italien: «La vie pour le tsar [...] accuse la très forte influence du bel canto italien.» Puis, un peu plus loin: «... le grand public dont l'accueil chaleureux pourrait bien avoir salué moins la nouveauté et.le cachet vraiment national de l'oeuvre que ce qu'elle conservait encore de bel canto italien.» (Histoire de la musique [cf supra, note 1], vol. II, 1963,p.674.

17 Christian Goubault, Entrée Pelléas et Mélisande, in Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal (éd. Marc Honegger et Paul Prévost), Paris, Bordas, vol. 111, 1992, p. 1573.

toujours très restreint en dehors de l'espace francophone. On connaît la remarque de Richard Strauss qui, entendant Pelléas à Paris en 1907, en compagnie de Romain Rolland, dit à celui-ci, à la fin du premier acte: «Est-ce toujours comme cela? [...] Il n' y a rien... Pas de musique... Cela ne suit pas... Cela ne tient pas ...»[18]. Le célèbre violoniste Joseph Joachim, en général ouvert aux nouveautés, corrobore ce point de vue: «On dirait que le hasard a tout fait et que l'auteur improvise [...]: il oublie qu'il est musicien pour suivre pas à pas le poème, sans regarder ni en avant, ni en arrière...»[19]. L'Italie fut tout aussi réticente que l'Allemagne dans son jugement.

Il n'en va nullement de même avec les deux monstres sacrés de l'opéra au XIXéme siècle, tous deux nés en 1913: Verdi et Wagner. Le premier donne un tel prima à la mélodie et à la progression de l'action dramatique que, tout en respectant scrupuleusement les lois de la prosodie italienne, ses nombreux opéras conservent le même impact, qu'ils soient donnés en langue originale ou en une quelconque traduction, dans leur propre sphère culturelle ou dans une autre, même fondamentalement différente[20]. Quant à Wagner, j'ai dit plus haut combien il restait fidèle aux principes de Gluck et avec quel scrupule il respectait les lois de la prosodie allemande. Toutefois, il savait enrober sa ligne mélodique dans un tissu polyphonique tellement dense que sa musique gardait partout le même impact, quelle que fût la langue que l'on utilisât, quelle que fût la sphère culturelle dans laquelle on se trouvait[21] C'est ainsi que j'ai eu l'occasion d'entendre un Tristan chanté en italien qui gardait un charme considérable.

---

18 Richard Strauss et Romain Rolland, Correspondance - Fragments de Journal. Cahiers Romain Rolland n' 2 (éd. Gustave Samazeuilh), Paris, Albin Michel, 1951, à la date du 22 mai 1907, p. 159.

19 Lettre de janvier 1905. Passage reproduit d'après Maurice Emmanuel, Pelléas et Mélisande de Debussy, Paris 1950, p. 71-72.

20 Il est bien certain que, dans le détail, l'italien reste préférable. On lira sur ce sujet les intéressantes remarques de Gilles de Van, «La musique et la langue: le français de Don Carlos», in D'un opéra l'autre «Hommage à Jean Mongrédien», Paris, PUPS, 1996. p. 125-132.

21 Pour souligner la toute puissance de l'élément symphonique chez Wagner, on rappellera que la version de concert de la «Mort d'amende) (Isoldes Liebestod) préparée par Wagner supprime totale ment la voix et que l'effet . reste saisissant, bien que le maintien du chant apporte indiscutablement une émotion supplémentaire.

J'arrêterai ici ces exemples qui, pour incomplets qu'ils soient, sont suffisants pour tirer quelques conclusions que j'aimerais maintenant exposer, en rappelant que celles-ci concernent davantage le rayonnement que peut obtenir une oeuvre lyrique selon l'attitude adoptée par le compositeur vis-à-vis du texte, que le bien fondé d'une telle attitude.

La première constatation, indiscutable, est que plus un opéra est dominé par la musique - même quand celle-ci est de qualité discutable - plus il a de chance d'obtenir une diffusion étendue. C'est ce qui se passe avec Mozart, dont l'attitude fut expressément formulée par lui-même, comme on l'a vu plus haut. C'est également le cas avec Richard Strauss qui, cent vingt ans plus tard, reformulera sa position ainsi:

«Du moment que la musique est dans une oeuvre, je veux qu'elle soit maîtresse, je ne veux pas qu'elle soit subordonnée à autre chose.[...] Je ne dis pas que la poésie est inférieure à la musique.

Mais les vrais drames poétiques, Schiller, Goethe, Shakespeare, se suffisent à eux-mêmes: ils n'ont pas besoin de musique»[22].

Quand un compositeur adopte l'attitude de la soumission de la musique à la parole, il court le risque d'être difficilement accueilli hors de sa sphère culturelle, car il est placé devant le dilemme suivant: ou l'on procède à une traduction, et l'on aboutit à une véritable trahison ; ou bien l'on garde la langue originale et l'on se heurte à l'incompréhension de l'auditeur. C'est ce qui se passe avec Rameau et Debussy. Où alors, il faut que le compositeur, comme Gluck, adapte personnellement sa musique au nouveau texte. On remarquera toutefois que quand un compositeur réussit à faire ressortir musicalement les qualités et particularités de sa langue, il peut obtenir, dans sa propre sphère culturelle, des partisans très enthousiastes; c'est ce que l'on peut observer avec Dargomyjsky et avec Debussy: ce que l'on perd d'un côté, on le gagne de l'autre. Mais il est certain que l'on passe alors de l'universalisme au nationalisme ou à ce que l'on pourrait appeler la sphère monoculturelle.

22 Richard Strauss et Romain Rolland, op. cit. (cf. note 18), p. 160. On pourra également lire avec profit les fines remarques faites sur ce sujet aussi bien sur Mozart ue sur St Mozart, Perrin, 1982, p. 263.

Enfin quand, comme Verdi ou Wagner, on reste fidèle au texte tout en le subordonnant - sans le vouloir expressément, mais de facto - à la puissance de la musique, on obtient les mêmes avantages qu'avec l'attitude adoptée par Mozart et Richard Strauss. En vérité, avec Verdi et Wagner, on arrive au fait paradoxal suivant- leurs opéras peuvent être donnés, en dehors de leurs sphères culturelles respectives, aussi bien en traduction qu'en version originale, sans subir le moindre préjudice. Il résulte de cette situation enviable que leurs opéras ont intérêt à toujours être donnés en version originale. Et pourtant, aussi bien Verdi que Wagner, de même que l'ensemble de leurs confrères, trouvaient absolument normal que l'on chantât leurs oeuvres dans les langues utilisées dans les pays dans lesquels elles étaient exécutées. ils n'ont jamais eu l'impression que leurs opéras - en subissant un tel traitement - étaient trahis ou mutilés. Ce problème de la traduction est extrêmement important et mérite maintenant d'être considéré plus attentivement. Pendant tout le XIXème siècle, et même pendant les deux premiers tiers du XXé, la traduction était systématique, même dans des langues de faible expansion comme le suédois, le bùlgare ou le hongrois[23].

L'exécution en langue originale représentait un cas particulier,comme la présence d'une troupe étrangère[24]. La raison pour laquelle on avait pris l'habitude de traduire était d'orJri..: sociologique. J'ai dit plus haut qu'à partir du XIXe siècle, le public des salles lyriques était essentiellement d'origine bourgeoise. Ce public demandait à avoir une approche spontanée de l'oeuvre, de participer effectivement à ses vertus et non d'observer une sorte de distanciation propre à l'aristocratie du XVIIIe siècle. Ceci ne pouvait s'obtenir qu'en langue vernaculaire.

Quant à l'habitude de donner les oeuvres lyriques en version originale, elle est récente et n'a guère plus d'une trentaine d'années d'existence. Elle n'a pas de justification histo-rique et n'obéit que partiellement à des

23 Quand Mahler fut nommé Directeur de !'Opéra royal de Budapest en 1888, il imposa - lui qui avait l'allemand comme langue maternelle - le hongrois comme langue unique et fit représenter L'Or du Rhin et La Walkyrie dans cette langue (cf. Henry-Louis de La Grange, Gustav Mahler, Paris, Fayard, vol. 1, 1979, p. 287.

24 Il y a aussi le cas tout-à-fait particulier du Théâtre-Italien de Paris qui résulte de tout un contexte historique antérieur.

impératifs esthétiques[25]. Reconnaissons toutefois qu'elle a des avantages indiscutables, mais aussi quelques inconvénients qu'il importe de savoir clairement discerner. Pour Verdi et Wagner, il n'y a pas d'hésitation possible, je l'ai déjà dit : il faut donner leurs oeuvres en version originale. Mais même avec des musiciens qui, comme Mozart ou Strauss, ont adopté la devise du Prima la musica, les inconvénients de la version originale sont évidents. Ainsi, chez Mozart, tous les passages en recitativo secco des Nozze di Figaro et de Don Giovanni, même s'ils sont d'une qualité hors pair[26], finissent par être lassant pour qui n'est pas initié à la langue de Dante. Et l'habitude prise depuis une dizaine d'années de projeter la traduction en bande lumineuse passante au-dessus de la scène, pallie en partie seulement ce handicap, sans le supprimer.

L'inconvénient s'aggrave quand, comme dans la Flûte enchantée - de même que dans le Freischütz de Weber ou la Carmen de Bizet - des passages entiers sont uniquement parlés. On peut alors sérieusement se demander si la version en langue traduite n'est pas préférable. Quand on a créé Carmen à Péking en 1986, on a opté pour la traduction chinoise. Et il ne semble pas que la musique en ait réellement souffert[27]. Même en Europe, la version dans la langue vernaculaire trouve à nouveau des adeptes. Ainsi, à Berlin, il y a trois grandes scènes lyriques: la Staatsoper, la Deutsche Oper et la Komische Oper. Les deux premiers établissements représentent toutes les oeuvres en version originale; mais le dernier a opté pour un usage systématique de la langue allemande. Le résultat parait dans l'ensemble satisfaisant[28].

---

25 Il serait trop long de s'appesantir sur les impératifs économiques qui entrent en jeu à partir du moment\ où, dans des troupes homogènes, on voit de plus en plus se substituer dans les rôles principaux des vedettes venues d'horizons différents qui ne s'intègrent facilement que dans la langue originale.

26 À juste titre, Carl de Nys souligne la maîtrise et la nouveauté de ces récitatifs secco: «Mozart fait de ces conversations musicales quelque chose d'.au si naturel et d'aussi beau que l'alexandrin français [...] Traduire un liyret de.la sorte composé équivaut à peu près à un meurtre.» (op. cit.,[cf. notes 1 èt 16), vol. Il, p. 265-266.

27 J'en ai fait l'expérience en faisant entendre au public du Colloque de Sousse la célèbre Habanera de cet opéra dans l'enregistrement fait par)'Opéra de Peking. Les avis étaient unanimes: il n'y avait aucune perte de la substance musicale.

28 Pour être parfaitement impartial, il faut évidemment rappeler que le répertoire de !'Opéra-comique avec ses nombreuses scènes parlées - se prête beaucoup plus aisément à la traduction que celui de !'Opéra où toutes les scènes sans exception sont chantées.

J’arrêterai ici ces considérations qui pourraient encore largement se poursuivre. Elles sont toutefois suffisantes pour comprendre la complexité du problème et pour conforter sa propre attitude. Personnellement, je préférerai, en fin de cet exposé, ne point prendre parti. Toutefois, il me semble sage d’adopter une position souple et de considérer qu’il n’y a pas de solution immuable et toute faite. Et souvent aussi, il n’y en a pas de totalement satisfaisante. Il faut procéder au cas par cas, car chaque oeuvre lyrique représente une situation particulière.

L'interculturalité en Méditerranée

Giovanna TRISOLINI

Professeur des Universités
Trieste - Italie

Avant d'aborder la question, d'ailleurs délicate, de l'Inter culturalité je crois qu'il serait nécessaire de faire point sur la situation actuelle en Méditerranée, et surtout sur les rapports passés et présents, existant entre la Rive Nord et la Rive sud de cette mer, une mer, qui baigne trois continents, qui trouve depuis toujours son essence dans la diversité et le Pluralisme linguistique, culturel et religieux, comme un carrefour de cultures «entassées les autres» (Fernand Braudel, La Méditerranée. l'histoire, Paris, Flammarion, 1958, p.8)

En effet, partant de l'affirmation du philosophe libanais René Habachi, selon laquelle «La Méditerranée n'est pas seulement un fait géographique» (Orient quel est ton Occident ?, Paris, éd du Centurion, 1979, p.208), l'on peut affirmer qu'elle est plutôt, et surtout, un phénomène de culture qui peut et doit s'enraciner dans les consciences la Méditerranée a toujours été le lieu où le monde arabe et !'occident, deux pôles apparemment si éloignés l'un de l'autre, entrent en contact : ce contact produit inévitablement des tensions, des conflits politiques, des disputes culturelles et religieuses et des inégalités socio-économiques, mais il fonde aussi, depuis toujours, son essence sur la diversité et sur le Pluralisme culturel.

La Méditerranée est une réalite géopolitique, culturelle et économique extrêmement complexe, mais tout autant lieu par des éléments culturels très anciens et par des siècles d'histoire.

Face à cette complexité, que les forces économiques politiques ont le devoir d'affronter et de résoudre, intellectuels sont appelés à remplir une tâche précieuse : surtout de leur devoir de jeter les bases d'un dialogue qui amène à une connaissance aux jeunes générations.

A partir de la fin de la «guerre froide», l'Union européenne, en tant qu' organisme d'intégration internationale, a adressé son attention presque exclusivement vers particulier vers les pays de l'Est, du Sud de la Méditerranée, pays fondamentale. Le reproche le plus fort qu'on peut adresser a !'Europe c'est d'avoir toumé le dos aux pays de la rive Sud de la Méditerranée sans avoir fait aucun effort pour redécouvrir la culture des peuples qui y habitent. La fracture qui existait vis-à-vis de l'Europe de !'Est avant la destruction du mur de Berlin s'est reproduite juste au milieu de la Méditerranée, a donné lieu à des réactions de refus et à des craintes injustifiées, et a mis en danger toute possibilité de rencontre et de dialogue. Mais le temps du «dialogue entre sourds» doit terminer. Il faut que l'Europe «récupère» le monde arabe à travers la politique du dialogue qui doit dépasser la simple politique commerciale et assistancielle. fl faut se rendre compte que «sans l'ensemble eurafricain et Méditerranéen, l'Europe ne saurait trouver son équilibre. Sur cette voie chacun attend qu'elle invente et qu'elle s'anime» (Au-delà des tensions un équilibre nouveau à inventer, Interview d' Edgard Pisani», des «Témoin», 3, été 1994, p. 77). arts appliqués, à la poésie, à la transmission des connaissances, etc.» (Edouard Glissant, Archipels, des «Qantara», avril.-juin 1994, p.45). Certes, l'histoire, la culture et la civilisation des Pays de la Méditerranée sont profondément liées à la religion. La cohabitation de religions à été la caractéristique de la Méditerranée pendant des siècles, même si elle est aujourd'hui remise en discussion de manière tragique ; cependant, ce n'est pas un hasard si les religions Méditerranéennes sont toutes monothéistes. Cette réalité est souvent soulignée par différents hommes de culture par Edouard Glissant, par exemple, qui a écrit : «L'hébraïsme, la chrétienté, l'Islam relève de la même aspiration à l'Un et de la même obéissance à une Vérité relevée (Archipels, «Qantara», avr.-juin 1994, p.45), ou bien par l'écrivain égyptien AI-Cheick Muhammad'Abduch qui avait affirmé déjà en 1901 «Pour moi la Bible, l'Evangile et le Coran sont trois livres concordants, trois prédications entièrement unies entre elles les gens religieux !es étudient tous les trois et les vénèrent également : ainsi se complète l'enseignement divin, et sa vraie religion brille à travers toutes les religions», et qui a ajouté quelques années plus tard «Les trois grandes religions étant ainsi animées d'un même esprit, l'hostilité entre

leurs adeptes ne saurait durer longtemps. Je prévois le jour prochain où luira parmi les hommes la connaissance parfaite et où se dissiperont les ténèbres et l'ignorance ; alors les grandes religions s'apprécieront mutuellement et se tendront la main» ‹Dissertation sur la religion musulmane, Paris, Gnethner, 1925, p.394).

Le problème fondamental est plutôt Ensemble dans la diversité» (Thierry Fabre, convivence, «Qantara», avr.-juin 1994, p.25), C'est-à-dire comment arriver à faire que «l'Autre» soit toujours reconnu au pair ? La réponse doit être à travers le dialogue, la coopération, la connaissance. Mais, pour atteindre ce but, je crois qu'il nous faut apprendre à accepter la notion d'intercu1turalité, qui peut aider à entrer en contact et à nouer des rapports avec des communautés culturelles et, ethniques déjà présentes depuis longtemps sur le territoire, mais aussi avec des minorités plus recentes.

Malheureusement bien peu sont ceux qui pensent que l'interculturalité est compatible avec la fidélité à ses appartenances et aux liens d'origine, avec la, santé mentale et avec une personnalité equilibrée. Le moment est venu de revoir de manière critique de vieux paramètres, voire des préjugés, et considérer l'interculturalité comme une source de richesse et développement.

En effet, certains éducateurs ont eu la conviction qu'une école incapable d'enseigner la paix et le respect ne peut être porteuse de culture et qu'une éducation interculturelle est primordiale en ce qu'elle amène l'école à devenir le lieu d'une expérience solide et destinée à aider à reconnaître et à depasser les problèmes de la vie en commun.

II est certain que, quand il est question d'interculturalité, la prudence s'impose, car il ne faudrait pas penser qu'elle peut être la panacée de tous les problèmes sociaux. La perspective interculturelle n'est pas une formule qui facilite et qui résout toute chose, ni une méthode garantie à tout jamais. En premier lieu le passage nécessaire de la multiculturalité à l'interculturalité n'est pas un processus inévitable, ni même automatique; il demande une longue période de maturation, mais aussi des interventions en sa faveur et une volonté commune d'adapter et d'ouvrir les différentes politiques nationales au défi qu' impose l'intégration sociale. La difficulté est

là. Faire en sorte qu'une «condition» historique comme la multiculturalité devienne une «occasion» de formation de grande envergure, qui réalise des synergies nouvelles et fécondes dans l'interculturalité.

Dans la Méditerranée la multiculturalité existe, elle est dans la réalité des choses ; en effet, il n'y a pas de pays sur les rives de notre mer qui ne compte plus qu'une culture, mais, le plus souvent, ces cultures vivent, clans le même pays, des vies parallèles, le plus-souvent sans même s'effleurer, sans entrer en contact les unes avec Jes autres. Il s'agit donc là d'une situation de «tolérance», et au sens péjoratif du terme, d'une culture, normalement de la culture majoritaire, envers l'autre, généralement de la culture ou des cultures minoritaires. Par contre, l'interculturalité n'existe pas, elle est }'expression d'une intention, une construction mentale et une aventure éducative, et elle est aussi le signe-qu'on peut espérer un futur meilleur. L'interculturalité est donc l'expression d'une démocratie mature: vouloir l'atteindre est le défi éducatif de notre époque, c'est la réponse aux sous-cultures de l'isolement, de l'autosuffisance, du dénigrement, de l'égoïsme de l'indifférence.

Pour toutes ces raisons, les peuples qui vivent sur les cotes de la Méditerranée doivent se fixer comme objectifs primaires la conciliation de l'identité avec la diversité, le développement de la volonté en vue de l'échange et de la connaissance réciproque, la mise en évidence des valeurs communes dans les différences, l'acceptation des différences comme valeur, comme richesse, comme ressource. Enfin, ii n'est pas dit que l'interculturalité soit un passage «doux» vers un nouveau concept de démocratie. Non, l'interculturalité peut être aussi une vaste zone de turbulence:

C'est pour cela qu'il est absolument nécessaire de créer un espace de réflexion sur l'interculturalité.

Il est évident que le problème de l'interculturalité est un problème déterminant et décisif pour le futur de tous les Pays de la Méditerranée. Il est vain de chercher à installer des portes blindées, étanches : les mélanges, les rapports, les échanges, les métissages existent, il faut apprendre à vivre avec ces nouvelles réalités.

Enfin, il existe un problème de fond : la multiculturalité est - elle un malheur ou une «chance», en général et dans la Méditerranée en particulier? Je crois que l'histoire, la tradition la meilleure résident précisément multiculturalité et dans la multiethnicité, qui remplacée dans le présent par l'interculturalité.

Mais pour atteindre ce but, ii faut préparer des éducateurs qui Apprennent à combattre l'ignorance et le manque d'instruments, deux éléments qui sont depuis toujours les alliés de ce que je n'hésite pas à appeler racisme. Même si dans certains Pays de la Méditerranée le racisme est presque absent, il n'y a aucun vaccin contre ce fléau, sinon celui que donnent les anticorps foumis par la culture, par des instruments culturels et économiques adaptés, par un élargissement des horizons, par la recherche de systèmes et de mécanismes d'intégration et de coopération. Ces systèmes et mécanismes se doivent s'être en mesure d'aborder sérieusement le problème de l'existence de la multiculturalité, de la multiethnicité et de religions différentes, pour en arriver à l'idée de civilisation, de société ouverte a la culture de l'«autre», d'éducation interculturelle, qui doit être considerée comme le seul antidote à la discrimination sociale, laquelle se base du point de vue idéologique sur Jes différences ethniques.

Les intellectuels ont done pour tache de tisser un dialogue de connaissances réciproques et de transmettre ces connaissances aux jeunes générations. Ce faisant, ils doivent se souvenir que l'ignorance ne peut générer que la barbarie, tandis que le savoir peut être le seul moyen de renforcer une civilisation commune, mais aussi une civilisation ou l'on respecte l'apport de tout un chacun.

Concrètement les intellectuels doivent inculquer aux jeunes la conviction qu'il est indispensable d'établir un dialogue fondé sur la notion de cohabitation dans le cadre de la «sociéte civile» ; ils doivent former la conscience des jeunes au respect des différentes ethnies et religions ils doivent leur apprendre à aborder de manière équilibrée le problème délicat des relations entre les groupes dominants et les «minorités» historiques ou récentes. Enfin, ils doivent enseigner le respect pour la religion et l'identité «d'autrui». C'est en cela que consiste la notion d'inter culturalité. Et Dieu sait si nous en avons besoin.

Malheureusement ce débat n'en est qu'à ses premiers pas. Nous pensons, par ailleurs, que le chemin vers une, vie commune réelle entre !es cultures ne peut faire abstraction de cet effort de connaissance et d'approfondissement. La déclaration finale de la Conférence euro-méditerranéenne de Barcelone, fin 1995, avait en effet déjà indiqué, parmi les principes qui devaient mener a la réalisation d'un partenariat de paix et de stabilité, le respect de la liberté de conscience et de religion, diversités et du pluralisme, le dialogue entre cultures et religions différentes, la coopération entre Jes acteurs sociaux, y compris Jes acteurs religieux et culturels. II est évident donc qu'il faut, sans plus différer, se mettre sur la voie de la communication interculturelle, et cela vaut soit pour les Pays de la Méditerranée soir pour !'Europe entière, qui ne peut continuer a prospérer comme un creuset de régions et de cultures, et qui doit accepter, par contre, la diversité comme une compensation féconde a son unité. Pour assurer le succès de la coopération euro-méditerranéenne il est essentiel que l'Europe aussi se présente de manière plus «ouverte», c'est-à-dire qu'elle adopte, elle aussi, une perspective pluriculturelle, pluriethnique et plurireligieuse, et qu'elle reconnaisse la necessité d'un «réequilibrage vers le Sud de la Méditerranée».

Les intellectuels et la politique mondiale de ce millénaire ont done un grand défi devant eux : établir de nouvelles règles de vie commune, au-delà de la coexistence des différents peuples et de diverses cultures, de sorte que leur intégration et interconnexion produisent une «identité plurielle», et donc une nouvelle «société». En concluant, la Méditerranée doit devenir avant tout un lieu de rencontre, de désir de comprendre «l'Autre», de pénétrer les multiples facettes de cultures différentes, d'entreprendre un dialogue fondé sur la confiance et le respect réciproques. Comme a affirmé le poète Chems Nadir «la Méditerranée sera ce que ses peuples bourgeonnants en feront... «Le Livre des célébrations, Paris, Publisud, 1983, p. 23). C'est donc à nous de la créer, c' est aux hommes de cultures de prouver qu'il existe une société civile Méditerranéenne, et qu'elle peut se développer et s'améliorer.

THINK TANK INTERNATIONAL **LA CULTURE POUR REPENSER LE MONDE**

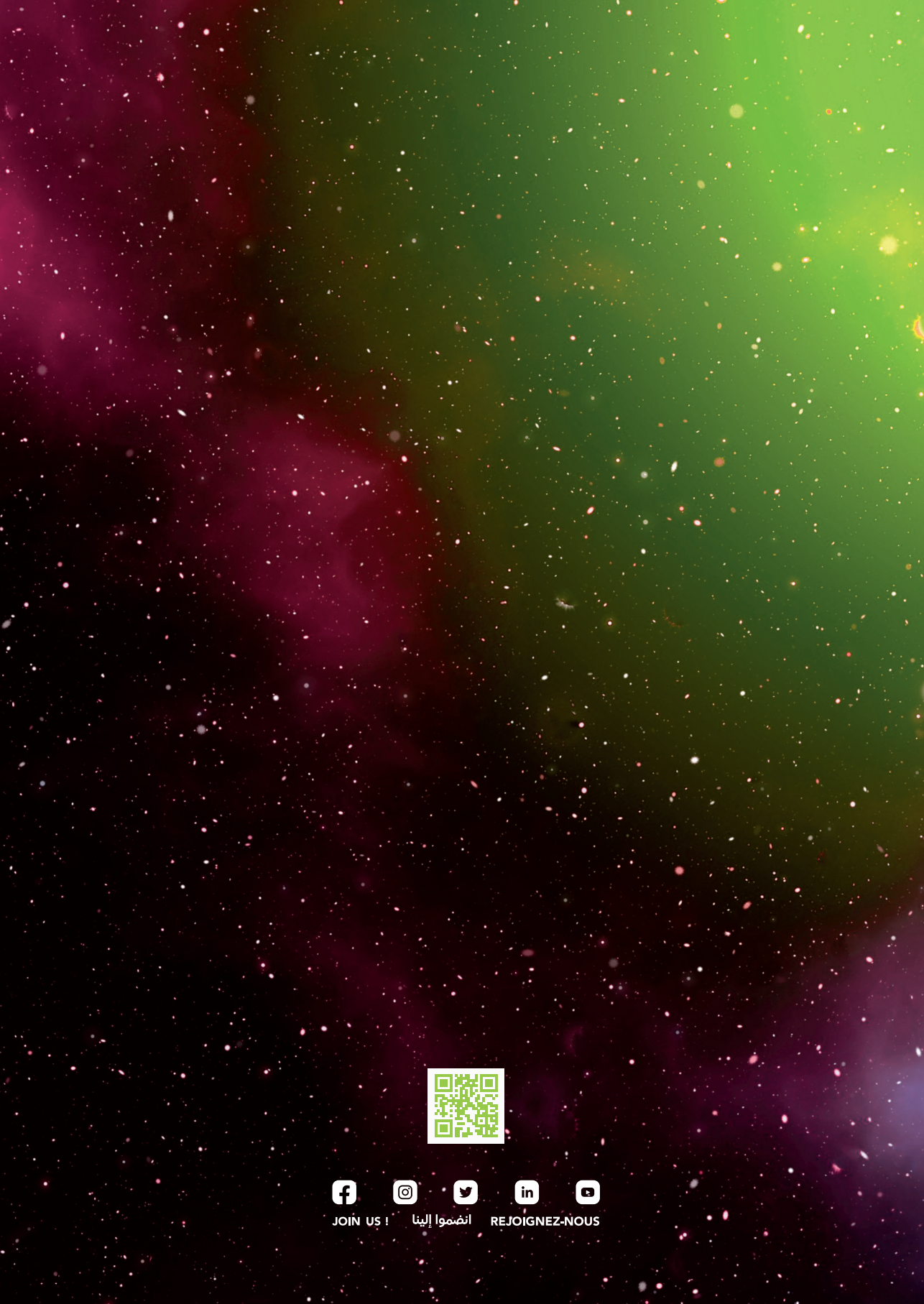
Collection d'ouvrages

• Directeur Général de l'ICESCO :
Dr. Salim M. ALMALIK

• Directeur responsable :
Pr. Mohamed ZINELABIDINE
- Directeur de la publication
- Directeur du Secteur de la Culture & de la Communication à l'ICESCO

• Coordinateur de réalisation :
M^lle^ Zineb BOUGRINE

• Design & Photocomposition :
M^me^ Nezha RINGA
M^me^ Salma TALBI


JOIN US !
انضموا إلينا
REJOIGNEZ-NOUS