

QU'EST-CE QU'UN SAVOIR POPULAIRE ? TRANSMISSION POPULAIRE SAVANTE DES SAVOIRS NON ECRITS

Salim Mokaddem*

Résumé

Les problèmes afférents à l'éducation et à la transmission sont très souvent confrontés à ceux de la trace et de la mémoire écrite ; la patrimonialisation des savoirs passe encore majoritairement par les voies classiques de la littéracie, du discours écrit et des systèmes académiques (curricula, diplômes, concours, lettres de motivations, évaluations, etc.). Pourtant les savoirs oraux et les pratiques non discursives – au sens de l'oralité de transmission – sont autant formatrices et transmissives que les savoirs et les vérités formelles normées par des processus dont Foucault a analysé les ordres et les logiques spécifiques d'inclusion, d'exclusion, d'ordre, de normalisation et de production. Nous voudrions introduire un corps de réflexion à partir d'une histoire hétéromorphe à celle que l'Université prolonge et sanctifie par la consécration des savoirs écrits, homologués et reconnus dans les validations, le corpus qu'elle ritualise, la forme institutionnelle qu'elle impose, les textes qu'elle produit, autorise, interdit ou canonise, souvent en recourant à des types de souverainetés ou de reconnaissances légitimes récusant justement ce qui ne relève pas de son pouvoir propre.

Mots clés: Peuple. Culture populaire. Apprentissages indirects. Transmission. Réception culturelle.

Resumo

Os problemas relacionados à educação e à transmissão são muito frequentemente confrontados com os do registro e da memória escrita; a patrimonialização dos saberes ainda passa, majoritariamente, pelas vias clássicas da alfabetização, do discurso escrito e dos sistemas acadêmicos (currículos, diplomas, concursos, cartas de motivação, avaliações etc). No entanto, os saberes orais e as práticas não-discursivas – no sentido da oralidade da transmissão – são tão formativas e transmissoras quanto os saberes e as verdades formais normalizadas por processos dos quais Foucault analisou as ordens e as lógicas específicas de inclusão, de exclusão, de ordem e de produção. Nós gostaríamos de introduzir um corpo de reflexão a partir de uma história heteromórfica em relação àquela que a Universidade continua e santifica pela consagração dos saberes escritos, homologados e reconhecidos nas validações, o corpus que ela ritualiza, a forma institucional que ela impõe, os textos que ela produz, autoriza, proíbe ou canoniza, muitas vezes recorrendo a tipos de soberanias ou reconhecimentos legítimos, rejeitando justamente o que não está sob seu próprio poder.

Palavras-chave: Povo. Cultura popular. Aprendizagens indiretas. Transmissão. Recepção cultural.

* Doutor em Filosofia pela Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Professor de Filosofia da Faculdade de Educação da Université Montpellier 2/França. E-mail : salim.mokaddem@fde.univ-montp2.fr.

« *Je cherche une musique sœur du palmier.* »
Nietzsche (*in Par delà le bien et le mal*)

Les problèmes afférents à l'éducation et à la transmission sont très souvent confrontés à ceux de la trace et de la mémoire écrite ; la patrimonialisation des savoirs passe encore majoritairement par les voies classiques de la littéracie, du discours écrit et des systèmes académiques (curricula, diplômes, concours, lettres de motivations, évaluations, etc.). Pourtant les savoirs oraux et les pratiques non discursives – au sens de l'oralité de transmission – sont autant formatrices et transmissives que les savoirs et les vérités formelles normées par des processus dont Foucault a analysé les ordres et les logiques spécifiques d'inclusion, d'exclusion, d'ordre, de normalisation et de production¹. Nous voudrions introduire à une histoire hétéromorphe à celle que l'Université prolonge et sanctifie par la consécration des savoirs écrits, homologués et reconnaît dans les validations, le corpus, la forme institutionnelle, les textes qu'elle produit, autorise, interdit ou canonise, par le biais des souverainetés de reconnaissance légitime qui sont les siennes.

L'histoire, a-t-on coutume de dire, depuis Brecht et Benjamin, dans une fidélité négative et inversée à Hegel, est l'histoire écrite par les dominants. Le vers de René Char, insistant sur la nécessité de contredire « à l'histoire de l'humanité » duquel Foucault fait le viatique de son Histoire de la sexualité, insiste sur le côté partiel et partial de l'histoire monumentale ou écrite ou reconnue par l'écrit dans le champ occidental qui fait de cette forme, depuis Platon, la garantie juridique de l'authenticité du texte, sa permanence, son côté intemporel et juridique afin de conjurer l'accident de sa survenue dans la multiplicité des dits et des actes qui font le quotidien complexe de l'histoire des sciences, des vérités et des sociétés. Nos savoirs n'ont gardé que la part « blanche », non maudite du surgissement vif et unique de la parole dans les actes de savoir. Du coup, tout un pan de la culture est déconsidéré, si ce n'est banni ou maudit par la transcendance marmoréenne des vérités académiques et la science des textes par laquelle l'enseignement, le système du savoir, les vérités scientifiques instituent leur pouvoir. La parole n'y a droit qu'à mettre en scène

¹ Toute l'œuvre de Michel Foucault tourne autour de l'archéologie de ces stratégies discursives, bien thématiques in Les Mots et les Choses, et, aussi bien, de la généalogie des processus d'exclusion et de production biopolitique par les lois, les « vérités », les normes, les « soucis de soi » et les *parrhésiai* qui les légitiment. On lira Salim Mokaddem, Foucault. Une vie philosophique, Théétète, Nîmes, 2004, pour comprendre la politique philosophique des œuvres de Michel Foucault, notamment, L'ordre du discours, Gallimard, Paris, 1966, L'Archéologie du savoir, Gallimard, Paris, 1973, Surveiller et punir, Gallimard, Paris, 1975, entre autres.

l'écriture (comme dans l'oral des concours, ou la soutenance de thèses), et les passions du signe viennent remplacer la parole vive ou l'expérience nue.

Mais, n'y a-t-il pas, derrière la profusion orgueilleuse et solennelle des systèmes par lesquels nous reproduisons les homologations et les institutions des connaissances et des sciences en Occident, des savoirs non écrits, des savoirs populaires, pourtant savants et experts, érudits et techniques, scientifiques et formels, qui se passeraient de ces formes figées et dogmatiques de l'écriture ou de la trace écrite, par lesquelles le droit à parler, énoncer, à discourir, s'autorise dans nos sociétés administratives où les écrits valent plus que les paroles et où les textes dominent les processus de légitimation des connaissances et des vérités ?

Nous allons prendre le cas d'une musique populaire savante apparue au début du XXème siècle et qui saura faire écho et réveiller tout un champ de traditions, de connaissances, de pratiques musicales, corporelles, sociales, et politiques, tout en inventant des pratiques poïétiques et des lectures (au sens non discursif du terme) nouvelles de l'histoire des arts et des techniques musicales. En effet, le jazz, musique populaire s'il en est, et savante, bien avant qu'il ne soit conservé - dans tous les sens du terme, avec les additifs et les conservateurs peu ou prou idoines à respecter sa vitalité - dans des Écoles et des Académies, fut avant tout, comme beaucoup de musiques populaires, une façon cultivée et savante de coder et de décoder des techniques et des logiques harmoniques, rythmiques, mélodiques. De ce fait, l'innovation jazzistique (qui réside moins dans l'improvisation, comme on le pense encore trop souvent) invite et propose une nouvelle vision et une autre pratique du monde, tout en changeant les paradigmes figés selon une classification hiérarchique propre à imposer une esthétique ou une vision de la musique et des artistes tout à fait particulières.

Aussi, montrer, modestement, comme le jazz s'ente sur les autres cultures du monde, en en reprenant les schèmes, et en les hybridant tout en les reconnaissant, serait une façon de donner à l'oralité et aux système non écrits, fonctionnant justement avec d'autres critères que ceux de l' « ordre du discours », une place singulière que leur refuse trop souvent les systèmes occidentaux d'éducation savante et permettrait de comprendre comment la reproduction des inégalités est instituée dans la logique même des institutions scolaires (entre autres, mais pas seulement en elles) et des procédés de reconnaissance établissant une violence dans la grande découpe entre écrit/oral, savant/populaire, qui construit, de manière plus que discutable, des tables de la loi des savoirs et des mémoires plus ou moins sélectives des arts et des techniques.

L'Orient a été pendant très longtemps l'autre de l'Occident, son ailleurs, comme son point d'opposition ou de différenciation. Il permettait l'identification un peu binaire, donc simpliste, d'une culture de la positivité représentée par la rigueur, l'ordre, la mesure toute cartésienne de la raison scientifique occidentale, par rapport à une démesure enthousiaste d'un Orient capricieux, fantasque, imprévisible et passionnel. Ainsi, le *logos* s'opposait à travers lui au *mythos*, la raison à la déraison, la mesure à la démesure, la civilisation à la barbarie, etc. Ou encore, l'Orient était pour les modernes et les romantiques le lieu fantasmé d'une utopie où les malheurs d'ici se convertissaient en Eden ou en Paradis terrestre. Le Voyage en Orient² fut d'ailleurs le lieu d'une hétérotopie permettant la critique d'un présent par trop gris et oppressant. Au XIX^e siècle, les poètes en feront même le lieu idyllique où le corps chrétien, emprisonné dans le carcan de l'âme, peut enfin trouver sa libération des contraintes morales imposées par les règles rigoureuses de la vie en société. L'Orient serait ce monde de délices qui aura aussi pour fonction de faire oublier à l'Europe ses frustrations. Il sera aussi la destination pour ses convoitises coloniales et ses volontés guerrières d'impérialisme « civilisateur » plus que violentes. Dans l'histoire de la philosophie occidentale, l'Orient, depuis Platon et jusqu'à Hegel, représente l'autre de la rationalité scientifique : il est le lieu de l'infini démesure et de l'absence de règles fixes. Lieu de l'imagination plus que de la raison, cette vision, ce préjugé, n'est pas encore absent des imaginaires et des « cultures » occidentales.

Il fallait justifier les conquêtes coloniales par un dessein de civilisation et d'instruction au nom des Lumières, d'un universel du Bien et du Vrai, afin de passer outre les exactions commises en Terre Sainte, au Moyen-Orient, et, plus loin, en Asie. L'Orient était le lieu rêvé de l'imaginaire, de la rêverie opiacée³, par contraste avec un Occident non moins imaginaire, qui se voyait responsable du destin du Monde et plus progressiste que lui. Ce schéma dominateur et réducteur s'ancre dans une vision positiviste de l'histoire et une conception du monde fortement tournée vers l'Europe pensée comme centre du Monde civilisé. L'Orient est ainsi méconnu dans son être même du fait que sa réception s'est faite dans un cadre de domination guerrière de type colonial.

² Ainsi, on peut lire l'*Odyssée* d'Homère comme un voyage initiatique vers l'Orient, à l'instar des séjours de Platon en Egypte qui y apprit autant les modes musicaux orientaux que les mathématiques les plus développées de son époque.

³ Pour mémoire, rappelons le rôle dévolu aux sortilèges homériques, à l'épopée d'Alexandre (l'Iskander des turco-mongoles et des arabes) jusqu'aux imaginaires de l'Orient : l'opium de Michaux, les danses de Salomé, le Voyage nervalien, etc., dessinent un Orient devenu, par la grâce de l'exotisme, la terre des plaisirs interdits et des sensualités les plus débridées pour un Occident en quête de vraie vie et d'émancipation érotique et corporelle.

Définir les liens entre le jazz et l'Orient en quelques pages est évidemment une gageure. Nous tenterons cependant de pointer quelques moments clés dans la compréhension de leur rapport réciproque en essayant de définir ce que l'Occident sait de l'Orient (et inversement, même si le monde est globalement occidentalisé⁴), et, par ailleurs, en explicitant de manière théorique comment le jazz a pu s'adapter, s'intégrer, dans des cultures musicales spécifiques et subvertir des cultures musicales savantes du fait de son caractère à la fois savant et populaire. En fait, il est de coutume de penser que les origines du jazz sont en Afrique et d'essentialiser ainsi son devenir par ses provenances géographiques et historiques rapidement circonscrites. Disons que, comme le soleil se lève et se couche partout sur terre, l'Orient connaît aussi ces points cardinaux de Nord, Sud, Ouest, Est. Et, ce dont il s'agit, sous le terme d'Orient, relève bien plus d'une logique du sens que d'une territorialisation naturalisée par une essence, une origine géographique, ou -moderne détermination structurelle anhistorique- d'une culture patrimoniale spécifique⁵. Pour penser les influences orientales dans le jazz, il est donc important de partir d'une hypothèse : le jazz est la musique classique savante de notre époque et il rappelle, dans sa capacité de s'hybrider mélodiquement et harmoniquement avec toutes les musiques, que l'improvisation fut première partout où les peuples produisirent des arts musicaux. L'improvisation en effet fut aussi pratiquée par Bach, Mozart, Beethoven, entre autres, bien avant que le XIX^{ème} siècle bourgeois ne fige la musique écrite dans une figure classique (fût-elle romantique) compassée, niant l'épreuve ardue de l'improvisation qui, comme aimait à le rappeler le virtuose compositeur-interprète-arrangeur Charlie Parker, fondateur du Bop, « ne s'improvise pas ».

Qu'est-ce que l'Orient ? Quels liens a-t-il avec le jazz ? Que nous enseignent les apports et les connexions entre l'Orient et le jazz ? Sans faire une genèse du concept d'Orient, rappelons que la musique savante occidentale, en repensant les identités construites de manière souvent mythiques ou folkloriques, selon des canevas liés à des dispositifs historiques complexes, a souvent confronté ses productions à celles qu'elle excluait de fait. L'Orient était oublié ou refoulé, à défaut d'être connu ou reconnu.

Rappelons seulement que l'impressionnisme musical prend sa source, par exemple, dans une certaine vision du monde : le russe Stravinsky introduit, par exemple, des cycles et des rythmes orientaux dans le *Sacre du Printemps*. Borodine, par les références aux musiques

⁴ C'est d'ailleurs ce que signifie exactement la mondialisation : la globalisation d'un type d'économie et de culture : le capitalisme post-industriel et l'hyperlibéralisme financier.

⁵ Le propre de l'esprit cultivé réside justement dans la capacité à « se déprendre de soi », pour reprendre une expression chère à Michel Foucault.

des steppes d'Asie centrale, accentue l'horizontalité de la mélodie propre aux peuples nomades d'Asie centrale. L'Orient eut par ailleurs sa période de gloire bien avant la réception de la musique russe, car, auparavant les « turqueries » (rondo de Mozart, ballets de Rameau, etc.) ne cessèrent d'alimenter tout un courant pré-orientaliste dans les musiques européennes des grandes cours royales d'Europe. Même si ces références furent plus de coquetteries ou d'afféteries de convention, elles n'indiquent pas moins la proximité d'une autre façon de penser et de vivre la musique dans la société et la vie politique au sens large, désignée par le vocable : Orient.

Wagner lui-même (cf. *Parsifal* et les nombreuses didascalies du livret portant sur l'Orient) cherchera dans la décomposition de l'accord et l'étirement de l'harmonie ce que le dodécaphonisme accomplira à sa façon de manière très structurée: un langage musical au plus proche des émotions intimes. Plus tard, Debussy, Ravel (fortement influencé par la musique espagnole teintée de mélisme maure), et, tout autant qu'un type de musique de la dernière moitié du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle, ne cesseront de chercher la mélodie-mélodie, infinie variation ou développement sur des bases de déconstruction de la gamme tempérée en allant rechercher en Orient une musique voulue plus proche du vif (les temporalités fluides de Debussy et ses mélismes), du corps (le ballet russe et ses cycles rythmiques asiatiques), des sensations (le *Boléro* de Ravel en est un archétype), de la brusquerie dionysiaque des harmonies pensées comme autres, exotiques, sensuelles, extrêmes, justement (Borodine et les fantômes des steppes).

Cet exotisme de l'Orient⁶, source d'inspiration, trouvera une filiation réelle dans les origines indiennes et orientales du flamenco, lié aux ragas indiens via la Bohême et revenu d'Andalousie en Europe, aujourd'hui, par le biais du jazz, justement. Le flamenco-jazz reprendra les thèmes et motifs de son répertoire pour les varier à l'infini. La musique se modalise à l'extrême et cherche alors une autre voie que celle de la répétition ordonnée de l'écriture des tempéraments dits classiques. Elle s'ouvre au modal, aux leitmotifs, à d'autres rythmes, à un rapprochement avec les pulsations de la vie du cœur et de l'esprit, moins ordonnées à une vue métrique rigide et prévisible. Elle se confronte aux quarts de ton et aux commas pour y trouver une inflexion infinie vers le point de jonction entre le son et le chant, aux confins du corps et de la voix.

⁶ L'exotisme, qu'on retrouve en littérature (Flaubert, Maupassant, Louys) comme en peinture (Moreau, Delacroix, Ingres), serait à mettre en rapport avec l'émergence des guerres coloniales et leurs mises en scènes « culturelles ».

La médiation orientale du Maghreb et du Machreq fut en ce sens très importante, – car n’oublions pas que l’Islam et ses cultures unissaient alors dans un espace de références communes une Umma culturelle importante, qui allait du Rajasthan, d’Asie extrême et mineure, jusqu’au cœur de l’Europe via l’Ifriqya d’avant la Reconquista en 1492 par Isabel la Catholique. L’improvisation en terre orientale est une école de jeu, de virtuosité, de mémorisation des phrases et des styles, qui autorise à la fois une transmission des techniques et des esthétiques de manière à la fois raffinée, savante, et, aussi, populaire, par le biais des musiciens organiquement liés à des activités importantes de la collectivité (mariage, baptême, travaux ruraux, commémoration votive, religieuse, etc.).

La musique de Strauss dans *Salomé*⁷ traduit ce besoin d’ouvrir les sonorités et les harmonies à un ailleurs forçol par l’Académie et le Conservatoire comme normalisation de la musique par des savoirs institutionnels qui la consacraient comme seule digne et légitime dans les Conservatoires nationaux ou régionaux où elle se patrimonialisait de manière répétitive et orthodoxe, sinon conventionnelle et normative. Aussi, les musiciens, un peu à l’étroit dans ce canevas, cherchèrent une autre façon de sentir et de jouer qui dans les steppes de l’Asie centrale, à l’instar de Borodine (ingénieur des mines) qui au contact de cultures « indignes » ou illégitimes (celles des populations dites « inférieures », « primitives » ou « sauvages »). Les créateurs se veulent au plus près du peuple et refusent alors de se couper de sources d’inspiration en s’imprégnant de la respiration des cultures et des sociétés où ils vivent.

De fait, les échelles orientales modulent et usent de la musique modale comme une façon d’unir les mouvements du corps (danse) et de l’esprit du ou des compositeurs proches de l’« esprit du peuple »⁸ où il prend son âme (imagination du musicien improvisant sur des thèmes connus du public et parties concertantes avec les instrumentistes). Bien sûr, les nationalismes sauront tirer parti de ce folklorisme ethnomusicologique à des fins non musicales. Mais, ruse de la raison, les logiques de composition et de jeu s’ouvrent alors à un ailleurs moins formel et répétitif. Les modes, les gammes, les séries, les cycles, les tempi, s’altèrent et s’étirent dans une temporalité moins reproductive de l’ordre académique.

L’Espagne accomplit le cercle du retour de la musique orientale au sein de la musique par Albeniz, De Falla, et, surtout, ensuite, accueillera le jazz qui permettra le

⁷ *Salomé*, opéra en un acte de Richard Strauss, (livret d’après la pièce d’Oscar Wilde) date de 1905, est, dans sa facture peu audacieux et novateur ; mais le choix du thème et les références sont assez révélateurs des attentes d’un public peu soucieux de recherche musicale authentique.

⁸ Ce terme de *Volkgeist* vient d’Herder et sera conceptualisé par Hegel dans sa philosophie de l’histoire.

renouveau du flamenco⁹. Ici et là, aujourd'hui, la rencontre du jazz et du flamenco est une des manifestations musicales les plus créatrices et son surgon le plus effervescent à ce jour. Il est inutile ici de préciser les liens étroits qu'ont les musiques de Coltrane et celles du Rajasthan (Inde du nord) ou les recherches sonores, rythmiques, harmoniques, des musiciens de jazz installés en Inde ou en Afrique du nord pour y retrouver le sens de l'improvisation. En ce sens, les travaux remarquables de relevés anthropologiques et musicologiques de Belà Bartok sont plus qu'innovants et avant-gardistes en son temps.

C'est qu'il y a une vraie complicité entre les improvisations du jazz et celles qui définissaient la musique classique avant que l'écriture (solfège codifiant) ne viennent l'assigner et la figer dans une écriture et une formalisation rigide, propre à la culture bourgeoise du XIX^{ème} siècle urbain et industriel. Faut-il parler de télescopage culturel entre les musiques d'Occident et celles d'Orient ? Sans rentrer dans une longue analyse de la théorie floue des influences, des sources, ou des causes matérielles de tel ou tel type d'harmonie musicale, il est cependant utile de contrevenir à une doxa sur les musiques dites classiques et celles dites improvisées.

Bach, Mozart, Beethoven, et d'autres, pratiquaient d'habiles et expertes improvisations devant leur public. Le puritanisme bourgeois mit fin à ses pratiques impromptues et peu conformes avec la rigueur exigée par le contrôle sur les corps et les esprits devant consacrer un ordre social, économique, politique peu compatible avec les improvisations musicales non contrôlables, par définition, par une autorité extra-musicale.

Il ne faut donc pas substantialiser ou essentialiser l'Orient : il est indispensable de ne pas faire l'économie de l'histoire des déterminations qui ont composé au sens strict les relations entre l'Orient – au sens non culturaliste et non naturaliste- et la musique occidentale. L'Orient n'est certainement pas la terre de l'ineffable ou de l'indicible comme le jazz n'est pas dans le code génétique de l'afro-américain. Bach connaissait la Chacone, via l'Espagne, forme musicale d'Amérique latine, qui était imprégnée de musique Inca ; de même, Bach, connaissait très bien les musiques populaires de son époque¹⁰.

Le jazz vient donc à son heure : l'harmonie classique se cherchait, tournait autour d'une autre temporalité du chant et du rythme car elle se coupait progressivement des danses

⁹ Ce n'est certes pas un hasard si, le poète Federico Garcia Lorca, conscient de l'apport gitan et arabe dans la culture ibérique, organisa les premiers festivals de flamenco dans l'Espagne pendant le court temps où elle fut républicaine. Le flamenco signifiait pour lui la réconciliation du peuple et des savoirs, et incarnait l'âme même de l'Espagne dévoyée par l'Inquisition et les féodalismes des anti-Républicains.

¹⁰ La gavotte, la bourrée, la sarabande, etc., sont des danses et des musiques populaires connues par les populations rurales et les communautés villageoises que Bach connaissait.

et des musiques populaires. Elle devenait une musique savante « classique » figée. Les variations sur des canevas populaires familiers (comme l'était l'échelle pentatonique du blues qui fait la logique du riff blues, jazz, rock) ont permis par exemple à Django Reinhardt, Ahmed Jamaal, Ben Webster, tout autant que Bill Evans, d'improviser sur des thèmes ou des hymnes populaires. Le jazz effectue en acte cette réconciliation du savant et du populaire. Il cherchera donc par le recours à la phrase infinie et à la variation modale une communion avec un présent impossible à trouver dans la gamme bien tempérée. Le morceau *Peace Piece* de Bill Evans résume assez bien, dans son côté hypnotisant à la Satie, cette musique « sœur du palmier », dans le balancement de deux accords qui ne cherchent jamais leur résolution dans un tiers rédempteur, mais permettent des variations mélancoliques vers un monde sans conflit.

L'Orient est un concept spéculaire très dialectique qui permet donc de définir par opposition, contraste et contraposition, une identité souvent formelle et idéologique : il y a de l'Orient en Occident¹¹ et inversement.

Ainsi, les allemands ont inventé le concept du grec ancien ou le mythe d'une Grèce archaïque, miroir de son désir propre, qui n'a rien à voir avec la réalité historique de la Grèce archaïque et antique. L'idéalisme allemand a en effet fabriqué une fiction philosophique, qui sera reprise par toute l'Europe romantique. L'idéalisme allemand a eu besoin de forger une civilisation grecque plus ou moins fantasmée pour se penser et penser son autre. L'Orient et son exotisme orientaliste furent alors une manière pour l'Occident de s'inventer une raison de ses raisons multiples d'être et de légitimer les guerres de domination qui allaient s'étendre au monde entier. L'Orient peut être un alibi idéologique, au même titre que le fait religieux, si on ne pense pas sa propre identité en regard de celle qu'on croit être l'opposée de la sienne propre. Souvent, l'Orient est la fiction pour l'Occident d'un monde tel qu'il voudrait qu'il fût pour des raisons extra-culturelles. La musique, art du temps, met en scène, dans sa réception et ses conditions de mise en scène, une dramaturgie qui permet de nier l'histoire réelle des peuples au nom d'une esthétique souvent construite aux dépens des réalités prosaïques qui font le quotidien des musiciens. Ainsi, pour oublier le lieu de sa production concrète et les modalités matérielles de ses raisons idéales, le langage devient une machine à se détourner du réel. C'est pourquoi *l'Orient musical* devient littéralement, un alibi (être-autre), pour justifier le voyage, l'exotisme, et le besoin « culturel » de l'ailleurs, de la musique du « monde » pensé

¹¹ Ce sont les sens des concepts géographiques de *Maghreb* (Occident, là où le soleil se couche) et du *Machreq* (Orient où le soleil se lève) ; pour les historiens arabes et pour une tradition philosophique comme celle de Soravardî, Ibn Sîna (l'Avicenne des latins) ou Ibn Battûta, l'Orient est une dimension spirituelle et métaphysique que l'imagination créatrice peut atteindre par le biais d'un travail philosophique spécifique.

selon des catégories non dialectiques d'un espace configuré par la suite selon des instances ne relevant ni de la géographie ni même de l'histoire, mais, souvent, de la construction d'un mythe de l'Autre. L'identité construite sur le fantasme de l'autre permet de penser sa différence, et par contrecoup, de s'inventer une identité fantasmée. C'est une logique dialectique en miroir qui vise à ne pas changer de repères ou de points de vue. Or, le jazz et l'Orient ont ceci de commun que leurs identités sont multiples et différenciées.

L'Orient, dans le jazz, nous revient par le flamenco qui reste la seule musique populaire savante avant que l'École et le Musée s'en emparent pour en faire une musique « religieuse » de consommateurs satisfaits de la reproduction des thèmes qu'ils ont déjà par avance reconnus dans la publicité ou la culture de masse, trop souvent réduite à la culture *people*, c'est-à-dire, l'anti-culture *populaire*, savante construction historique dont l'écriture reste toujours et encore à accomplir. Il est prudent, éthiquement parlant, d'opposer le peuple actif au *people* consumériste et décalé de la musique savante populaire.

Aujourd'hui, le jazz a réhabilité l'improvisation comme style et méthode, en proposant aux musiciens de tout horizon des logiques mélodiques, harmoniques, rythmiques, complexes qui sont au cœur des musiques populaires du monde. Musiques trop rapidement baptisées, pour des raisons souvent commerciales, musiques métissées, en oubliant que la culture musicale populaire a toujours été savante – ne serait-ce que dans sa transmission et la constitution de son corpus - et fait encore l'objet d'une transmission spécifique. Le jazz rappelle en sa forme et en son fonds qu'il ne tient en rien sa « nature » d'une appartenance culturelle ou génétique, mais, qu'il relève plutôt de pédagogies singulières, complexes, souvent orales et mimétiques ou existentielles, plutôt que de traditions écrites et déterminées par des conventions sociales et économiques abstraites du milieu humain où il évolue.

En ce sens, l'Orient rappelle au jazz qu'il tient ses vérités d'une certaine communion populaire alliée à des répertoires et à des arts de vivre singuliers. Ceux-ci font de l'improvisation la figure la plus juste des libertés présentes en acte car elles requièrent des innovations nécessaires pour affronter la vie quotidienne. L'Orient dans le jazz signifie de façon étonnante que, la musique se voulant au plus proche des gens auxquels elle s'adresse, ne peut être mise en grilles et en « morceaux » sans le risque de sa mise à mort poétique.

Aussi, l'Orient demeure pour le jazz –mais pas seulement pour lui- le Nom de son renouveau poétique : il devient annonciateur de la promesse d'une réconciliation possible du présent et de l'infini. Il est comme l'image et le symbole d'une possible résorption du fini dans l'infini de ses modes et demeure un univers possible de vie vraie pour les peuples

séparés de leur humanité. Le jazz et l'Orient : définitive aspiration à vivre ailleurs que dans la déchirure instituée entre la vie commune des hommes, pris dans le temps de l'histoire, et, d'autre part, leur désir de communier dans les expressions les plus esthétiques de ses passions. L'improvisation figure alors la réunion du savant et du populaire dans la subversion permanente des codes écrits et figés par une culture oublieuse des conditions historiques qui lui donnent sa forme et son contenu.

Peut-être est-ce pour cela que, à ce jour, le jazz donne encore la pleine mesure de ses richesses d'invention : il sollicite, dans son mariage métissé, peu canonique, avec le flamenco, musique orientale d'Europe, un intérêt pour les formes les plus inédites de nos fragiles libertés. Le jazz de l'Orient et l'Orient du jazz fondent alors une harmonie créatrice entre l'ici et l'ailleurs.

Et, pour revenir aux questions que nous posions en préambule, ne pourrions-nous pas dire et, aussi, écrire, avec la ruse spécifique à l'art hybride du populaire extrait ou infus dans le savant, que les transmissions passionnelles des musiciens, dans leur contexte et leur pratique, indiquent au présent une autre façon de mémoriser, patrimonialiser, transmettre les connaissances et les savoirs, sans que la question du droit de l'auteur, de l'homologation, de la répétition du Même et de l'Identique, ne viennent arrêter le mouvement par lequel une science ou un art se constitue, malgré les obstacles rencontrés ou, à cause ou grâce à eux ? Il serait temps alors de descendre du piédestal un peu compassé de l'érudition magistrale et académique pour vivre un rapport au savoir où le soi et l'autre ne seraient pas uniquement des exercices formels situés très loin des dangers de la vie et des mouvements de ses réalités les moins « écrites » et, cependant, les plus intimement liées à nos libertés concrètes et à nos vies. Faire du savoir non pas un lieu et un thème d'École mais mettre dans l'École ce qu'elle refuse à considérer comme étant de son fait et de son histoire : la constitution d'un ordre du monde, au risque de l'exclusion des savoirs qu'elle interdit au nom même de « vérités » historiquement fragiles en train de vaciller dans un monde où le paradigme ne s'écrira plus par des tables ou des lois dictées par des castes surannées.

BIBLIOGRAPHIE

AVICENNE. **La métaphysique du Shîfa**, trad. C. Anawati, éd. Vrin, 2 vol., Paris, 1978-1985

DIALEKTIKÉ, v. 1, novembro 2014, p. 97-108
Artigo submetido em setembro/2014 e aceito em outubro/2014

DERRIDA, J. **La Voix et le phénomène**, éd. PUF, Paris, 1967

FOUCAULT M., **Subjectivité et vérité**. *Cours au Collège de France*. 1980-1981, coll. « Hautes Études », éd. EHESS/Gallimard/Seuil, Paris, 2014

FOUCAULT, M., **Surveiller et punir**, NRF, éd. Gallimard, Paris, 1975

_____. **Archéologie du Savoir**, *ibid.*, 1968

_____. **Les Mots et les choses**, *ibid.*, 1966

HEGEL G.W.F. **La Raison dans l'Histoire**, trad. K. Papaioannou, coll. « 10/18 », éd. UGE, Paris, 1965

MOKADDEM, S. « *Esthétique et éthique du hip-hop* », in, **Les Cahiers du CCN et du CESMD. Quel corps en jeu en danse hip hop ?**, N°1, CCN La Rochelle, 2014

NIETZSCHE, F. **Par delà le bien et le mal**, (1886), trad. G. Bianquis, coll. « 10/18 », éd. UGE, Paris, 1968

_____. « *Bataille dans la philosophie* », in **Bataille. L'héritage impossible**, éd. PUL, Montpellier, 1996