

La place de l'écriture musicale dans la transmission et la
sauvegarde des pratiques socio-musicales et leur
didactisation en Algérie

*The place of musical writing in the transmission and
safeguarding of socio-musical practices and their didactization in
Algeria*

Nacim KHELLAL نسيم خلال*
nacim.khellal@g.ens-kouba.dz

Ecole normale supérieure Cheikh
Ethnomusicologie El Bachir El Ibrahim Kouba –Alger
Algérie

Réception: 14-07-2025

Acceptation: 28-12-2025

Publication: 31-12-2025

Résumé:

Cet article s'intéresse à la transmission des pratiques socio-musicales patrimoniales par le biais de l'éducation formelle afin d'assurer la sauvegarde et la viabilité du patrimoine culturel immatériel.

La transmission n'est toutefois garantie que lorsque les pratiques en question qui impliquent des savoirs de référence, se transforment en des savoirs à enseigner, un processus désigné dans cet article par le terme « didactisation ». Ce processus est toutefois interrompu par des obstacles, notamment ceux liés à la transcription, qui permet de codifier le langage musical issu d'une culture exclusivement orale.

Même si le passage d'une oralité primaire à une oralité secondaire, à l'aide de divers outils de représentation et de transmission (enregistrement audio, audiovisuel, etc.), permet de fixer ces pratiques, le recours à l'écriture demeure primordial dans l'action pédagogique et intervient à différentes étapes.

* Auteur correspondant: nacim.khellal@g.ens-kouba.dz

Après un bref historique de l'écriture musicale, l'auteur s'interroge sur le rôle et la place de celle-ci dans le processus de didactisation et dans l'action pédagogique en général, puis propose une vision pragmatique de la mise en œuvre de cette transposition qui permettra de réaliser cette didactisation.

Mots-clés: Pratiques socio-musicales; Écriture musicale; Musique algérienne; Anthropologie musicale; Transposition didactique

Abstract:

This article looks at the transmission of heritage musical practices through formal education in order to ensure the safeguarding and viability of intangible cultural heritage.

Transmission is only guaranteed once these practices, which involve reference knowledge, are transformed into teachable knowledge. However, this process is interrupted by a number of obstacles, not least the difficulties associated with transcription, which serves to codify the musical language of an exclusively oral culture.

Even if moving from a primary orality to a secondary one by using other tools of representation and transmission (audio recording, audio-visual...) makes it possible to fix these practices, writing remains primordial in the pedagogical action and intervenes in several of its stages. With this in mind, and after a brief history of musical writing, the author addresses the concept of didactic transposition, and questions the role and place of musical writing within the process of didactisation and pedagogical action in general. The author proposes a pragmatic vision of the implementation of this transposition, which will enable this didactisation to take place.

Keywords: Socio-musical practices; Musical writing; Algerian music; Anthropology of music; Didactic transposition

1. Introduction:

"On entend par 'sauvegarde' les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine".
(UNESCO, 2003)

Les pratiques musicales patrimoniales sont liées à des contextes sociaux et culturels. Enracinées dans ces contextes, elles structurent des interactions humaines significatives et

sont considérées comme des pratiques sociales de référence. Elles peuvent servir de point de référence pour transmettre des savoirs et des savoir-faire, mais surtout des valeurs humaines, et peuvent être mobilisées dans le cadre de l'éducation.

Cependant, le processus de didactisation (transposition didactique des savoirs, dans notre cas des pratiques musicales patrimoniales) est souvent interrompu par des difficultés liées à la transcription, notamment dans le choix des outils graphiques servant à représenter et à codifier le langage musical.

La transcription musicale consiste à passer de la nature pluridimensionnelle de l'oral à la nature unidimensionnelle de l'écriture. Dans ce processus, le savoir musical patrimonial subit des modifications, voire des distorsions, ce qui nous rend réticents quant à sa place et à son rôle dans le processus de didactisation et dans l'action pédagogique en général. Par ailleurs, nous croyons fermement à la nécessité de la complémentarité entre transcription et oralité pour résoudre les problèmes de fixation et de préservation des musiques traditionnelles en Algérie. Cependant, l'enseignement de la musique reste peu généralisé. Ce problème a heureusement été pris en compte, comme en témoigne la création du baccalauréat artistique, grâce à laquelle une formation qualitative est encouragée dans les disciplines artistiques, notamment la musique.

Outre cette mesure louable, il est espéré que de nouveaux départements et facultés de musique soient créés au sein des différentes universités du pays.

(Actuellement, le département de musique de l'École normale supérieure de Kouba est le seul établissement en Algérie à former les enseignants de musique des cycles moyens et secondaires, mais il ne peut malheureusement pas couvrir les besoins nationaux).

A l'ère de la mondialisation et d'internet, et au vu des mutations spectaculaires et remarquables au sein de notre société, nous assistons à la rupture des liens générationnels de transmission. L'éducation formelle généralisée sur l'ensemble du territoire national, peut être l'une des mesures, parmi d'autres, permettant de garantir la pérennité de nos pratiques musicales patrimoniales et matrimoniales. Il est nécessaire encore d'identifier les mécanismes adaptés pour mettre en place une approche pédagogique et didactique fiable et efficace. Il faut également surmonter les obstacles qui entravent ce processus de didactisation, en particulier la difficulté de consigner par écrit certaines caractéristiques de ce

patrimoine musical, qui ne peut être représenté par le système de notation musicale occidentale. Celui-ci a démontré ses limites en matière de fidélité dans la traduction et la reproduction des musiques de traditions orales.

Cet article examine la question de l'écriture des savoirs issus des pratiques musicales orales, il poursuit deux objectifs:

Dans un premier temps, les différents modes de transmission seront recensés. La place de l'écriture dans ce processus sera ensuite abordée, après que l'histoire de l'écriture musicale aura été brièvement évoquée et que le point de vue des ethnomusicologues sur la question aura été présenté.

2. Méthodes anciennes et récentes de la transmission des pratiques musicales au sein de la société

2.1. L'oralité

Les pratiques musicales traditionnelles en Algérie constituent un phénomène de société étroitement lié aux diverses circonstances de la vie quotidienne. C'est la communauté qui les a fait naître et qui les transmet depuis des siècles, de génération en génération par voie orale.

Au sein de la société, cette transmission est un acte pédagogique, elle est pratiquée selon différentes techniques, dont les plus importantes sont les suivantes:

- L'imitation: cette technique est vraiment le noyau de l'apprentissage, l'imitation est précédée toujours par l'observation ainsi, un élève doit observer tous les gestes de son maître - appelé dans les temps *M'alem ou Cheikh* -et utiliser tous ses sens, puis l'imiter dans les moindres détails pour jouer son instrument ou chanter, On peut dire que l'imitation est le moyen fondamental pour perpétuer la tradition. A titre d'exemple, l'or des fêtes de mariage, les filles répètent les couplets chantés par les femmes plus âgées et expérimentées dans *l'ourar* kabyle.

L'imitation est également très répandue au sein des associations de musique classique algérienne dite andalouse.

- L'imprégnation: cette méthode est la plus répandue, car les gens s'imprègnent consciemment et inconsciemment de leur musique locale, qui est le produit de leur connaissance collective depuis des siècles.

Les sociétés traditionnelles sont en pleine mutation. Les traditions orales ne peuvent plus, seules, répondre aux exigences et aux défis de notre époque. En effet, des pratiques sociales entières ont disparu, comme le thiwizi/twiza (volontariat pour accomplir diverses tâches dans le village) ou les préparatifs du mariage par les femmes dans la grande maison familiale. En conséquence, tous les chants qui accompagnaient ces pratiques ont presque tous disparu, d'où la nécessité d'adopter de nouveaux modes de transmission, notamment dans les écoles, afin de préserver ce qui reste.

Nous estimons que l'avenir de ce patrimoine immatériel est tributaire de plusieurs facteurs, dont les transformations accentuées par l'acculturation, qui constituent un élément essentiel et déterminant. En effet, elles sont à l'origine de la fusion d'anciens genres musicaux avec d'autres, voire de leur hybridation, ce qui conduit à la perte systématique des anciens genres.

2.2. L'enregistrement

L'enregistrement est l'outil qui permet de conserver les performances musicales et de s'y référer objectivement. Il permet l'étude des musiques de traditions orales, et joue un très grand rôle dans l'évolution des répertoires musicaux à différents égards: la façon dont les musiciens jouent, le développement de l'improvisation, etc.

Après avoir mené une étude sur les chants et danses des Inuits netsiliks du Canada, l'ethnomusicologue canadienne Beverley Cavanagh a développé deux approches ethnographiques, émique et éthique, qui qualifient deux types de recherches sur le terrain.

- La recherche émique, qui signifie « de l'intérieur » du groupe social, et qui basé sur les informateurs locaux.
- La recherche éthique, qui signifie « de l'extérieur », et qui est donc basée sur l'observation d'un chercheur gardant une certaine distance par rapport au groupe étudié.

L'enregistrement est au cœur de l'approche éthique qui repose sur l'observation d'une pratique musicale. En matière d'objectivité, les interprétations d'un observateur sont considérées comme valides, comparativement à celles établies dans une perspective émique. Si le but de tout système de notation est de transcrire les hauteurs des sons, les durées, les mouvements et les nuances, le rythme et le tempo, etc., la fixation de ces éléments peut être garantie par l'appareil d'enregistrement. Sa dimension audiovisuelle, nous permet d'accéder à ces éléments, de faciliter leur analyse et de saisir les lois qui les régissent.

Chez les Indiens, par exemple, l'enregistrement est considéré comme un véritable écrit. « Le grand maître (guru) T.R. Mahalingam disait que quatre-vingt-dix-neuf pour cent de l'enseignement passe à travers l'écoute ». (AUBOUX, 1988)

« Dans une position extrême, Béla Bartók n'avait pas quant à lui grande confiance en la transcription, et considérait les pistes sonores de l'enregistrement comme la « vraie » notation ». (Orea, 2011, pp. 16-17)

Il convient de citer ici les travaux menés par Simha Arom sur les polyphonies pygmées, qui a mis au point la méthode de l'enregistrement en re-recording (playback). Cette technique lui a permis de transcrire et d'analyser des polyphonies et polyrythmies instrumentales et vocales complexes. Elle permet également d'isoler les voix d'une polyphonie sans perdre leur mode d'imbrication, ce qui facilite l'étude de la structure musicale.

De la même manière, l'enregistrement peut se substituer à la présence physique du maître lors de la transmission des savoirs musicaux. Cela permet à de nombreux élèves d'écouter et de réécouter le maître à travers ces enregistrements.

2.3. Les nouvelles technologies

L'apparition de l'outil informatique a engendré de nouvelles techniques d'écriture. Le numérique est un système qui utilise des nombres pour acquérir, traiter et transmettre des données. Parmi ces nouvelles techniques, citons le standard « Musique Encoding initiative » connu sous l'abréviation MEI, qui est un accessoire moderne d'interprétation, de conservation et de diffusion de tout type de musique. A l'origine la MEI a été développée dans le domaine de l'informatique musicale afin de pouvoir encoder les éléments d'une partition sous forme de langage à balise et, de rendre possible leur transmission et leur échange sur ordinateur. Même si le principe consiste à codifier une partition, c'est-à-dire de la musique écrite au préalable, la MEI pourrait un jour servir à coder des sons et des musiques directement sans passer par l'étape de l'écriture. Ce support peut donc, pour commencer, être un enregistrement sonore. Ce constat implique automatiquement que l'ensemble des musiques orales qui auront été enregistrées, pourra, éventuellement, être codifié en MEI. (Martin de guise s., 2013, p. 274)

2.4. La transcription (l'écriture) musicale

Écrire la musique consiste à en faire une représentation graphique systématisée, ce qui la rend visible grâce à des signes et des symboles définissant la hauteur, la durée du son, ainsi que d'autres éléments tels que les nuances et les mouvements qui sont également très

importants pour l'interprétation. Ceux-ci nous permettent de lire cette écriture en lui redonnant son aspect sonore et nous pourrions ainsi, interpréter et réécouter cette musique ultérieurement. Or, dans le contexte des musiques de l'oralité, « Le rôle originel de la notation est de servir de trace visuelle, de référence pour l'analyse ou pour l'identification. « Les musiques de l'oralité nécessitent de passer de l'oreille à l'écriture pour permettre l'analyse de leurs principes opératoires » (Orea, 2011, p. 25)

Il nous est impossible de retracer ici toute l'histoire de l'écriture musicale. Nous allons donc effleurer ci-dessous quelques repères historiques les plus significatifs.

Les balbutiements de l'écriture musicale, remontent à une sorte de notation musicale réalisée sur une tablette cunéiforme en Babylonie vers 1400 av. J.-C. Les premières traces de la notation musicale chez les Grecs sont quant à elles rapportées dans les écrits des musicographes et les témoignages de l'époque hellénistique. D'autres systèmes de notation étaient également utilisés en Asie, notamment en Inde, dès le Vème siècle av. J.-C., et sont encore connus de nos jours sous le nom de svara.

L'écriture musicale occidentale, appelée solfège, est la plus répandue au monde, en raison de la vulgarisation et de la diffusion de la musique classique, mais aussi de son intégration dans les programmes de la formation musicale des écoles et des instituts de musiques.

L'écriture musicale occidentale s'est développée au Moyen Âge à partir d'un système connu sous le nom de « la notation neumatique », puis a été développée par Guido d'Arezzo (995-1050) qui a poursuivi le travail entamé par Hucbald de Saint-Amand au début du Xème siècle, à l'époque carolingienne. *Hucbald de Saint-Amand* était contemporain du célèbre savant musulman Al Fârâbî (872-950), qui, à des milliers de kilomètres de Hucbald, a représenté les degrés des échelles musicales par des lettres, et a été le précurseur de la notation musicale en orient musulman.

Il faut également noter que, tout comme dans les sociétés de tradition orale, l'oralité a été la première méthode utilisée pour transmettre la musique dans les sociétés occidentales où l'écriture musicale a atteint son apogée. Le chant grégorien, par exemple, était un répertoire qui se transmettait oralement, et « était pratiquement figé, en raison de la croyance médiévale qu'il avait été dicté par Dieu lui-même: il s'agissait bien d'un répertoire transmis

oralement, mais dans lequel ne se réalisait pratiquement plus aucune création musicale. » (Meeùs, 2019, p. 39)

3. Survol de l'histoire de l'écriture musicale dans la civilisation musulmane

Les savants musulmans et non-musulmans qui vivaient sous le règne musulman excellaient dans différents arts, dont la musique. La théorie musicale, en tant que science mathématique, a fait l'objet de nombreuses études et traités passionnants qui suscitent encore aujourd'hui la curiosité des chercheurs. Ces études et traités constituent une source inépuisable de données scientifiques, et continuent d'attirer l'attention sur des problématiques qui sont toujours d'actualité.

Nous en énumérons quelques-unes, pour témoigner de l'intérêt que les savants musulmans ont porté à la notation musicale, et de leur rôle pionnier dans cette science qu'est la théorie de la musique.

- *Al kindi* (801-874) traduisit en arabe les deux sciences musicales grecque et perse au IX^{ème} siècle. Il écrivit plusieurs livres sur la musique dont : - *Rissalat fi khabar ta'lif al alhan* – *Rissalat fi ajza' khabariyat al-moussiqā*.
- Al-Fârâbî (873-950) a écrit : Le Grand livre de la musique. il est considéré comme le fondateur de l'écriture musicale, car c'est lui qui a désigné les degrés (ou notes) par les lettres de l'alphabet dans son livre *Kitab al chifa, Ibn sina* (Avicenne) considère la musique comme une science mathématique au même titre que l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie.
- Safiy al-din al-Urmawi a écrit *Al Risala al-Charafia fi al-nisab al-Ta'lifia*, et *Kitab al-Adouar fi al-Moussiqā*. Penchons-nous sur ce dernier, l'une des références les plus importantes, car c'est dans cet ouvrage qu'al-Urmawi présente le premier modèle de transcription musicale, basé sur les lettres de l'alphabet arabe et les chiffres. Le terme « adwars , au singulier dawr » utilisé par l'auteur, désigne la gamme dans les glossaires actuels.

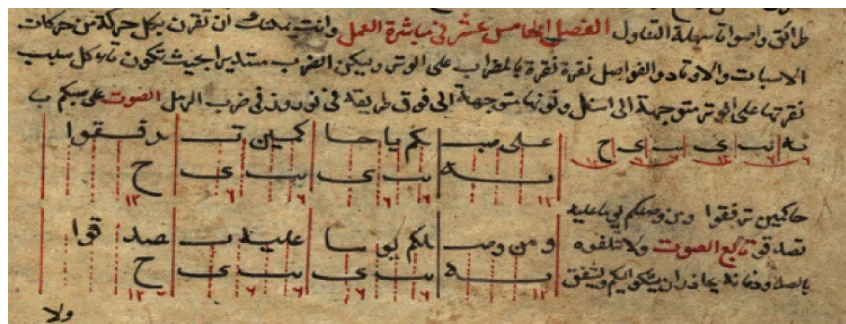


Fig.1. Transcription musicale d'AL Urmawi, extrait de son manuscrit intitulé:**Kitab al Adouar (Urmawi, 1216 - 1294)**

Nous considérons al-Urmawi comme le premier savant musulman à avoir transcrit la musique avec précision. Son modèle d'écriture a été repris par Kamal al-Din Abd el Kader ibn Ghaybi al-Maraghi (mort en 838 de l'Hégire) (al-Urmawi, 1986, p. 30).

à ce jour, il n'existe aucun système de notation pour la musique dite orientale ou arabe. C'est regrettable, car ses travaux n'ont pas encore été repris ni développés.

4. La transcription des musiques Algériennes

L'écriture musicale en Algérie, remonte aux premiers écrits des orientalistes à l'instar de ceux de Francisco Salvador Daniel dans « Notice sur la musique kabyle » un complément d'étude de l'ouvrage d'Adolphe Hanotau: « poésie populaire du Djurjura » édité en 1863, ainsi que son album de chansons arabes, mauresques et kabyles .

La même année Alexandre Christianowitch publiait « *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens: avec dessins d'instruments et quarante mélodies notées et harmonisées*. Plus tard, en 1904, l'Algérien Bouali Al Ghouthi édita son livre intitulé « Kachf Al Qina' 'an Alat Assama' » (Al Ghouthi, 1904). Son approche est centrée sur la transmission orale plutôt que sur la notation occidentale.

Béla Bartók publia en 1917 puis en 1920 « *La musique populaire des arabes de Biskra et des environs* » (BARTOK, 1961) suite à des études menées en Algérie lors de sa visite en 1913.

Nous citerons également, Jules Rouanet qui, publia en 1921 « *La musique arabe dans le Maghreb* », dans lequel il introduisit des notations musicales des différents genres musicaux en Algérie, à savoir la musique classique algérienne (andalouse), la musique kabyle, la musique touarègues, etc., puis « *Répertoire de musique arabe et maure* » édité de 1904 à 1927 par Edmond Yafil Nathan en collaboration avec Rouanet. Enfin Léo-Louis Barbès a transcrit une *hadra*, tandis que le compositeur oranais Juan Huertas " en collaboration avec le maître Saoud Medioni, musicien arabe et virtuose de mérite, a mis au point plus de vingt mélodies, dont la 'Touchia Dib. (MILIANI, 2000). Cette époque est marquée aussi par des travaux réalisés par des Algériens, en 1904 Ghaouti Bouali publie un ouvrage dont lequel il décrit certaines noubas et des poèmes de tradition hawzi. Mohiédine Bachtarzi publia, pour sa part en 1940 « *Mélodies arabes, Musiqa arabiya* » à Paris. (MILIANI, 2000).

Après l'indépendance de l'Algérie de nombreux ethnomusicologues algériens ont tenté de transcrire les chants et musiques qu'ils avaient étudiés dans le cadre de leurs travaux (thèses de maîtrise, de magister et /ou de doctorat).

Ce que l'on peut dire de l'écriture musicale dans ces travaux, notamment ceux réalisés par les orientalistes, c'est que les transcriptions des chants et des airs de danse ont été effectuées avec le système de notation occidentale, qui ne convient guère aux musiques algériennes de tradition orale. Il en va de même pour la musique andalouse considérée comme savante, mais qui n'a connu d'autre méthode de transmission que l'oralité.

Même si des essais et des tentatives de fixation de cette musique andalouse ont été publiés au XXe siècle, comme ceux de Yafil et de Jules Rouanet, la transmission orale reste la seule et unique méthode de transmission de ce genre musical.

MEUDELOUM.

KERSI.
Allegro, M.M. 1/4 = 154.

PIANO.

Rythme
l'accompagnement.

MESEDER.
Adagio subito, M.M. 1/4 = 50.

Meu - d'loze Ya lal-la lal-la
Mah - qoute Ya lal-la lal-la
Mak - leze Ya lal-la lal-la

* Le rythme d'accompagnement pour les parties chantées est le même que pour les parties instrumentales à condition toutefois de s'adapter aux changements de mouvement.

15

Fig.2. Exemple de transcription en mode Remel Maia par Edmond Yafil Nathan :(NATHAN, 1904)

5. Point de vue des ethnomusicologues quant à l'écriture des musiques de l'oralité.

Aujourd'hui l'écriture des répertoires musicaux oraux est considérée par les ethnomusicologues comme une pratique inefficace. Cette opinion fait consensus à l'échelle mondiale. « Plusieurs musicologues comme Seeger, Nettl, Delalande, Molino, Nattiez, Arom et Tagg s'accordent aussi pour dire que la partition ne constitue pas le phénomène musical en tant que tel. Elle n'est pas la musique elle-même, mais le résultat d'un passage de l'idée à l'écriture. » (Orea, 2011, p. 16)

En effet, l'écrit ne donne pas toutes les informations sur le jeu musical: « Aucun symbole graphique ne pouvant par exemple prétendre cerner un mode d'attaque aussi précisément que la hauteur du son, les compositeurs sont amenés à proposer des combinaisons de signes, éventuellement accompagnés de quelque bref commentaire verbal, qui mettent l'interprète sur la voie d'un type de geste instrumental propre à leurs intentions stylistiques. » (Bosseur, 2005, p. 87) In: (Orea, 2011, p. 18).

L'écriture a démontré ces limites quant à la transmission des musiques de traditions orales, notamment dans la schématisation de ces musiques à caractères multidimensionnelles: à savoir la complexité rythmique, la gestuelle qui accompagne ces pratiques et l'improvisation dans l'exécution et l'interprétation.

Dès l'ors que l'écriture a été utilisé pour permettre la transmission des répertoires musicaux, et en assurer la pérennité, ceux-ci ont été mutilé voir dénaturés. Le chant grégorien en est le meilleur exemple, selon les spécialistes, « la transmission du répertoire (chants grégoriens) fut alors dénaturée d'une manière telle qu'on peut se demander s'il existait encore à ce moment quelque chose de vivant et d'authentique de ce même répertoire... » (Viret, 1988)

Cependant, et même si l'on ne peut pas compter sur l'écriture de façon absolue pour recréer l'oral, celle-ci peut servir d'aide-mémoire, comme c'est le cas pour l'étude de la musique vietnamienne, ou la musique indienne par exemple.

La notation n'a de sens que si elle est liée aux connaissances acquises par la tradition orale. La complémentarité entre l'oralité, l'écriture, l'audiovisuel et les nouvelles technologies, est donc indispensable pour garantir la transmission des connaissances issues des répertoires musicaux patrimoniaux, notamment dans les écoles.

Aujourd'hui, les sorties pédagogiques et éducatives au contact de l'environnement social, font partie des activités éducatives encouragées par la vision moderne des programmes d'éducation dans notre pays. Dans le cas de l'apprentissage musical, ces programmes favorisent le contact direct avec les détenteurs et détentrices des dites pratiques. Inversement, l'intégration de maîtres musiciens traditionnels dans les établissements scolaires et universitaires, consolide et renforce les savoirs théoriques acquis dans l'enseignement en classe. C'est ainsi que la complémentarité souhaitée entre les modes de transmission orale, écrite, etc. deviendra une réalité.

6. Le souci de préserver les pratiques musicales locales en Algérie:

Avant l'indépendance de l'Algérie, la persévérance des pratiques musicales était déjà une préoccupation. Nous pouvons citer à ce propos le conservatoire de musique, de danse et d'art dramatiques d'Alger dirigé par monsieur Gontran Dessagnes de 1946 à 1964, qui a organisé l'enseignement de la musique classique algérienne dite "andalouse", afin de préserver ce patrimoine authentique. Ceci est parvenu par son initiative d'instituer des classes spéciales de musique dites "musulmanes", destinées à former des interprètes selon les règles authentiques de la tradition" (DESSAGNES, 2018). Selon lui, cette conservation devait se faire en universalisant la musique dite musulmane par l'apport de l'harmonie à la manière des ces prédécesseurs; *Francisco Salvador Daniel* et *Bartók. G. DESSAGNES* a opté pour la fixation de ce patrimoine par la notation et l'enregistrement en créant un enseignement de type occidental.

Dans l'Algérie post-indépendante, et jusqu'en 1964 plus de quatre cents élèves ont rejoint le conservatoire de musique d'Alger, qui était toujours dirigé par de G Dessagnes à cette époque. Ils s'agissaient d'élèves soldats de l'Armée nationale populaire qui suivaient des cours de solfège et d'instruments à vent. (DESSAGNES, 2018)

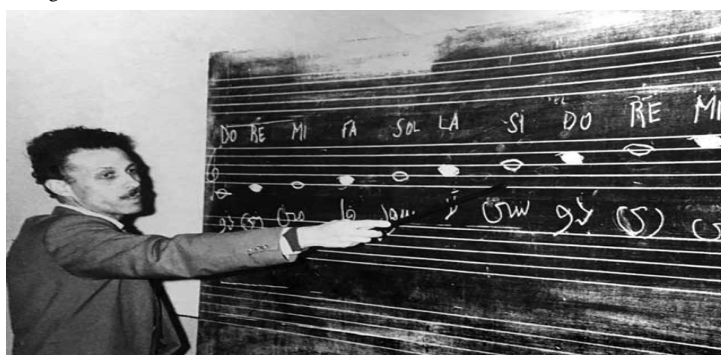


Fig.3. Image de Youssef Khoudja donnant un cours de solfège aux militaires de l'ANP en formation au conservatoire d'Alger 1963. (DESSAGNES, 2018)

Parallèlement, on y trouve la classe de la musique andalouse de *Sid Ahmed SERRI*, qui enseigne ce patrimoine selon l'ancienne et authentique méthode de la tradition orale, c'est-à-dire de maître à élève. Cette méthode est toujours utilisée dans les quelques associations de musique classique algérienne qui perpétuent la tradition à travers le pays.

7. Didactisation des pratiques musicales patrimoniales: est-ce possible?

La transmission des pratiques musicales patrimoniales et des savoirs qui y sont associés exige l'implication de tous les acteurs concernés, notamment des maîtres musiciens, détenteurs et détentrices des chants ancestraux, des ethnomusicologues, des anthropologues, des professeurs de musique, ainsi que des tutelles, notamment les ministères de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de l'Éducation nationale, afin de mettre en place des mécanismes et des facilités permettant de concrétiser une complémentarité favorisant la pérennisation de ces pratiques.

Comme tout autre savoir ou savoir-faire, ceux issus des pratiques musicales doivent faire l'objet d'une transposition didactique.

7.1. La transposition didactique

Concept central dans les travaux de didactique de toutes les disciplines scolaires. Ce concept a été introduit par le sociologue Michelle Verret en 1975, lorsqu'il l'a utilisé pour la première fois dans le champ de la sociologie de l'éducation. Diffusé par le didacticien mathématicien Yves Chevallard, il définit la transposition didactique comme "travail qui d'un objet de savoir à enseigner fait un objet d'enseignement" (Chevallard, 1991, p. 39). Elle rend compte des transformations subies par un « savoir savant » ou « savoir social de référence » lorsqu'il est soumis à l'intention didactique. Il existe donc une chaîne de transposition des savoirs.

La TD peut alors être définie comme une « opération complexe de sélection, adaptation, organisation des savoirs et pratiques scientifiques, expertes et sociales de référence afin de constituer des objectifs et des contenus d'enseignement en fonction de besoins et de modalités d'apprentissage ciblés » (Sénéchal, 2021, p. 65)

Ce qui nous intéresse ici, c'est cette transformation qui nous fera passer d'un savoir de référence à un savoir à enseigner voire, à des savoirs musicaux patrimoniaux issus de

pratiques sociales en des savoirs enseignables. Autrement dit comment transformer des compétences qui se développent et qui s'exercent dans des pratiques sociales en des savoirs qui peuvent être enseignés à l'école ?

À partir d'un schéma de la transposition didactique proposé par Deleury (1992), et en nous basant sur les pratiques socio-musicales algériennes, nous tenterons de montrer les différentes étapes de ce processus, notamment les deux niveaux de la transposition didactique (interne et externe).

En effet, on peut distinguer deux étapes qui se complètent : d'abord la transposition interne, au cours de laquelle les savoirs sont identifiés, choisis, structurés et ordonnés (dans des manuels scolaires, des livres, etc.) par la noosphère. Puis vient la transposition externe, où l'enseignant est l'acteur principal. Celui-ci suit un processus pour transformer les savoirs structurés et ordonnés dans les livres scolaires, les manuels, etc. afin de pouvoir les présenter aux élèves.

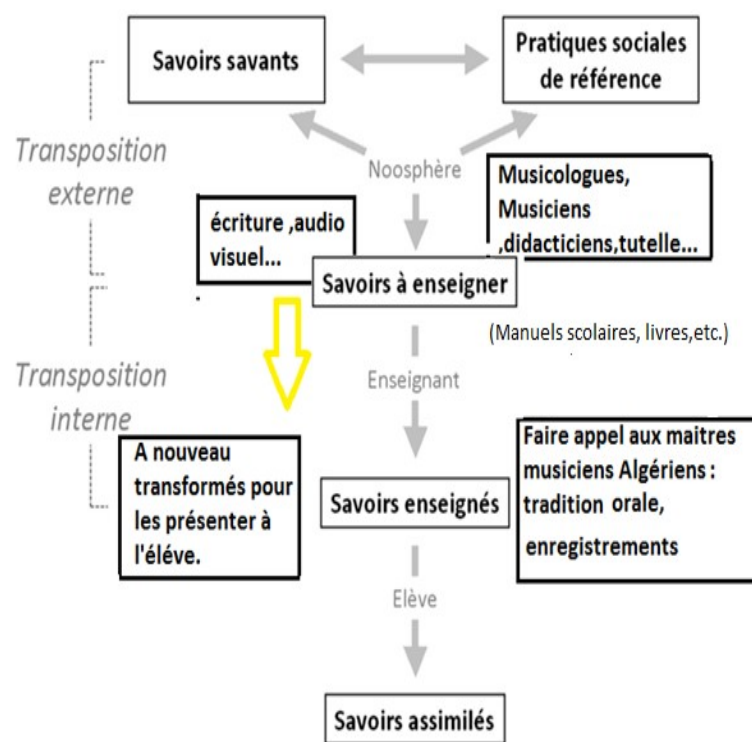


Fig.4. Schéma de la Transposition didactique inspiré de celui de Develay (1992) adapté par l'auteur de cet article (Guillot, 2011, p. 06)

Comme le montre ce schéma, les différents modes de transmission notamment l'oralité, l'enregistrement, les nouvelles technologies et l'écriture sont tous sollicités dans la première partie de la transposition didactique (la transposition externe) afin de fixer les pratiques socio-musicales, et de les agencer en tant que savoirs à enseigner. Cette première tâche est prise en charge par la noosphère constituée de musiciens, d'ethnomusicologues, de didacticiens et d'enseignants. Une fois que cette transposition externe est achevée et que les savoirs à enseigner sont identifiés, la deuxième partie de la transposition (la transposition interne) commence. À ce niveau une nouvelle transformation des savoirs à enseigner est nécessaire: le professeur d'éducation musicale transforme les connaissances afin de les présenter à l'élève. À ce stade, compte tenu de la difficulté de transmettre certaines spécificités liées à l'improvisation musicale, à la complexité rythmique, aux nuances d'interprétation et à d'autres éléments caractéristiques des pratiques socio-musicales algériennes, le professeur de musique fera appel à des maîtres musiciens détenteurs et détentrices de ces musiques, d'où la nécessité de prévoir des sorties pédagogiques à cet effet dans la mesure du possible, ou de recourir à des enregistrements lorsque les sorties ne sont plus possibles.

La complémentarité entre les différents modes de transmission des pratiques musicales patrimoniales et l'implication de tous les acteurs, de l'environnement naturel dans lequel ces pratiques sont exercées à l'enseignant en salle de classe, sont indispensables et indissociables pour réussir cette transposition.

8. Conclusion

Dans le processus de didactisation des musiques traditionnelles, l'écriture ne doit pas être un objectif en soi, car, il est plus important d'enseigner l'oral que l'écrit en musique. L'écrit n'est qu'un support au service de l'oral, puisqu'il permet de fixer les éléments que l'apprenant doit maîtriser oralement. L'écrit, représenté par différents symboles et signes, (pas nécessairement ceux du système d'écriture occidentale), constituera une étape dans le processus d'apprentissage et servira d'aide-mémoire à l'apprenant. L'enseignant pourra alors utiliser des supports audiovisuels pour aider l'apprenant à s'imprégner et à s'immerger dans

une musique. Par imitation, l'apprenant sera ensuite capable de la reproduire, de la maîtriser puis de l'analyser et d'en rendre compte, afin de consolider ses connaissances à l'oral comme à l'écrit.

Le choix des outils graphiques lors de l'étude de la musique de tradition orale, surtout d'un point de vue analytique, est souvent problématique. C'est pourquoi il faut envisager une représentation alternative à celle dérivée du système de notation occidentale, à moins que celui-ci ne puisse être adapté dans certains cas.

D'autres outils et méthodes ont également fait leurs preuves dans la transmission et la sauvegarde des savoirs issus des pratiques socio-musicales, comme l'enregistrement (audio, vidéo, etc.). C'est la raison pour laquelle nous préconisons de combiner ces approches afin de garantir une bonne pratique de l'oral en classe. Cela implique de théoriser et de consigner par écrit (ou de filmer) ce qui ne peut pas être fixé, de solliciter l'aide des maîtres musiciens et des détenteurs du répertoire musical patrimonial, ainsi que de revoir le déroulement des séances d'apprentissage classique, qui se déroulent dans des classes fermées. L'objectif est de s'ouvrir à la communauté et de favoriser l'apprentissage par le contact direct entre apprenants et acteurs détenteurs de répertoires musicaux traditionnels.

La transposition didactique des savoirs sociaux de référence, notamment: les répertoires musicaux patrimoniaux et matrimoniaux, peut contribuer à leur transmission et à leur sauvegarde. Enfin, nous préconisons une révision des programmes et des curriculums de l'enseignement musical dans notre pays.

Bibliographie

- Al Armaoui, S. A. (1986). *Kitab Al Adwar fi Al Moussiq* كتاب الأدوار في الموسيقى. مركز تحقيق البيئة المصرية العامة للكتاب. (R. G. Khachaba, Arrangeur) le caire: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- Al Ghouthi, B. (1904). *Kitab Kachif Al Qina' 'an Alalt assama'* (éd. 1995). Alger: ENAG.
- AUBOUX, J.-P. (1988). *Cahiers d'éthnomusicologie ;L'enseignement de la musique carnatique et son évolution*. Consulté le 05 25, 2025, sur OpenEdition Journal: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2303>
- BARTOK, B. (1961). *La musique populaire des arabes de Biskra et des environs*. (L.-L. Barbés, Trad.) Paris: Editions la Typo-litho et J. Carbonel.
- Chevallard, Y. (1991). *LA TRANSPOSITION DIDACTIQUE du savoir savant au savoir enseigné*. France: La pensée sauvage, Editions.

- DESSAGNES, M. (2018). *Le conservatoire de musique, de danse et d'art dramatique d'Alger (1946-1964)*. Consulté le MAI 29, 2025, sur Les amis de Max Marchand, de Mouloud Feraoun et de leurs compagnons: <https://max-marchand-mouloud-feraoun.fr/articles/le-conservatoire-de-musique-de-danse-et-d-art-dramatique-d-alger-1946-1964>
- Edmond-Nathan, Y. (1904). *REPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE ET MAURE: N°24 Messeder de la nouba Remel Maia "Medeloim"*. (E.-N. Yafil, Éd.) Alger: Collection Yafil, 16 Rue Bruce Alger.
- Guillot, G. (2011, Aout). *Enseigner la musique de l'Autre: la notion d'« expertise » musicale en contexte interculturel*. Consulté le 5 20, 2025, sur ResearchGate: https://www.researchgate.net/publication/301502730_Enseigner_la_musique_de_l'Autre_la_notion_d_expertise_musicale_en_contexte_interculturel
- Martin de guise, s. (2013). La MEI (Music Encoding Initiative): un standard au service de la musique kabyle. (ASJP, Éd.) *ILES D IMESLI*(5), 245-277.
- Meeùs, N. (2019). *La modalité au prisme de la modernité* (éd. 1ère édition). (C. D.-E. Ezzahra, Éd.) Tunis, Tunis, TUNISIE: SOTUMEDIAS EDITIONS ET DISTRIBUTIONS.
- MILIANI, H. (2000). *Fabrication patrimoniale et imaginaires identitaires. Autour des chants et musiques en Algérie*. (C. d. CRASC, Éd.) Consulté le 05 20, 2025, sur N° 12 Revue Algérienne d'anthropologie et des sciences sociales إنسانيات: <https://insaniyat.crasc.dz/index.php/fr/component/content/article/269-fabrication-patrimoniale-et-imaginaires-identitaires-autour-des-chants-et-musiques-en-alg%C3%A9rie?catid=20&Itemid=101>
- Orea, R. (2011). Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale. *21-2011*, 27. (L. P. Montréal, Éd.) Consulté le 05 19, 2025, sur Circuit: <https://doi.org/10.7202/1005270ar>
- Sénéchal, K. (2021). *La transposition didactique en communication orale: quand des pratiques sociales constituent les savoirs experts*. *Didactique*. Consulté le Mai 20, 2025, sur Didactique: <https://revuedidactique.uqam.ca/revuedid/article/view/36/12>
- UNESCO. (2003). *Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Consulté le Avril 20, 2025, sur UNESCO Patrimoine culturel immatériel: <https://ich.unesco.org/fr/convention>

Urmawi, ' . A.-M. (1216 - 1294). *Kitab al-Adwar fi al-musiqa*. Consulté le Mai 5, 2025, sur archive.org: <https://archive.org/details/ljs235/page/n25/mode/2up>

Viret, J. (1988). La tradition orale dans le chan grégorien, Cahiers d'ethnomusicologie. Consulté le 05 17, 2025, sur Open edition Journals: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2296>