

Jacotot, maître de l'écoute « complétive »

Arthur Dutra

Compositeur, vibraphoniste, batteur et écrivain
Université de Rouen-Normandie
arthurdutrareis@hotmail.com
ORCID ID 0000-0001-6591-9702

Recibido 16-05-2025 / **Aceptado** 15-07-2025

Résumé. Notre recherche théorique s'est penchée sur la pédagogie de Joseph Jacotot. L'évasion prétendument ignorante par laquelle Jacotot souhaiterait s'établir comme maître de *l'écoute complétive* viendrait, à notre avis, de cette décision, prête à faire de la « réception des exclus », une manifestation de la maîtrise de l'écoute. Ainsi, sous un angle ethnologique visant l'intérêt permanent pour la diversité des cultures d'audition et l'apprentissage infini qu'elles renferment, la surprise de la différence revêtirait une valeur esthétique intrinsèque.

Mots-clés. Improvisation collective; Réception musicale; Culture musicale; Culture de l'écoute; Écoute globale.

Jacotot, the schoolmaster, and his "comprehensive" listening

Abstract. The article focused on Joseph Jacotot's unconventional teaching method, analyzed by Jacques Rancière in his book "The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation". Such concepts as "comprehensive listening" and "listening culture" are developed as we aim to demonstrate that the allegedly ignorant escape by which Jacotot would like to establish himself as a master of comprehensive listening comes from his ultimate decision: that by which he makes the "reception of the excluded" a manifestation of his listening mastery. Thus, from an ethnological standpoint, music cultural gaps should be perceived in a way that the differences would have an intrinsic aesthetic value.

Keywords. Collective improvisation; Music reception; Music culture; Listening culture; Comprehensive listening.

I – Introduction

Joseph Jacotot est un pédagogue du XIX^{ème} siècle que Jacques Rancière a utilisé comme inspiration d'une de ses œuvres les plus influentes : *Le Maître Ignorant*¹.

¹ Rancière, J. (1987). *Le Maître Ignorant. Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle*. Paris : Librairie Arthème Fayard.



Los textos publicados en esta revista están bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

Son histoire est connue. Une fois, en tant que lecteur de littérature française à l'université de Louvain, il était face à des étudiants néerlandais qui ne connaissaient même pas un mot de français. Le pédagogue, donc, n'a fait qu'indiquer la lecture d'une édition bilingue de *Télémaque*. À sa grande surprise, les étudiants ont pu apprendre le français en peu de temps, ce qui l'a amené à réfléchir avant tout sur l'incohérence de l'ordre explicatif sur lequel se fonde notre conception de l'enseignement. Jacotot s'était alors mis à prôner la capacité innée de n'importe qui à l'apprentissage, par lui-même, des langues, de la musique, de la peinture, et de beaucoup d'autres disciplines. Pour cela, il suffirait à l'étudiant de suivre les préceptes de l'enseignement universel, qui consistait avant tout à instiller chez les élèves la confiance en soi et la volonté de se lancer à l'apprentissage de ce qu'ils souhaitaient indépendamment des circonstances et des ressources disponibles.

Le point de départ de son tournant méthodologique, le cas de son cours à l'université de Louvain, peut être vu comme une sorte de rite de passage dans lequel le pédagogue parlant et explicateur considère positivement l'auditeur. Face à une situation inattendue dans laquelle il ne pouvait pas se servir de la voix explicative et compréhensible, Jacotot a su improviser un geste. Geste pour ainsi dire *musical*, qui deviendrait comme un modèle de sa pédagogie : l'écoute, en tant qu'action, du processus d'apprentissage. Il avait été capable d'écouter, en principe, le caractère naturel² d'un processus d'apprentissage dans lequel la volonté des étudiants est conforme à l'écoute réfléchie de l'enseignant.

II - Enseignement universel : Musique... : Leçons

L'œuvre de Jacotot commence avec la visite d'un voyageur, qui vient le demander des conseils sur la façon d'enseigner la musique à certains enfants qui les étaient confiés. Jacotot lui rappelle alors que le premier volume de sa méthode, sur l'étude de la langue maternelle, contient tous les « renseignements nécessaires pour enseigner quoique ce soit ». Le deuxième volume, sur l'étude d'une langue étrangère, ne serait que « la répétition du premier, et dans celui-ci, vous me forcez à retomber dans des redites perpétuelles et inévitables, puisque la méthode est universelle »³. Faire naître la volonté d'apprendre serait donc un important aspect, car ainsi l'élève « n'aurait besoin ni de vous ni de moi »⁴.

La « leçon » première

La première leçon de Jacotot consiste à faire « asseoir l'enfant en face d'un piano ». Dans les détails des gestes de l'élève, Jacotot trouve « une infinité d'attention délicates dont vous êtes tous incapables »⁵. Tout un empirisme délicat, qui exigerait d'un véritable maître la sensibilité d'une écoute rigoureuse de soi-même, engendre chez le professeur de l'ancienne méthode l'écoute de l'aisance attendue de l'élève, la compréhension immédiate de l'explication péremptoire. À la différence de l'enseignement universel, où la confiance en la

² Le pédagogue caractérise quelques fois sa proposition comme celle d'une méthode « naturelle » d'apprentissage.

³ Jacotot, (1824). *Enseignement universel : musique...*, p.5.

⁴ *Ibid.*, p.7.

⁵ *Ibid.*, p.12.

capacité de tous génère une écoute centrée sur les idiosyncrasies du processus d'apprentissage de chacun. Dans les occasions où, au lieu de la légèreté et de la grâce des gestes, on entend le son lourd et de durée « indéterminée », le professeur de l'ancienne méthode entendrait déjà le doute à propos du talent de l'élève. À propos de celui-ci, d'ailleurs, Jacotot critique l'ambiguïté de diriger l'étudiant d'une manière spécifique, tout en se libérant de la responsabilité pour l'apprentissage de l'élève en affirmant que la vertu musicale vient du génie et qui est donc innée, à la manière de la « vertu dormitive de l'opium »⁶. Parce que c'est justement à ce sujet que l'élève devient accablant, sensible. Il est tendu, ses mouvements l'accusent, mais en cela une leçon a déjà été apprise : il met sa vie dans son oreille, il est prêt à apprendre à l'enseignant la provenance du rêve dans son apprentissage. Mais si ce que le professeur de l'ancienne méthode choisit d'écouter figure la difficulté dans l'acheminement des gestes, le résultat de l'histoire est connu : l'action se raccourcit dans ce que l'écoute se ferme. Les cours « se terminent », le jugement à la réception restera comme « leçon ». « La position du corps, des bras, des mains, des coudes, des doigts »⁷ sont pour la vieille méthode la recherche de l'indice du talent. Et chez Jacotot, l'ironie de la citation de ses critiques est le tonique. À sa lecture, le rire détend les épaules et les coudes de l'auditeur ; le doigt appuie plus brièvement sur la touche, et avec cela le marteau percute la corde avec fermeté et délicatesse. La leçon a été « apprise » : si « vous écoutez les savants, vous ne ferez jamais rien. Un savant est une véritable machine à objections. Du courage, mes chers élèves ; soyez hommes une fois ; imitez-moi, je ne sais pas m'asseoir avec grâce en face d'un piano et tous mes enfants n'y font plus mauvaise contenance que les autres »⁸.

Bientôt un autre interlocuteur viendrait s'interposer au discours de Jacotot. Son ton est encore plus dévastateur : « j'ai bien plus besoin encore que cette méthode soit décriée »⁹. Si vous étiez prêt à enseigner la musique à vos enfants, ils deviendraient « musiciens à la vérité »¹⁰. Notons que ce « devenir musicien » ne consiste pas, chez Jacotot, en une compétence exhibitionniste ou en un professionnalisme forcé et obligatoire ; il s'agit beaucoup plus d'une émancipation de l'activité musicale elle-même, qui devient là un instrument de l'humanité qui s'émancipe. Sinon, l'option serait de continuer à tourner l'engrenage du jugement par l'écoute : « J'aime bien mieux que mes chers petits ne sachent jamais une note ; je leur apprendrai d'ailleurs la métaphysique de l'art, avec les mots *basse fondamentale* et *double-emploi* ; il n'en faut pas davantage, s'ils ont mon aplomb, pour inspirer une terreur panique aux bonnes gens. Ils ne seront pas musiciens, mais ils jugeront les musiciens. Périssent l'enseignement universel ! »¹¹.

Chez Jacotot, l'émancipation correspond à un don naturel et vital à être partagé ; elle est toujours présente dans un processus de transmission, que ce soit d'une

⁶ Jacotot, *op.cit.* p.165.

⁷ *Ibid.* p.12.

⁸ *Ibid.* p.13

⁹ *Ibid.* p.16.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jacotot, *op.cit.* p.17.

culture, d'une connaissance ou d'une activité. Quand on ne donne pas la foi et la confiance à l'autre dans un processus d'apprentissage, on reçoit tardivement l'incrédulité et l'indifférence qui auront ainsi été « transmises ». Et cela ne pouvait pas être différent en ce qui concerne la réception de la musique. La croyance en la capacité d'apprentissage de tous y apparaît comme une action garante de l'ampleur même du processus de production et de réception de la musique. À un autre extrême, le fait de ne pas se lancer dans les activités par crainte des critiques reviendrait à succomber à eux, à devenir un autre à discréditer l'émancipation par la pratique et à juger sur la base des apparences et des opinions de tiers. Se tenir à la distance de la musique pour pouvoir en parler - souvent pendant qu'elle sonne -, sans se mêler à la réalité de son accomplissement, voilà l'acte premier de l'auditeur indifférent. Participer à la formation d'une génération de femmes et d'hommes qui connaissent l'art par l'activité de l'écoute dans l'action, voilà le rêve propice à être entremêlé dans l'ironie récurrente de Jacotot. Discréditer que tous puissent faire l'expérience de la musique consisterait ainsi à interrompre l'apprentissage de l'écoute, par incrédulité ou indifférence, pour ensuite vouloir le poursuivre au moment des concerts, en recueillant la même négation de l'écoute qui avait été « enseignée » dans cette interruption.

Deuxième leçon

La leçon suivante de la méthode jacotiste a consisté à montrer aux étudiants « la première note du dessus et la première de la basse » et à les faire « toucher en temps »¹². La simple suggestion que les étudiants devraient commencer à jouer de la main droite avant de la gauche inspirait à Jacotot une métaphore ironique : peut-être « les enfans marcheraient-ils plutôt s'ils commencent à ne marcher d'abord que d'une jambe ; c'est une expérience digne de la vieille méthode. Quant à vous, continuer à faire jouer les deux mains en même temps. Ce serait, s'il fallait choisir, la main gauche qu'il conviendrait d'exercer la première, puisqu'elle est moins active que l'autre ; mais enfin nous les mettons ensemble à l'ouvrage »¹³. Les questions pratiques, sur un aspect précis des activités, qui remettent en question la facilité de leur méthode, méritent en général plus d'attention de la part de l'auteur. Dans l'une des considérations proprement musicales du livre, l'auteur se demande : « comment jouer *mi* si on ne connaît pas le nom des notes ? Répondez avec respect : je vous demande pardon ; une est distinguée d'une autre par sa forme et par la place qu'elle occupe, or tout cela se voit ; l'œil juge de circonstances différentes et si le doigt sait où se placer en pareil cas, il n'en faut pas davantage »¹⁴. Au recours au langage compréhensible aux auditeurs, Jacotot incorpore une relation directe de la musique avec la langue parlée : « Il n'y a personne qui ne puisse jouer *ut* de la main gauche et en même temps *mi* de la main droite ; il voit ce qui est écrit et il entend le piano qui le prononce quoiqu'il ne puisse dire le nom des sons qu'il vient d'entendre. (...) Tout le monde peut faire cette expérience »¹⁵.

¹² Jacotot, *op. cit.* p.19.

¹³ *Ibid.* p.23.

¹⁴ *Ibid.* p.23

¹⁵ *Ibid.* p.23-24.

La parole est, chez Jacotot, synonyme de l'acte même de l'improvisation : « Improviser est un beau mot, cela signifie simplement parler »¹⁶. Le piano qui « prononce » les notes de l'élève lui parle aussi. La simple pratique de faire sonner deux sons simultanément est déjà pour Jacotot une expérience musicale propre, personnelle, dont les règles ne se soumettraient à aucune autorité : « L'autorité n'a rien à faire ici ; l'expérience est une maîtresse impérieuse qui ne subit le joug d'aucune autorité ; c'est elle qui nous prescrit des règles de conduite, sans jamais en recevoir. Elle trompe notre attente, elle justifie nos conjectures, mais elle ne cède point à nos caprices ; elle se rit de nos syllogismes, et n'a point de respect pour la science, ni de déférence pour le génie ».¹⁷

L'autorité que l'expérience est autorisée à subvertir ici est non seulement la sienne, mais aussi celle de l'auteur de la méthode de piano qu'il a adoptée, celle de Jean-Louis Adam¹⁸. Entre autres, c'est la prééminence de la pratique sur la théorie qui est visée : « en supposant à l'élève des nerfs comme des câbles, Adam ne dit-il point, dans la préface, que l'on doit savoir la musique avant de se mettre au piano »¹⁹. Mais cette expérience « maîtresse », libérée des entraves de la partition, est déjà l'improvisation. En surprenant nos « attentes », l'écoute des premières expérimentations sonores de l'élève prescrit elle-même ses « règles de conduite ». L'action de l'auditeur devenu musicien pour un instant serait donc celle de prendre les rênes du processus même de sa réception. Ce que le piano « prononce » est la voix de la musicalité, qui fait du jeune apprenti le premier récepteur de son « écoute », c'est-à-dire, de son improvisation naissante.

Troisième leçon

À l'épigraphe de la troisième leçon, Jacotot écrit : « Faites répéter les deux premières notes et ajoutez-y les deux suivantes »²⁰. L'auteur explique ensuite le choix instrumental de sa méthode. En soulignant que la flûte et le violon ne peuvent être enseignés à travers l'enseignement universel, Jacotot met en vogue l'importance du piano, dont la production sonore faciliterait l'enseignement et l'apprentissage par tous :

Sur le piano, les sons se trouvent tout faits, l'élève frappe du doigt à la place indiquée et le mouvement se communique mécaniquement au corps sonore ; il ne faut ici que deux machines, un doigt et un instrument. Le doigt n'a aucun mérite ; la touche est assez large, assez distinguée des touches voisines, pour qu'il soit impossible de se tromper. Avec une flûte c'est autre chose, il faut de l'oreille d'abord et encore de l'esprit. L'oreille est nécessaire,

¹⁶ *Ibid.* p.183.

¹⁷ Jacotot, *op.cit.* p.25.

¹⁸ L'auteur affirme suivre la méthode d'Adam : « Nous suivons la méthode d'Adam » (JACOTOT. *op.cit.* p.23). Jean-Louis Adam (1758-1848), compositeur et professeur de piano au Conservatoire de Paris, est l'auteur de la *Méthode de piano du Conservatoire*. Plus loin Jacotot exprime un autre avis à propos de la méthode du pianiste : « vous avez de respect pour l'autorité de monsieur Adam lorsqu'il est de votre avis. Ce grand musicien pense qu'il ne faut arriver au piano que préparé par des études préliminaires. On doit d'abord savoir la musique. Monsieur Adam fait plus, il cite aussi l'expérience ». (Jacotot, *op.cit.* p.30). Cela renforce non seulement l'idée de subversion de l'autorité, mais aussi le fait que le concept d'expérience dans sa méthode a une facette instantanée qui renvoie au moment de l'improvisation.

¹⁹ Jacotot, *op.cit.* p.25

²⁰ *Ibid.* p.26.

car il n'y a point d'*ut* sur la flûte ; l'instrument est disposé à vous obéir, mais il n'exécute que vos ordres ; il dit vrai, si vous le lui commandez ; il est menteur quand il vous plait ; il altère la vérité d'après vos inspirations ; pour peu que vous changiez d'avis, il en change ; il commence sur un ton, il finit la phrase sur un autre. Toujours docile au génie de l'artiste, le violon ne le trahit jamais ; sa fidélité est à toute épreuve, son dévouement est sans bornes ». ²¹

En mentionnant l'aisance du mécanisme de production du son au piano, Jacotot privilégie l'apprentissage général de la musique dans l'enseignement universel, au détriment de ce de l'instrument. Ce faisant, il accentue également le processus de réception qui se produit simultanément au simple appui sur les touches, qui est presque comme le doigt qui, de la même façon allume l'appareil de vinyle ou CD. L'effort qui se soustrait de la formation du son s'accorde à sa réception. Jacotot ne cite pas ici que la possible réglage de la justesse du piano changerait la « vérité » de son discours²². Et que celle d'un violon pouvait être réparée avec l'aide d'un bon professeur. Rappelons-nous la citation de Camille Recht dans la *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin, dont le parallèle du piano avec la photographie, et du violon avec la peinture, est d'autant plus catégorique par rapport à la soumission des premiers au mécanisme :

Le violoniste doit d'abord former le son, le chercher, le trouver avec beaucoup de netteté ; le pianiste joue : le son retentit. L'instrument est à la disposition tant du peintre que du photographe. Le dessin et la couleur du peintre correspondent à la formation du son du violoniste ; comme le pianiste, le photographe suppose le mécanisme, qui est soumis à des lois restrictives et qui sont loin d'imposer au violoniste la même contrainte. Aucun Paderewski n'a jamais récolté la gloire d'un Paganini, jamais il n'exercera la magie presque mythique qu'a exercée Paganini.²³

Sensible à l'aspect mécanique de la production du photographe, Benjamin présente le travail de la production du son par le pianiste presque comme celui de la reproductibilité technique de l'art, dont la proximité de la réalité du destinataire entraînerait la perte de l'aura tant de l'objet artistique que de l'artiste. Benjamin considère comme incomparable la magie du virtuose du violon Niccolò Paganini²⁴, dans le sens où celui-ci avait été le constructeur de son son et de sa musique, comme si à sa présence se combinait un art unique produit à la fois de manière fidèle et originale. Une remarque similaire est faite par Jacotot, qui évoque à son tour le violoniste Charles Philippe Lafont : « Le piano reste toujours tel qu'il était en sortant des mains du facteur. Le violon ne commence à vivre que sous les doigts de Lafont ; il n'a de valeur qu'entre les mains du porteur, c'est un morceau de bois pour tout autre. Voilà pourquoi vous avez choisi le piano. Il y a des pianos pour tout le monde, on ne peut pas acheter un violon, il faut le créer et l'enseignement universel ne va pas jusque-là »²⁵. Il y a donc une recherche pour un rapprochement entre les sphères de la production et de la réception de l'art, qui se traduirait par une ouverture populaire de l'univers de la musique à l'auditeur. C'est la raison pour laquelle la vérité de l'émission du son

²¹ *Ibid.* p.26-7.

²² Les termes « vérité » et « parole » sont utilisés ici dans le même sens qu'ils apparaissent chez Jacotot.

²³ Recht, Camille *Apud.* Benjamin, Walter, (1991), p.227. Notre traduction.

²⁴ Niccolò Paganini (1782-1840).

²⁵ Jacotot, *op.cit.* p.27.

devrait être préservée, sous peine de mauvaise formation des récepteurs. Il n'est pas étonnant que cette « vraisemblance » subsiste dans son enseignement presque comme la fidélité promise aux génies de la musique par les publicités des anciens radios ou gramophones²⁶. Fidélité maximale au son musical²⁷, manipulée à la fois par des mains inexpérimentées, voici la maxime jacotiste d'une production-réception sonore naissante menée par l'improvisation. On remarque ainsi, dans le choix de la pseudo-promptitude sonore du piano²⁸, la croyance en une familiarisation²⁹ progressive avec l'écoute musicale, même par ceux qui ne l'ont pas encore. L'enseignement de Jacotot ne veut pas présupposer la facilité et la musicalité de ses participants, acceptant volontiers de traiter avec les auditeurs de musique, dont l'apprentissage musical se ferait même sans aucune aisance ou talent particulier. Nécessitant « de l'oreille d'abord et encore de l'esprit », la flûte et le violon ne permettraient pas cet apprentissage élémentaire, raison pour laquelle sa méthode ne serait pas universelle³⁰.

Une écoute de l'égalité

L'ironie de la société technocratique d'apparences et de la fausse méritocratie est une marque de Jacotot. A celle-ci, qu'érige le mérite en tant que hiérarchie et jamais comme capacité de servir tous, il cherche à répondre en présentant ses critiques comme savants ou « machines à objection » qui gardent et montrent le coffre vide de sa fierté irréflectie. L'éducation, voici le véritable trésor, est d'autant plus précieuse qu'elle est accessible à tous. Jacotot veut que ses élèves se lancent dans l'apprentissage sans crainte de l'erreur ou de l'absence d'un prétendu « talent » ou « génie », qui ne serait rien d'autre que la prérogative d'une écoute protectrice dans l'ancienne méthode³¹. A cela, il répond par une protection de l'égalité des intelligences, qui a comme premier champ de

²⁶ Par exemple, dans une publicité de « l'Électrophone Thomson », on voit les photos de Debussy, Wagner et Rameau sous les mots : « Ne trahissez jamais les maîtres que vous aimez ».

²⁷ Ici dans ce qui concerne surtout l'acte d'accorder les instruments de musique.

²⁸ Jacotot reprend le sujet tout en avant, en défendant une sorte de bon sens de la simplicité par rapport à l'autorité spécialisée du conservatoire : « monsieur Adam s'élève contre ceux qui prétendent que les sons se trouvent tout faits sur le piano ; cette opinion est signée des membres du conservatoire ; mais, cette fois, il n'en faut pas douter, la corporation ne pense pas, son avis ne prouve rien. Il est clair, en effet, que les mazettes qui savent où il faut poser le doigt, produiront sur notre âme la même impression qu'un virtuose. Celui-ci n'a d'autre ressource que l'agilité qui étonne et le faire difficile qui impose ». (Jacotot. *op.cit.* p.31). Il serait, donc, « plus difficile de parler à l'âme avec un piano qu'avec un violon » (*Ibid.* p.32). Plus loin, nous reviendrons également sur le sujet en défendant l'utilisation des instruments de percussion à clavier, comme le vibraphone, dans les ateliers d'improvisation.

²⁹ Compte tenu de l'avis de Pierre Bourdieu dans *La Distinction*, dans lequel l'auteur souligne la tendance à une relation familiale ou du groupe social de l'individu dans la génération de l'horizon de possibilité du goût artistique, nous croyons que Jacotot établirait ici un modèle d'action pour le développement de la familiarité avec un style de musique. Ceci serait utile même dans le cas des individus ou des groupes d'individus qui ne l'auraient pas eu auparavant. L'« universalité » de sa méthode serait à juste titre liée à l'absence des conditions préalables à la sensibilisation musicale de l'élève.

³⁰ Jacotot, *op.cit.* p.26.

³¹ Il n'est pas exagéré de dire que le traitement des élèves sur la base d'autre chose que l'égalité et l'universalité de l'accès à l'enseignement, générerait une hiérarchisation qui pourrait se traduire par un privilège de l'écoute attentive.

manifestation l'écoute³². Il le démontre en décrivant avec simplicité sa propre hésitation, son doute, sa liberté de créer, de tester, de réviser et de perfectionner ses idées et ses concepts, sans perdre la conviction en sa mission et sa vérité. *Enseignement Universel : Musique...* peut être lu non seulement comme une pratique réceptive et improvisée d'une méthode d'enseignement, mais aussi comme un récit du processus d'apprentissage de Jacotot lui-même, qui veut nous faire croire que dans la musique plus on se trompe et se répète, plus on apprend. L'improvisation continue et réceptive ne serait qu'une façon de relativiser tout ce que nous appelons à tort *erreur*. Leur constance donne naissance à un concept positif de l'erreur en tant que processus d'apprentissage constant. La vraie tromperie, en matière d'enseignement, serait l'interruption du processus d'apprentissage : « Ce qu'on appelle reproches, sont des remarques faites sur les fautes ou les défauts, que souvent on croit nécessaires ou pour les réparer, ou pour les corriger, mais qui, malheureusement, ont un effet tout opposé, lorsqu'ils sont faits sans discernement, ni délicatesse, sans égard pour l'âge ou les circonstances ; alors ils ôtent le courage ou jettent dans l'abattement »³³. L'acte de Jacotot vise donc à protéger les disciples du désespoir, qui peut les conduire à la tromperie du désistement de soi. Il se sacrifie pour eux, qui devraient ainsi le reconnaître : « oh! Mon cher maître, vous vous dévouez pour nous !³⁴ ». L'incompréhension de l'ironie fine et convaincue de ses actes prétendument fous et innocents fait des soi-disant « savants » ignorants. C'est son dernier atout. Dans son ironie de soi, il dénonce l'écoute attentive, en l'exhibant comme simple privilège de la parole louable par les instances de valeur de la société. Cela, Jacotot appelle généralement « la vieille méthode ». Ce qu'il promeut est la transformation de la réception des exclus en un concept de maîtrise de l'écoute ; sages-ignorés et capables d'écouter avec sensibilité la véritable désinformation de l'esthétique d'une civilisation déformée. Il nous suffit de penser au « trajet historique de plusieurs musiques populaires développées au XXème siècle (jazz, samba, reggae, tango) ? Du préjugé des élites culturelles de ces pays d'origine, en passant par la fatale, et d'une certaine façon ironique, acceptation de ces styles en Europe – d'où ces élites retiraient leur concept de civilisation et les raisons pour mépriser tout ce qui venait des classes populaires – jusqu'à la consécration de ces styles comme symboles culturels de ces pays et patrimoine artistique de l'humanité »³⁵. Il suffit encore de penser à l'écoute des pionniers de ces formes artistiques. Cette écoute de l'exclusion, qui fut celle de la violence et de la haine de couleur, de classe ou d'origine, sut être à la fois esthétique, historique (au sens de son invention), révolutionnaire et civilisatrice, uniquement parce qu'elle fut une écoute convaincue, basée en son temps et à sa place, créée (en tant qu'improvisation³⁶) au nom de l'égalité. Si elle s'est cristallisée en tant que « musicale », pour les générations suivantes, c'est parce que les sociétés ont su

³² Nous traiterons plus loin cette forme de « protection par l'écoute » à travers le concept d'écoute complétive.

³³ Jacotot, *op.cit.* p.65.

³⁴ *Ibid.* p.56.

³⁵ De la section : *Le solo imprévu : une approche inclusive et interculturelle de l'expérience musicale*.

³⁶ Créé en tant qu'improvisation dans le sens que toute forme musicale a eu à ses débuts un degré de liberté d'approche qui est relative à l'improvisation. Cf : Rousselot, (2012).

absorber cette écoute de l'exclusion en tant que véritable écoute esthétique. Et celle-ci, comme nous la développerons plus loin, peut être considérée comme une écoute complétive, dont la conviction veut être en mesure de générer une transformation dans le microcosme de sa relation entre production et réception.

Compte tenu de la question citée précédemment, sur le « rapport de tout ce qu'il » [Jacotot] « dit avec la musique », l'improvisation répond comme un vecteur fondamental de son œuvre. Jacotot fait de son écriture un acte d'improvisation constant, et celle-ci incarne certains des aspects les plus cruciaux de l'enseignement universel : la volonté d'apprendre par l'action, le courage de faire de l'erreur d'un instant l'apprentissage du suivant, la nature de la parole qui concrétise ce qui a été appris et, enfin, l'ouverture à tous, l'accessibilité capable de prouver l'égalité des intelligences. La société du résultat peut freiner l'apprentissage lorsqu'elle n'exalte que le bon rendement. Elle sélectionne ainsi les individus avec la plus grande estime de soi, pas nécessairement les plus capables et généreux, prêts à donner à toute la société. Le filtre basé sur la certitude de soi est le différentiel le plus accepté, le plus considéré comme « naturel », la dernière balise de l'inégalité. Et Jacotot veut le faire tomber. Il démontre comment le processus d'apprentissage peut être personnel et non transférable, ce qui le met en rapport direct avec la déclaration du musicien Derek Bailey sur la pédagogie propre à chaque improvisateur, qui doit être respectée. Pour Bailey, tout procès de transmission lié à l'improvisation devrait maintenir l'empirisme, le caractère purement pratique de cette activité ; il devrait aussi éviter l'établissement d'une série de règles généralisées. Enfin, il devrait toujours permettre qu'une approche, une méthode propre soit développée par l'élève³⁷.

Cultures de transmission

Au-delà de l'éducation musicale, on peut parler de l'existence de cultures de transmission des traditions musicales. Ces cultures s'échangent et génèrent un certain nombre de valeurs qui sont acceptées par un certain nombre de pratiquants, bien qu'elles soient souvent en litige dans ce domaine. Ce qui importe ici, c'est que cette culture de transmission prédétermine dans diverses mesures non seulement les pratiques éducatives, mais aussi l'apprentissage relatif à la réception musicale. L'idée du mérite technique de l'improvisateur, et de l'improvisation comme une technique qui exige une plus grande familiarité du musicien avec les styles musicaux, par exemple, a contribué à engendrer d'une certaine manière toute une tendance à la production de disques de styles et de rythmes divers, comme à démontrer la polyvalence des instrumentistes. Cette tendance³⁸ s'est établie comme un contrepoint à une autre, dans laquelle le disque devrait montrer un style plus localisé.

³⁷ Bailey, (1992). p.118.

³⁸ A titre d'exemple, on peut citer celui des disques de plusieurs grands instrumentistes improvisateurs brésiliens, lancés surtout à partir des années 1980, qui démontrent que cette culture a été transmise non seulement dans l'éducation musicale, mais aussi dans la culture de réception. Celui-ci visait à établir l'éclectisme comme un mérite à être considéré également par les auditeurs. Il cherchait à présenter une particularité du musicien brésilien : celui d'être capable de transiter par divers styles et langages musicaux.

En mettant l'accent sur une relation inaugurale avec la connaissance musicale, issue de la pratique, Jacotot privilégie une idée récemment négligée dans l'éducation musicale liée à la musique populaire. C'est que plus que la bonne reproduction d'une tradition, l'artiste populaire est celui qui a su développer un univers propre à sa façon de faire de l'art, univers dans lequel ce qui ressort le plus est sa relation particulière avec la connaissance, avec le temps, avec une ou plusieurs traditions, avec une façon de faire de l'art. Jacotot a su se placer *sur ce terrain*, et en même temps développer une discussion sur la façon dont cet aspect souvent considéré comme de l'ordre du « génie » de chacun, ou de l'autodidactisme, contient en fait des enseignements qui peuvent et doivent être transmis.

Enseignement universel : un « éloge pompeux dans le Miroir » ou une écoute du silence

Nous voudrions à présent aborder quelques aspects à propos de la diffusion jacotiste de la musique qui, comme nous l'avons souligné, est basée sur une accessibilité des connaissances musicales, qui n'est pas limitée par le goût. Cette transmission est en outre relayée par une approche ouverte et improvisée de l'initiation musicale, et inclut également une perspective relativiste. Notons le moment où Jacotot explique à un disciple que la spécificité de sa méthode ne serait pas liée à la rapidité de l'apprentissage des langues, comme il le croyait. Il s'agissait ici de style, pas de supériorité³⁹. Ce disciple, qui ne comprenait pas l'application de son enseignement à la musique, avait, selon lui, « fait de l'enseignement universel un éloge pompeux dans le miroir »⁴⁰. Quant à cela, il serait insensé d'attendre une gloire qui « se dissipe à l'instant »⁴¹. Il n'y aurait pas grand mérite à réussir un enseignement, celui de l'ancienne méthode, qui « déclare tous les enfants incapables de penser » et qui « a le talent de se prendre si bien ses précautions que son attente n'est jamais trompée »⁴².

Pour le pédagogue, le style de ses *mépriseurs* serait comparable à celui de ses admirateurs⁴³. En cela, la critique de Jacotot présente deux pôles distincts et complémentaires. D'une part, elle s'adresse à la pratique pédagogique fondée sur la prescription constante de règles. Elle serait fière de vous dans votre tâche de découverte et d'établissement de hiérarchies considérées comme « naturelles ». Avec ceux qui seraient capables de s'adapter à ses principes pédagogiques étroits, elle partagerait sa fierté soutenue par le mérite de la dépendance à la société qui l'a généré. Il resterait aux inadaptés l'alternative à la résignation passive du spectacle du « talent » d'autrui. Dans les deux cas - et c'est ce que Jacotot veut nous faire voir - un mauvais service serait rendu à la société. Tant dans la fierté irréfléchie des uns que dans la résignation ou la révolte des autres, la certitude de l'inégalité serait perpétrée. Elle reproduirait un modèle de société basé sur la coercition par ceux qui veulent être du côté « vainqueur ». D'autre part, elle engendrerait essentiellement deux sentiments, qui oscilleraient de la frustration

³⁹ Jacotot, *op.cit.* p.58.

⁴⁰ *Ibid.* p.57.

⁴¹ *Ibid.* p.59.

⁴² *Ibid.* p.61.

⁴³ *Ibid.* p.59.

à la révolte. Le premier serait généré par ceux qui décident de s'adapter sans grands espoirs ou objectifs, comme si l'éducation ne leur était pas réservée, en cédant tantôt à la lamentation, tantôt à la passivité du spectacle méritoire de l'art ou du sport social de la flatterie. Le second serait attribué à la fureur de ceux qui considèrent la société aussi injuste que fondée sur une hiérarchie antinaturelle, où les chances ne sont pas données à tous. Une société qui enfante un modèle pédagogique dans lequel une prétendue inégalité est considérée comme « méritocratique » et « naturelle » est destinée à reproduire un modèle inégal qui, soit par la guerre sociale ou le populisme, n'engendre un réel bien-être que pour pratiquement personne : « La théorie philosophique sur les classes différentes d'hommes, sème parmi eux tous les germes de discorde. Sachant qu'il y a sur la terre des êtres privilégiés destinés à briller au-dessus des autres par la nature. On se dispute, on se pousse, on se heurte en courant à ce but de tous les désirs. L'espérance est même dans tous les cœurs »⁴⁴.

D'autre part, le pédagogue s'élève contre un fondement qui, tout en paraissant être le sien, s'oppose radicalement à sa position. Il s'agit d'une croyance romantique dans le hasard de l'apprentissage autodidacte qui était due uniquement au talent de l'élève. Lorsqu'ils seront couronnés de succès, ils mériteront en principe de la validation de leurs opinions à propos d'eux-mêmes et de leurs domaines. Mais bientôt ils se verront absorbés comme une exception à la règle des adaptés.

Loin de ces deux principes, Jacotot veut suivre sa propre voie. Une société qui encourage le génie que chacun possède se sentira responsable de son épanouissement. Et Jacotot rêve d'une collectivité qui se réjouit de l'émancipation de tous, pas d'une hypocrite, qui se cache derrière les éloges vides de « génie » à quelques élus. Il suggère le remplacement d'une société de ceux qui jugent d'une autre, de ceux qui agissent pour trouver et développer leur propre génie, et qui deviennent ainsi généreux à la recherche de chacun. Notez qu'un tel changement de paradigme toucherait aussi la réception des arts. Celle-ci devrait se baser sur la perception artistique de ceux qui font, de ceux qui « agissent » donc, et non sur celle de ceux qui se contentent de juger de l'extérieur. « Nous n'avons point la bosse du génie, mais chacun se croit la bosse du bon goût. Cette suprématie qu'on s'arroge vaut mieux que celle à laquelle on renonce »⁴⁵, dit-il. Et juger et commander⁴⁶ sans agir sur lui-même ne vaudrait pas grand-chose, ou presque rien. Ainsi, l'auteur perçoit la logique politique derrière la primauté du jugement artistique sur l'action. Ce « jugement », qui serait celui des « hommes de goût ». Puisque tous possèdent le génie artistique, l'appréciation devrait être informée par l'action elle-même, pas par une considération extérieure à la praxis artistique. A travers l'idée d'homme de goût, tous s'approprient les vertus de ceux qui agissent, en se protégeant d'eux tantôt par la critique, tantôt par l'adoration de ceux qui sont considérés comme sacrés. « D'après le principe de l'enseignement-universel, ce spectacle n'a rien de

⁴⁴ Jacotot, *op.cit.* p.190.

⁴⁵ Jacotot, *op.cit.* p.189.

⁴⁶ *Ibid.* p.189.

choquant, ni de bizarre. L'homme à talent ne travaille que pour plaire à ses égaux par intelligence ; il comparaît devant eux sans honte, comme ils le jugent sans orgueil. Ils applaudissent avec transport aux succès de l'homme de génie, c'est un des leurs qui a réussi, c'est un motif d'encouragement et non point de jalousie »⁴⁷.

Jacotot veut en outre établir une pédagogie sociale de l'individualité de la découverte - elle-même - de l'importance de la croyance dans la capacité de transformation de l'effort personnel⁴⁸. Et ce principe ne serait valable que s'il s'étendait à tous, c'est pourquoi l'universalité de la capacité d'apprentissage doit aller de pair avec l'universalité de la capacité d'enseignement. Car c'est précisément par cette dernière qu'il croit en une cohésion sociale : à partir de l'universalisation de la capacité non seulement d'apprentissage, mais surtout d'enseignement. La prétendue « ignorance » du maître ne serait qu'un vide réceptif intentionnel, qui veut remplacer la transmission du contenu ethnocentrique d'une pédagogie préfabriquée⁴⁹ par l'écoute « de soi » qui, partagée avec l'autre, est maintenant celle de tous les « auditeurs », c'est-à-dire, d'une *société d'auditeurs*. On n'apprend pas toujours tout seul. Mais il n'y a personne qui n'ait pas été, au moins une fois, maître de soi-même dans une découverte, une matière, une intuition, ou même dans tout ce qu'il ou elle a appris. Le « je ne sais pas » de Jacotot veut nous donner l'impression que nous en avons assez appris en écoutant des informations et des sons⁵⁰. Ce dont nous avons le plus besoin maintenant c'est d'un apprentissage de silences. C'est en cela qui consiste l'évasion prétendument ignorante par laquelle il veut s'établir comme maître : un maître de l'écoute complétive ; d'une décision, donc. C'est là, aussi, que consiste son silence, analogue à ce que le grand écrivain brésilien Guimarães Rosa a prêté à son personnage Riobaldo : « Savez-vous ce qu'est le silence? C'est nous-même, trop »⁵¹. A cela se rapporte le concept jacotiste de génie, dont l'apparition renvoie à la faculté réceptive que tous possèdent : « nos établissements sont de véritables ateliers de génie. (Vous savez maintenant ce que j'appelle génie). Le génie tombe sous le sens chez nous, c'est un fait visible à chaque instant. C'est ce génie-là que tout le monde apporte en naissant, dans ce sens que quiconque fait ce que nous disons, le montrera, comme vous venez de le voir (...) »⁵².

⁴⁷ *Ibid.* p.189.

⁴⁸ « Mais celles d'entre nous qui sont jugées dignes de comprendre toute la faveur de ces reproches, n'éprouvent ni peine, ni embarras ; car ces reproches bien loin d'humilier ou de faire douter de notre incapacité, portent dans notre âme la conviction que rien n'est au-dessus de nos efforts ». (Jacotot, *op.cit.* p.66.)

⁴⁹ « Préfabriquée », car préparée pour le maintien de l'inégalité inhérente au concept de transmission dans notre société.

⁵⁰ Il n'est pas étonnant que Jacotot rende la transmission d'informations aussi ennuyeuse à travers de longues pages décrivant les critiques qu'il reçoit. Il semble vouloir fatiguer et dégoûter son lecteur sur la pratique de la critique.

⁵¹ Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. (1978). p.319.

⁵² Jacotot, *op.cit.* p.73.

L'apprentissage d'une « langue » : L'égalité des intelligences comme « équivalence des écoutes »

Si Jacotot cherche à simplifier la description du contenu de sa méthode, cela ne se fait pas sans un discours parfois sinueux, dans lequel la compréhension de celui-ci est souvent comparée à la langue parlée, donc à un facteur extérieur à la réalisation musicale. Voyons un moment où la réception de grands compositeurs est considérée comme pédagogique, mais seulement dans le sens où le faire musical s'apparente à la parole : « Toujours est-il vrai que si vous l'aviez compris pour les langues vous l'auriez compris pour la musique. Car la musique est une langue et un enfant qui n'écoute qu'Adam, Rossini, Mozart, etc. ne peut que bien parler, c'est le même fait »⁵³.

Si écouter et faire de la musique constituent le même « fait », c'est l'interconnexion des deux qui génère l'aptitude du musicien. Après tout, selon la maxime du pédagogue, « tout est dans tout. Commencez par vaincre l'instrument et vous essaieriez de triompher ensuite de vos auditeurs, vous n'aurez plus qu'à vouloir leur faire plaisir »⁵⁴. D'autre part, l'écoute des maîtres démontre le *fait* complet et perfectionné. Et cette écoute est déjà éducative dans le sens de l'efficacité de sa communication. À l'écoute de soi-même il conviendrait de comparer ensuite le fait (dans une de ses plus belles formes) avec le fait ici « (re) produit » par l'auditeur-musicien, jusqu'à ce que les deux écoutes se nivellent par le haut. Ce qu'on appelle « l'égalité des intelligences » consiste aussi en ce que se réalise dans le processus graduel d'équivalence entre une écoute d'auditeur et une autre, que l'auditeur-étudiant de musique apprend à faire de son son. Il ne semble pas ici que Jacotot se réfère uniquement à l'interprétation, puisque sa mention est à la musique en tant qu'aptitude à la création, c'est-à-dire, en tant que *parole*. Les compositeurs lui apparaissent plus comme stylistes de la « langue » que comme arrangeurs d'un contenu à être reproduit.

Équivalence des écoutes et réalisation musicale

C'est donc l'écoute de soi qui génère le faire musical, beaucoup plus que celle que le professeur fait de l'élève. C'est pourquoi il appartiendrait à l'éducation une tâche réceptive : « Je ne sais pas la musique, il est vrai, mais ce n'est pas moi qui enseigne le français aux élèves, ce sont ceux qui l'apprennent. Donc ils apprendront la langue musicale de la même manière. Au surplus le fait est là. Écoutez et vous prononcerez »⁵⁵. En associant la réception à la capacité de production, Jacotot explique mieux l'application de ses maximes de répétition, de comparaison et de réflexion. Et l'écoute des grands musiciens servirait de modèle de sonorité exemplaire. Par l'expérimentation sonore et par l'improvisation comparative de ce que l'on est capable d'accomplir avec ce que l'on veut entendre, on peut arriver à *jouer-écouter* ce que l'on absorbe petit à petit dans la « mémoire auditive ».

⁵³ Jacotot, *op.cit.* p.75.

⁵⁴ *Ibid.* p.85.

⁵⁵ Jacotot, *op.cit.* p.75.

Sur l'équivalence des écoutes, nous pouvons dire qu'un processus « réussi » de communication/action à la réception, qui correspond à l'audition enthousiaste⁵⁶, même momentanée, suppose dans une certaine mesure l'écoute en tant que possibilité de réalisation de la musique en question⁵⁷. Cette assimilation existe donc en tant qu'image et promesse que l'écoute enthousiaste se fait sans nécessité de réalisation. L'improvisation collective permet d'accéder à ce circuit jusqu'à un certain point « fermé », pour permettre à la fois l'expansion de l'imaginaire musical et cette « communication satisfaisante » à d'autres univers de références. Et cela se fait à partir de la réalisation inédite de la musique que l'auditeur est capable de produire à un moment donné. L'étude musicale suivante est chargée de réaliser cette (nouvelle) assimilation et équivalence entre « les auditeurs ».

D'un autre côté, cette volonté d'une reproduction parfaite s'abrège souvent selon les détournements créatifs de la (ré)création improvisée. Un aspect marqué par certains auteurs est celui de l'improvisation naissante qui aide à établir le style du musicien apprenti lorsqu'il tente de reproduire la sonorité de son idole. Dans l'histoire récente de la musique populaire brésilienne, l'un des cas les plus remarquables de cette pratique a été celui de la réception de l'enregistrement faite par João Gilberto de *Chega de Saudade* (A.C. Jobim et Vinícius de Moraes) par les alors jeunes musiciens Chico Buarque, Caetano Veloso, et beaucoup d'autres. Ils ont tous, chacun à sa façon, cherché à émuler l'idole, mais, incapables de le reproduire avec précision, ont commencé à composer dans le style qu'ils « entendaient », ce qui a fini par façonner la chanson populaire moderne brésilienne⁵⁸.

L'écoute « complétive »

La réception est un espace commun tant dans la vie de l'auditeur que dans celle du musicien. Une audition intéressée est déjà une façon de la fréquenter. Mais sur ce point Jacotot suggère une mission encore plus profonde pour la réception de l'apprenti de musique. D'abord un disciple lui fait part d'une impasse dans son processus d'apprentissage de chant :

Enfin, pour parler comme tout le monde, je chante faux. – Ah ! vous chantez faux, qui vous l'a dit ? – Je l'entends bien, moi-même, mais je ne puis pas faire mieux. – C'est une preuve que vous avez l'oreille juste, mon chère élève, puisque vous vous apercevez que vous ne chantez pas, que vous ne répétez

⁵⁶ En l'opposant à l'exagération, Jacotot présente l'enthousiasme comme un facteur important pour la réception des arts : « On se sert du mot *enthousiasme* pour représenter un sentiment vif et plein, produit par l'admiration qu'inspire tout ce qui est beau et grand. On éprouve à la vue d'un beau tableau, à l'exécution d'un morceau de musique et en écoutant un éloquent orateur ; nous en sommes aussi pénétrés lorsqu'il se présente à notre pensée un ensemble grand et sublime dont nous voudrions montrer l'image au dehors. Cet enthousiasme nous transporte et semble vouloir nous jeter hors de nous, cependant tout ce que nous voyons alors, in imagination, peut-être dans l'ordre et avoué par la raison. L'exagération au contraire s'écarte toujours plus au moins de la vérité ». (Jacotot. *op.cit.* p.272-273).

⁵⁷ Les *air guitars* ou *drums*, le chant, et même la danse ne sont que l'expression directe de cette théâtralité de l'audition.

⁵⁸ Voir, entre autres, l'entretien du chanteur et compositeur Chico Buarque avec Almir Chediak, publié dans *Songbook Chico Buarque 4*, Lumiar Editora. Pour une histoire de la bossa nova, voir : Castro, Ruy (1990). *Chega de Saudade*, São Paulo, Companhia das letras.

pas précisément ce que vous venez d'entendre. Ce n'est pas l'organe de l'ouïe, le sens de l'ouïe que vous manquez, c'est l'instrument de la voix qui est indocile ; accoutumez-le à l'obéissance ; exercez-le, faites-le répéter.⁵⁹

Non satisfait, l'étudiant soutient que Jacotot fait « quelquefois de la rhétorique »⁶⁰ pour les encourager. En effet, continue l'élève, beaucoup de professeurs de l'ancienne méthode découragent leurs élèves quand ils ne sont pas capables de reproduire avec la voix ce qu'ils entendent, mais seulement Jacotot a la sensibilité de différencier l'écoute de l'auditeur-apprenti de sa capacité de reproduction par « l'instrument », qui dans ce cas-là est la voix. Il s'agit de l'un des dialogues les plus intéressants du livre (et Jacotot est alors d'accord avec l'étudiant) : « Vous avez raison, le fait est là, il ne s'agit point de nier des faits. Il est très difficile, même avec de la voix, de chanter juste quand on le veut, même quand l'instrument est complet, même quand l'oreille juge bien, la chose n'est pas toujours aisée »⁶¹. C'est alors, quand on suppose que Jacotot est enfin revenu au point de départ par le biais de l'acceptation d'un premier indice de la non-universalité de la pratique musicale, que l'auteur réaffirme, comme une tâche de la réception, celle de veiller à l'égalité. Celle-ci se manifeste d'abord à l'écoute musicale :

Tel homme, qui a, comme l'on dit, l'oreille fautive, ou si l'on veut, point de voix, fera en chantant à tort et à travers et sans but, presque tous les tons dont il aurait besoin pour chanter juste ; écoutez bien, et, si la succession bizarre que vous entendez ne vous déchire par les oreilles au point de vous empêcher d'écouter plus longtemps, rétablissez par la pensée dans un ordre diatonique ou chromatique ce qu'il vient de dire et vous trouverez, qu'au bout de quelque temps, il a fait usage de tous les sons qu'il cherche inutilement quand il veut ; quand il demande l'un, c'est l'autre qui se présente et réciproquement. Voilà une singulière difficulté ; la volonté ne manque pas, l'instrument est complet, l'oreille juge bien et se dépite inutilement de n'entendre que cacophonie, désaccord et sons déchirants où elle espérait justesse, mélodie et plaisir.⁶²

Donc, l'audition de l'erreur musicale ne donnerait pas au récepteur des raisons pour un jugement péremptoire sur la qualité de l'émetteur. De surcroît, l'écoute des fautes conférerait au premier une tâche spécifique de sa fonction, celle d'assurer la croyance inébranlable dans la capacité de tous, et donc dans l'égalité. Par conséquent, l'auditeur devrait avoir la sagesse instantanée de pallier « l'instrument » de l'apprenti, et de rétablir la vérité que, bien que capable d'émettre les sons individuellement, ceux-ci ne sont pas toujours à la disposition de la voix. Conscient du besoin d'une audition qui est d'abord de soi-même, le récepteur apprendrait à percevoir le problème comme une difficulté singulière, et serait capable de protéger et de valoriser le parcours de l'apprentissage de l'autre. Ce parcours inclut, entre autres, la volonté de faire de la musique, la capacité de reproduction de tous les sons de l'instrument, et l'oreille capable de reconnaître son erreur au milieu d'une succession de sons. Toutes ces aptitudes

⁵⁹ Jacotot, *op.cit.* p.91.

⁶⁰ *Ibid.* p.91.

⁶¹ *Ibid.* p.92.

⁶² Jacotot, *op.cit.* p.92-3.

ne devraient donc pas être négligées par un jugement « inégal » et donc ignorant de la part du récepteur.

Mais ce n'est pas tout. La réception musicale revêtirait également d'une mission anthropologique d'énorme valeur, celle de protéger la complexité et l'importance du processus d'apprentissage interculturel, sans lequel il ne peut y avoir de paix entre les cultures. Jacotot capture l'étincelle de la dysharmonie entre les cultures dans le découragement à l'apprentissage mutuel, et l'illustre dans l'ambivalence de l'accent :

Ce phénomène est rare quand il s'agit de musique. Je dirais à quelqu'un qui me consulterait en pareil cas ce que je disais quand vous m'avez interrompu : du courage, de la patience et de la volonté. Mais si le phénomène est rare en musique, il est de tous les jours dans le cours ordinaire de la vie. Nous entendons très bien l'accent différent des peuples et nous ne l'imitons qu'avec peine ; nous essayons ; si par malheur nos premiers essais sont instructueux, si l'on se moque de nous, nous perdons courage, et voilà un allemand qui aura toujours son accent tudesque à Paris, voilà un parisien qui fera rire les Viennois en voulant parler leur langage.⁶³

Une écoute peut être considérée comme complétive si elle peut attribuer au binôme réception-pratique musicale une tâche humaniste. Cette tâche consiste d'abord à encourager l'égalité de l'équivalence des écoutes. Vue sous l'angle ethnologique de l'intérêt permanent pour la diversité des cultures d'audition et l'apprentissage infini qu'elles renferment, la surprise de la différence revêtirait une valeur esthétique intrinsèque. Enfin, elle atteint son but en intervenant dans la culture de transmission de chaque auditeur à travers la pratique de l'improvisation collective, en vue d'un élargissement de l'univers de références assimilables dans l'écoute de soi-même.

Si l'écoute complétive suppose une croyance en la capacité de tous, et une considération par le processus de développement de chacun, c'est parce qu'elle veut valider son propre apprentissage continu. Il y a, à travers elle, une décision préalable : la réception réalise par sa propre volonté la paix dans l'égalité et dans le caractère mutuel de l'apprentissage interculturel.

III - Deux niveaux d'une reconfiguration de l'écoute

Le rapprochement de cette possibilité de reconfiguration des hiérarchies dans le domaine de l'écoute avec les pratiques éducatives et réceptives de l'improvisation peut être envisagé au moins à deux niveaux. Ceux-ci agissent à la fois dans le cadre sociologique d'une universalisation de la possibilité de création, comme dans le proprement musical d'une remise en cause des frontières entre les sons enseignables et ceux qui ne sont pas considérés comme étant musicaux⁶⁴.

Une écoute « universelle »

Premièrement, la politique chez Rancière recouvre la nature d'une universalité choisie également dans le domaine de l'écoute. Elle figure l'aller au toujours

⁶³ Jacotot, *op.cit.* p.93.

⁶⁴ Jetables au niveau technique, politique, stylistique, historique et même commerciale.

changeable « souterrain » de la création, dans lequel la vérité subsiste, bien qu'oblitérée. Et cette extension de l'écoute à des acteurs auparavant tus se produit entre autres par le remplacement d'une logique binaire par une autre, d'une multiplicité de différences⁶⁵. Et cela peut se faire de la même façon que l'improvisation libre remplace l'héritage binaire populaire/classique ou même celui de populaire-érudite/classique-contemporaine (d'une certaine idée d'origine du son relatif aux traditions), par une autre, des multiples sorties offertes par la réalité empirique de la sonorité instantanée⁶⁶.

Comme l'indique Stevens, cette ouverture à la contribution de tous, qui se présente avant tout comme une écoute plus attentive et plus sensible, ne pourrait fonctionner sans mettre au premier plan l'encouragement de chacun des participants. L'importance de cet encouragement a été remarquée par Saladin, qui a lié la composante inclusive de la méthode de Stevens à la « volonté émancipatrice »⁶⁷ de *l'enseignement universel* de Joseph Jacotot. Selon Saladin, un « certain nombre de parallèles existe dans les deux démarches et il peut être intéressant pour rendre compte des enjeux des ateliers d'improvisation dirigés par Stevens de rappeler en quoi consistait la méthode ce de 'maître ignorant' (...) »⁶⁸. Ainsi, l'hypothèse jacotiste que « tous les hommes ont une intelligence égale »⁶⁹ serait partagée par Stevens, qui aurait à son tour affirmé que « 'tous les hommes sont musiciens', ou plutôt peuvent devenir musiciens et improviser »⁷⁰. Il ne s'agissait pas ici d'indiquer que les participants aux ateliers d'improvisation dirigés par le batteur deviendraient des professionnels de la musique. Mais tout simplement d'affirmer que tous étaient aptes à participer à cet art collectif avec l'habileté musicale et l'oreille qui, à ce moment-là, ils avaient à offrir, dès qu'ils possédaient la volonté et la passion pour la pratique musicale. Ainsi l'atelier d'improvisation mettrait à l'épreuve la vérité que l'émancipation par la musique se fait d'abord par la pratique d'une audition émancipatrice. Celle-ci, comme nous avons tenté de le montrer auparavant, consiste d'abord à remplacer un modèle de jugement dans l'audition par un autre, qui sera ce d'une écoute affirmative et complétive.

Une écoute inaugurale de l'expérimentation

Deuxièmement, de même que l'émancipation peut être considérée comme un pur (nouveau) départ, la tendance à l'expérimentation⁷¹ subsistante dans les

⁶⁵ À un niveau lointain et bien plus large que celui de la présente analyse, il convient de dire qu'un dépassement de la logique binaire a également été effectué, selon Anders Fjeld, dans l'historique même de la pensée de Rancière, à travers le tournant esthétique effectué par lui à partir des années 2000 et de l'approfondissement de son idée de démocratie comme celui d'une « multiplicité de relations ambiguës ». (Fjeld, (2018). p.115).

⁶⁶ Cela va dans le sens où Derek Bailey affirme que l'identité de l'improvisation libre n'est déterminée que par l'identité de ceux qui la pratiquent. (Bailey, 1992).

⁶⁷ Saladin, *op.cit.* p.355.

⁶⁸ Saladin, *op.cit.* p.356.

⁶⁹ Jacotot, (1834). *Enseignement Universel. La langue maternelle*, Vème édition, Paris, Monsut Fils.

⁷⁰ Saladin, *op.cit.* p.357.

⁷¹ La référence ici est d'abord l'ouverture méthodologique, qui peut aller jusqu'à l'expérimentation, que les pratiques éducatives liées à l'improvisation ont eu dans les années 1960

pratiques éducatives relatives à l'improvisation ne renvoie pas à un vide de contenu, mais à une légèreté de la (ou des) forme(s). La référence ici est d'abord l'ouverture méthodologique, qui peut aller jusqu'à l'expérimentation, que les pratiques éducatives liées à l'improvisation ont eu à partir des années 1960⁷². Cependant, il est utile de se rappeler que l'association de l'improvisation à la musique expérimentale n'est pas partagée par un improvisateur comme Derek Bailey. Ce dernier affirme : « Les improvisateurs peuvent mener des expériences ponctuelles, mais très peu, je pense, considèrent leur travail comme expérimental »⁷³. Bailey critique également l'association de l'improvisation libre à l'avant-garde. Selon lui, « les attitudes et les préceptes associés à l'avant-garde ont très peu de points communs avec ceux de la plupart des improvisateurs. Il y a des innovations faites, comme on pourrait s'y attendre, par l'improvisation, mais le désir de rester en avance sur le champ n'est pas commun chez les improvisateurs. Et, en ce qui concerne la méthode, l'improvisateur emploie le plus ancien en ce qui concerne la création musicale »⁷⁴. Néanmoins, son « incapacité partagée de retenir l'attention de grands groupes d'auditeurs occasionnels »⁷⁵ semble expliquer au moins en partie la polémique soulevée par Bailey, au sujet de son incapacité à l'absorber comme une procédure accessible à tous : que « celle-ci [l'improvisation libre] soit accessible à tous paraît contrarier à la fois ses défenseurs et ses détracteurs »⁷⁶. Bien que l'improvisation ne soit pas nécessairement une procédure avant-gardiste, beaucoup de ses auditeurs semblent s'identifier davantage à l'avant-garde musicale qu'à sa facette inclusive et participative. Pour cette raison, à partir de l'affirmation de Derek Bailey que « l'improvisation libre est à la portée de presque tout le monde : débutants, enfants, non-musiciens », et de que les « capacités et l'intellect requis sont ceux des personnes qui la pratiquent »⁷⁷, Saladin n'entrevoit pas tant la possibilité qu'elle se constitue comme le « paradigme d'un 'art pour tous' »⁷⁸. Pour l'auteur de *L'esthétique de l'improvisation libre*, Bailey chercherait simplement à circonscrire que l'improvisation « n'entre en présence que par le geste toujours inaugural de ceux qui la mettent en pratique, la rendent effective en exposant à l'oreille d'un autre »⁷⁹. La critique de la masse prétendument répétitive de sons indifférenciés, dans laquelle peut se constituer l'improvisation libre, n'est rien d'autre qu'une impossibilité de l'écouter comme un pur nouveau départ, et d'y participer comme d'une expérimentation toujours inaugurale.

et ont encore. Cependant, il est utile de rappeler que l'association de l'improvisation à la musique expérimentale n'est pas partagée par un improvisateur comme Derek Bailey, comme nous montrerons tout de suite.

⁷² Certaines de ces expériences d'enseignement liées à l'improvisation sont abordées à un autre moment, dans ce même travail.

⁷³ Bailey, *op.cit.* p.83. Notre traduction.

⁷⁴ *Ibid.* Notre traduction.

⁷⁵ *Ibid.* Notre traduction.

⁷⁶ Bailey, *L'improvisation*, *op.cit.* p.98.

⁷⁷ *Ibid.* p.98.

⁷⁸ Saladin, *op.cit.* p.333.

⁷⁹ *Ibid.*

IV - Reconfiguration de l'écoute chez Jacotot

Il convient de revenir sur la conception d'apprentissage de Jacotot, surtout en ce qui concerne son œuvre *Enseignement universel : Musique...*, en cherchant à illustrer quelques concepts qui nous seront d'une grande valeur pour penser les ateliers d'improvisation comme le lieu d'un travail sur l'écoute. Ce type de *pratique de l'écoute* se fera selon les deux niveaux susmentionnés. En outre, nous chercherons à présenter comment la praxis pédagogique et auditive de Jacotot nous apprend la spécificité du processus réceptif mis en marche dans l'atelier d'improvisation. Non seulement en raison de sa pédagogie⁸⁰, mais aussi de son écriture, et du traitement donné à l'improvisation dans son enseignement. À ce sujet, il est intéressant de noter comment certaines approches théoriques concernant l'improvisation libre s'abstiennent de souligner la spécificité de l'exécution musicale dans ce modèle de création, produisant une pensée qui pourrait également être utilisée sous couvert de toute autre performance musicale. Même Saladin - par rapport à l'improvisation dans l'usage de la langue - en reliant les trois règles que Jacotot met en relation avec les ateliers de Stevens reste dans la sphère psychologique de la confiance en soi, élément nécessaire pour se lancer dans l'improvisation. Mais il serait peut-être utile de se demander ici si l'incitation à la désinhibition ne fait pas partie de n'importe quel processus pédagogique lié aux arts du spectacle.

S'il ne fallait citer qu'un aspect comme point de départ d'une interrelation entre Jacotot et l'enseignement de l'improvisation, ce ne serait pas tant l'encouragement à l'apprentissage, de Stevens, que l'absence d'une directive méthodologique définie, chère à Derek Bailey. En effet, l'auteur cite comme des aspects essentiels de l'enseignement de l'improvisation la capacité de maintenir le « caractère non documentaire, purement pratique ou l'activité », celle d'éviter « l'établissement d'un ensemble de règles généralisées » et celle de toujours permettre « une approche individuelle⁸¹ à développer »⁸².

Pour une réceptivité de la réception chez Jacotot

Quoi qu'il en soit, il subsiste une corrélation entre l'émancipation jacotiste et le processus musical mis en marche dans les ateliers d'improvisation. Celui-ci, semble-t-il, a comme sommet le dépassement d'une audition qui tire de la pratique artistique l'accent sur le jugement comme synthèse du bon goût critique. Au lieu de cela, l'écoute serait également utilisée pour absorber ce que l'on joue et ce que les autres jouent. La pratique serait plutôt un mode d'accès renouvelé à une écoute qui, à la différence des exercices de répétition des processus pédagogiques instrumentaux⁸³, tend à stabiliser une attention capable de capter et de réagir à tout moment aux interventions inattendues des participants. En

⁸⁰ Notre approche consistera à lire Jacotot au-delà d'une simple pédagogie. Après tout, nous pensons que ce questionnement semble se situer dans le processus même d'élaboration de l'ouvrage.

⁸¹ Et cette approche individuelle, d'ailleurs, est centrale pour l'enseignement de Jacotot, considérée comme une méthode plus de l'individu que de la société.

⁸² Bailey, *op.cit.* p.118. Notre traduction.

⁸³ Répétition d'exercices, d'échelles, de rudiments de percussion, de techniques d'exécution, de notes longues, de séries d'accords dans les 12 champs harmoniques, de modes, entre autres.

d'autres termes, si l'écoute dans les processus d'apprentissage à travers la répétition valorise la « réception du même différemment », ou le changement dans la constance, l'écoute dans la didactique de l'improvisation tendrait surtout à développer une constance dans le traitement⁸⁴ et création de ce qui ne se répète pas. C'est pourquoi l'accent mis sur la répétition, à partir principalement de la sixième leçon de Jacotot, tire de son enseignement la composante réceptionniste différenciée de la pratique musicale. Car c'est précisément ce qui ne se répète pas qui, du point de vue de cette interrelation entre l'émancipation et la pratique de l'improvisation par l'apprenti de musique ou l'auditeur vue par Saladin, renvoie à l'altérité. Le présupposé de l'égalité des intelligences n'est qu'un filtre de l'autre à travers la proximité humaniste de la similitude. Son écoute culturelle est aussi réceptive, de toute l'humanité et de l'individu, que n'importe quelle mélodie connue le serait de la tradition qui l'a vu naître. Pour cette raison, l'argumentation jacotiste à toute une série de critiques, allant de l'évidence de la différence d'aptitudes à l'incapacité de sa méthode de diversifier les modes d'action en fonction des circonstances, est invariable. Jacotot sait ce qu'il veut et ce qu'il ne veut pas entendre. Son « ignorance » de l'inégalité et de l'incapacité de certains est aussi imperturbable que sa réception l'est réceptive à la pleine capacité de l'individu.

Une pédagogie artisanale

C'est précisément sur la puissance d'une critique que Jacotot réclame l'importance de tout un champ du savoir. Celui-ci est revendiqué à son tour par le biais d'une décision préalable de l'auditeur. En effet, sa maîtrise repose sur une activité peu considérée en termes de technique et d'aptitude, celle de récepteur. Tant de mérite s' imagine se voir dans l'acte du professeur, du musicien, de l'écrivain, mais combien sont ceux qui réclament la maîtrise de la réception comme acte à partir duquel l'on puisse enseigner une civilisation ? Et pourtant, nous croyons que Jacotot suggère l'acte de l'audition en tant que pédagogie. Il est intéressant de se rappeler les mots de Pierre Albert Castanet, pour qui « nous devrions œuvrer afin d'obtenir le statut de 'grand auditeur' (à l'image du 'grand artiste' et du 'grand écrivain' décrits par le philosophe Georg Lukacs pour qu'ils expriment la 'conscience possible' du monde) »⁸⁵. Ainsi selon lui, « l'homme du XXI^e siècle devrait alors se mettre en quête d'une forme encore inédite d'« intelligence de l'oreille » »⁸⁶.

On peut retracer l'histoire de la musique à partir de celle des auditeurs, qui seraient là des espèces uniques d' « amateurs-professionnels ». Mais cette passion a presque toujours engendré le refus de l'altérité. Comme en témoigne la passion de Hugues Panassié pour le jazz, aussi ouverte et créative à l'égard de Louis Armstrong et du jazz des années 1920 et 30, que fermée (dans son concept de « jazz ») au bebop des années 1940.

Ce domaine, celui de l'audition humaniste et émancipatoire, est aussi important

⁸⁴ Traitement dans lequel on entend le jamais entendu comme quelque chose qui partant de l'écoute est toujours vis-à-vis du « maintenant » de l'ordre du connu.

⁸⁵ Castanet, (2021). *Tout ouïe : À propos de tout l'audible du monde*. p.14.

⁸⁶ *Ibid.* p.15.

pour Jacotot que le contenu de son enseignement semble être un accessoire. Il expose donc cette vérité sans craintes, laissant au disciple la tâche de l'apercevoir dans sa vie. Lier la vie et l'humanité uniquement aux prérogatives de classe, d'origine, et à tant d'autres entraves, concerne l'uniformisation du sens de ce qui est écoute, ainsi que sa soumission au sujet. Et donc, tout contenu enseigné ne serait qu'une sorte de mystification de la personne, dans la figure d'une « autorité scolaire » subvertie.

C'est précisément cet aspect qui est abordé par Jacotot dans la septième leçon, à travers la critique de ce qu'il appelle la « stupidité savante ». Il s'agirait d'une croyance ferme en l'inégalité des intelligences. Selon Jacotot, un savant croirait, « tout à la fois, à l'inégalité des intelligences et à la supériorité de sa méthode. Il prétend qu'on ne peut apprendre qu'avec lui, il ne sait pas qu'on peut apprendre avec tout le monde, puisqu'on peut apprendre tout seul »⁸⁷. Jacotot révèle ici que l'apprentissage avec un « maître ignorant » a pour but de dénoncer le privilège dans l'éducation. Il est intéressant de se demander si cette stupidité savante, citée par Jacotot, n'est pas plus digne du surnom d'« ignorante », donné par Rancière à l'éducateur, que celui propagé par le pédagogue. Et si justement Rancière n'a pas voulu problématiser cette « sagesse » par rapport à l'« ignorance » en caractérisant le pédagogue comme maître ignorant. Enfin, il est curieux de penser à l'énorme actualité de cette vérité, à un moment où l'offre de cours et de méthodes d'enseignement ne rivalise pas avec l'importance d'un maître décidé à montrer à l'élève sa capacité innée et la mission éducative que chaque homme a, de s'apprendre à vivre.

Bibliographie

- Bailey, Derek (1992). *Improvisation: its nature and practice in Music*, New York, Da Capo Press.
- Bailey, Derek (1999). *L'Improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure.
- Benjamin, Walter (1991). « Pequena história da fotografia », Dans : Walter Benjamin, Org. Flávio R. Kothe, Editora Ática, pp.219-240.
- Castanet, Pierre Albert (2021). *Tout ouïe : À propos de tout l'audible du monde*. Texte prononcé dans le cadre de *La Semaine du son de l'UNESCO*, « L'Écoute », Mont-Saint-Aignan, Université Rouen Normandie, 26 janvier 2021 [En ligne].
- Fjeld, Anders (2018). *Jacques Rancière – Pratiquer L'égalité*. Paris, Michalon Éditeur.
- Jacotot, Joseph (1824). *Enseignement Universel : Musique*, Louvain, Chez F. Michel, Imp.-LIB.
- Jacotot, Joseph (1829). *Enseignement universel - Philosophie Panécastique*, Paris, Chez l'éditeur, au bureau du Journal de l'émancipation intellectuelle.
- Jacotot, Joseph (1830). *Enseignement Universel. Musique*, 3^o ed., Paris.
- Jacotot, Joseph (1834). *Enseignement Universel. Langue maternelle*, Vème édition, Paris, Monsut Fils.

⁸⁷ Jacotot, *op.cit.* p.79.

- Jacotot, Joseph (1839). Enseignement Universel. *Musique, dessin et peinture*, quatrième édition, Paris, Chez Mansut Fils.
- Rancière, Jacques (1987). *Le Maître Ignorant. Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- Rosa, João Guimarães (1978). *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- Saladin, Matthieu (2014). *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*. Dijon, Les presses du réel.
- Songbook Chico Buarque*. (1999). Vols. I, II, III et IV, Rio de Janeiro, Lumiar Editora.