

Étique vs émique dans la conceptualisation et la mise en exergue des spécificités des musiques modales : contextualisme désignatif et descriptif dans les textes de la musicologie francophone, propositions conceptuelles et impact musical

Fériel BOUHADIBA*

Le parcours de la musicologie francophone est un parcours idéal où se sont succédé des parcours de pensée et où se sont apposées les empreintes des contextes historiques. La superposition des idéologies des contextes des époques successives et des intérêts et aspirations des musicologues à travers les âges a donné à chaque courant et à chaque démarche une coloration spécifique.

À travers les siècles, les écrits musicologiques traitant des musiques d'Orient dessinent la succession des contextes et des idéologies et montrent le rôle de la dimension imagologique dans l'analyse des composantes culturelles ; image de l'autre donc, mais aussi image de soi, regard et miroir, décrypteur et transmetteur d'une culture musicale.

En matière de musiques d'Orient et dans le cadre des recherches francophones, ceci nous a porté à penser à la manière dont les musicologues francophones ont abordé l'étude des musiques monodiques modales. Nous employons là le terme aborder au sens du premier abord c'est-à-dire au sens des premiers mots, des premiers

* Docteur en Arts et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, musicologue, enseignante à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis et à la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, membre du Laboratoire de Recherche en Culture, Nouvelles technologies et Développement (Université de Tunis), chercheure associée au Centre de recherche sur les traditions musicales (Université Antonine, Liban), responsable de la recherche et de l'édition dans l'association « Concepts et Questions d'Avenir » (Tunisie), feriel_bh@yahoo.fr.

contacts, des préambules et des introductions par lesquels les musicologues ont placé leur sujet sur le terrain du discours.

Nous étudierons donc les propos introductifs de cinq auteurs : Jean-Benjamin de La Borde, Jules Rouanet, Mannoubi Snoussi, Mahmoud Guettat et Nidaa Abou Mrad. Nous déduirons de leurs propos introductifs cinq approches conceptuelles, que nous nommerons respectivement : *l'approche conceptuelle de l'altérité*, *l'approche conceptuelle du primitivisme*, *l'approche participative*, *l'approche conceptuelle de la traditionnalité* et *l'approche conceptuelle de l'authenticité*. Cinq démarches procèdent à notre sens de ces cinq approches : une *démarche argonautique*, une *démarche hiérarchique hybridante*, une *démarche inductive*, une *démarche critique-encyclopédique à tendance historiographique* et une *démarche sémiotique introspective*.

1. Jean-Benjamin de La Borde ou l'approche conceptuelle de l'altérité

Dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* datant de 1780, Jean-Benjamin de La Borde traite des musiques d'Orient notamment dans un chapitre intitulé « De la musique des arabes » (La Borde, 1780, T.1, L.1, p. 175).

Notons d'emblée la faible présence d'adjectifs qualificatifs dans l'ensemble du passage introductif. Nous verrons plus loin et en comparaison leur forte présence dans des écrits plus tardifs notamment dans les deux introductions de Jules Rouanet.

Jean-Benjamin de La Borde commence ce chapitre en des termes comparatifs élogieux pour les arabes et incisifs pour l'Occident. L'auteur mentionne ensuite le nom de quelques personnalités célèbres dans l'histoire et habiles en musique et indique la place privilégiée de la musique dans les manuscrits arabes.

La musique a fait dans tous les temps les délices des Orientaux ; mais particulièrement des Arabes, qui, nés avec une oreille délicate, goûtoient les douceurs de la mélodie, tandis que nous n'avions que des cris barbares. Ces peuples déjà fameux par leurs livres d'Histoire, d'Astronomie, de Médecine, par leurs romans même, tandis que nous étions ensevelis dans l'ignorance, nous ont encore précédés dans cet art : la Musique avait pour eux tant de charmes, qu'on voyait le vil artisan et le Souverain la cultiver avec le même goût (La Borde, 1778, p. 175).

Ces propos énoncés dans un texte ayant obtenu approbation et privilège du Roi en 1778 sont exprimés dans une période où il n'existe pas d'enjeux de domination par rapport aux peuples dont il est question. Évoquant une antériorité du développement musical et scientifique chez les Arabes, ils se trouvent ainsi inscrits dans une réflexion pour laquelle Montucla, censeur royal chargé de la lecture de l'ouvrage, a donné son approbation en 1778 en stipulant qu'il n'y a « rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression », en estimant l'ouvrage « très digne de l'accueil du public » et en exprimant tout son intérêt pour ces « recherches curieuses et savantes » (La Borde, 1778, p. 6).

Sur le plan du contexte général, toutes sortes d'investigations notamment d'ordre historique régissent la pensée durant cette époque dans le cadre d'un développement des connaissances et d'un épanouissement intellectuel exalté par la découverte et par la transmission du savoir. Nous sommes dans le siècle succédant à la période des grandes découvertes qui se sont déroulées entre le début du XV^e siècle et le début du XVII^e siècle. Nous sommes, en 1780, en pleine chute du premier Empire colonial français. Nous sommes en plein siècle des lumières où l'image de l'autre se veut à travers les récits de voyages et la pensée philosophique ouverte à la découverte, à la diffusion de la connaissance et à l'anticolonialisme notamment avec la publication de *l'Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes* en 1770.

Dans ce contexte intellectuel, l'entrée en matière pour l'étude des musiques d'Orient n'a dans l'ouvrage de Jean-Benjamin de La Borde aucune empreinte ethnocentriste. Nous constatons l'absence de jugements de valeur concernant la différence systémique et esthétique entre les musiques monodiques modales et la musique occidentale. Le discours est celui d'une découverte de l'autre ; l'intérêt pour une culture autre que celle de l'auteur y est fortement marqué. L'admiration de l'auteur pour les cultures orientales y est notable. Sa démarche apparaît donc comme une démarche argonautique à l'image des argonautes découvreurs explorateurs que traduit cette phrase par laquelle de La Borde conclut son introduction du chapitre consacré à la musique arabe :

Plusieurs savants ont eu connoissance du pouvoir que les Arabes attribuoient à leur Musique, mais aucun d'eux ne nous a fait connoître, ni les règles de leur chant, ni le genre de leur mélodie, c'est cependant ce que nous osons faire aujourd'hui ; nous formons, il est vrai, un dessein téméraire, nous entrons dans une carrière où personne ne nous a précédé, et où nous n'apercevons aucune trace : que le désir de plaire et d'être utiles nous serve de boussole ! (La Borde, 1778, p. 177).

Dans le corps du texte les dimensions organologique et systémique sont traitées à travers l'étude des instruments de musique inventés et employés par les orientaux, des sons, de la mesure, des modes, des ensembles musicaux avec la présence de termes en langue arabe avec leur traduction en langue française. À plusieurs reprises, Jean-Benjamin de La Borde note les apports des arabes par rapport à l'héritage grec. Il fait également allusion à la scripturalité en notant la présence de modalités de notation musicale chez les arabes et en traitant de ce thème dans un chapitre indépendant.

Du point de vue de la démarche réflexive et de la manière d'aborder le sujet des musiques d'Orient, les deux textes de Jules Rouanet « La musique arabe » (Rouanet (a), 1922, p. 2676-2812) et « La musique arabe dans le Maghreb » (Rouanet (b), 1922, p. 2813-2944) publiés dans *l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* semblent diamétralement opposés au texte de Jean-Benjamin de La Borde. L'approche de ces deux textes de Jules Rouanet relève de ce que nous pourrions nommer une *approche conceptuelle du primitivisme*.

2. Jules Rouanet ou l'approche conceptuelle du primitivisme

Précisons en premier lieu que la critique de certaines démarches ne nie en rien les apports relatifs à la traduction des textes, à la description de pratiques musicales et de pratiques culturelles, aux efforts de transcription, aux bonnes volontés et aux apports de tout un chacun, mais ce qui nous intéresse dans notre propos, c'est la mise en exergue du rôle du contexte idéologique dans les cheminements de la pensée musicologique.

Dans les deux introductions relatives aux deux chapitres de Jules Rouanet consacrés à « La musique arabe » et à « La musique arabe dans le Maghreb », nous constatons d'emblée un fort emploi de l'adjectival dénotant une forte présence du jugement sur le plan d'une hiérarchie des hommes (idéologie raciale) et des esthétiques (idéologie d'une sorte de *darwinisme musical*).

Sur le plan du contexte historique, nous sommes en 1922, en pleine apogée du second Empire colonial. Dans le domaine pictural, le primitivisme, avec lequel Rouanet opèrera un rapprochement en préconisant une étude de la musique arabe basée sur les principes du primitivisme, a déjà influencé tout un courant de pensée.

L'entrée en matière pour parler de musique arabe est l'absence de notation musicale. Les termes et les adjectifs employés lors de l'évocation d'une absence de notation musicale dans la musique arabe sont les suivants : fait singulier, circonstance étrange, énigme, problème des plus curieux, lacune regrettable, etc. (Rouanet (a), 1922, p. 2677).

La valorisation de la musique arabe est présentée dans ce cadre comme un balancier pesant sur le versant critique de l'absence de scripturalité.

La musique arabe est décrite comme étant une « production musicale [...] considérable », une « floraison » et la tare de l'absence de scripturalité est d'autant plus grande. Seule explication plausible présentée par Jules Rouanet aux membres du Congrès des Orientalistes et du Congrès des Sociétés Savantes tenu à Alger en 1905 : la cupidité !

La profession de musicien et de chanteur fut autrefois excessivement lucrative et constitua des privilèges très fructueux [...]. Ces générosités n'étaient-elles pas de nature à inciter les compositeurs à garder soigneusement pour eux seuls leur répertoire musical ? Ce qui appuierait cette hypothèse, c'est que, même en plein XIX^e siècle, nous avons vu la plupart des chanteurs arabes d'Égypte ou du Maghreb refuser de dicter leurs mélodies, les jouer même avec des fautes, pour tromper la curiosité d'un concurrent ou d'un étranger (Rouanet (a), 1922, p. 2678).

L'hypothèse d'une variabilité des interprétations est ici totalement absente, l'explication se réduisant au subterfuge et à l'erreur. L'oralité n'est pas considérée ici comme une modalité de transmission choisie pour ses spécificités malgré la présence de systèmes de notation dans les traités anciens de musique arabe, comme développé du reste par Jean-Benjamin de La Borde dans un contexte historique différent. L'absence d'une adoption généralisée d'un système scriptural est considérée comme une stagnation, un arrêt sur image dans l'échelle du progrès.

Il en est de même pour la dimension homophonique dont les raisons sont énoncées par les termes : décadence, absence d'évolution, archaïsme intransigeant, la musique s'immobilisait, art replié.

Les peuples de l'Islam sont en pleine décadence artistique [...]. En musique, ce qui caractérise le passage des temps anciens aux temps modernes, c'est l'absence absolue de la moindre évolution. La musique arabe est aujourd'hui ce qu'elle était au siècle d'Al Farabi. Ses caractères essentiels sont restés les mêmes absolument. Elle est, comme autrefois, purement homophonique, essentiellement rythmique ; comme autrefois elle repose sur l'usage de petits intervalles et elle se sert des mêmes instruments. De même que les théoriciens arabes sont restés étrangers pendant des siècles au travail de notation qui se faisait autour d'eux, de même les chanteurs, les instrumentistes et les compositeurs se sont tenus à l'écart de toutes les manifestations qui ont conduit la musique à une dimension du Moyen Age à la polyphonie moderne [...]. Leurs musiciens ne peuvent pas avoir ignoré les tentatives qui marquèrent l'enfance du contrepoint à la mort de Guy d'Arezzo. Ils ont vu, au XI^e siècle, la mélodie occidentale s'essayer à l'accompagnement par la quinte et la quarte [...]. Partout où ils étaient en contact avec les peuples chrétiens, ils assistaient à des transformations capitales de l'art musical [...]. Tout cela est resté lettre morte pour les artistes arabes. Pendant que la musique occidentale évoluait sous leurs yeux et, partie du chant à une seule voix, se hâtait vers le contrepoint de l'harmonie moderne, la musique du peuple qui avait été le plus avancé en études et en civilisation, qui ne s'était pas montré insensible aux influences grecques et persanes, s'immobilisait [...]. Elle se drapait dans son archaïsme intransigeant (Rouanet (a), 1922, p. 2681).

L'homophonie est donc assimilée à une dimension statique, à un immobilisme, plus encore à une décadence ! Un parallélisme est opéré entre l'absence de scripturalité – qui n'est pas considérée comme une spécificité de transmission mais comme une incapacité à s'élever au niveau de la scripturalité – et l'absence de polyphonie, la perdurance de l'homophonie étant considérée comme une incapacité à évoluer en se hissant au rang esthétique de la polyphonie. L'homophonie n'est donc pas considérée comme la spécificité d'un langage musical mais comme un immobilisme, un « archaïsme intransigeant », ce jugement réductionniste allant jusqu'à opérer un lien avec une supposée incapacité raciale en évoquant « une parole de Renan : “*La conscience sémitique est claire, mais peu étendue ; elle comprend merveilleusement l'unité ; elle ne peut atteindre à la multiplicité*”. De sorte que ni les siècles, ni les voisinages, ni les contacts, n'ont rien pu sur un art qui s'est replié sur lui-même et est demeuré ce qu'il était il y a mille ans » (Rouanet (a), 1922, p. 2681).

La dimension homophonique constitue ensuite dans le cheminement de cette introduction à la musique arabe une voie d'accès à un élargissement du jugement de valeur jusqu'à une imbrication des registres justifiant ainsi la considération de l'homophonie en tant qu'immobilisme esthétique par une considération plus globale

d'un immobilisme culturel. Jules Rouanet dira ainsi à propos de l'absence d'évolution de l'homophonie vers la polyphonie :

On ne s'en étonnera pas et on en trouvera les raisons si on songe que le peuple arabe, même là où il a été soumis à une longue tutelle politique étrangère, n'a rien changé de ses mœurs, de ses croyances et de sa mentalité (Rouanet (a), 1922, p. 2681).

La sphère de l'idéologie s'élargira encore jusqu'à relier limites raciales, homophonie et réductionnisme expressif. La race en question n'ayant pas d'intentions expressives élaborées se contenterait donc d'un système musical à un degré moindre d'élaboration.

Il faut ajouter, en l'indiquant succinctement pour le moment, que cette musique à une seule dimension convient admirablement aux besoins esthétiques d'une race qui ne conçoit pas l'art comme un moyen d'expression de pensées violentes, de drames intérieurs de l'âme ou de sentiments minutieusement analysés, mais qui y cherche plutôt et uniquement l'image de pensées flottantes, la provocation d'une sorte de cénesthésie heureuse où l'âme éprouve une certaine volupté à se laisser bercer dans ce que Gayet a appelé, à propos de l'art architectural arabe, "la délectation morose" (Rouanet (a), 1922, p. 2681).

Est-ce à dire que Jules Rouanet aurait manqué de rencontrer dans les traités anciens qu'il a étudiés la portée symbolique et expressive attribuée par les anciens aux modes et aux rythmes et comprenant une large palette expressive allant de l'expression des pensées amoureuses jusqu'à la force, la hardiesse, etc. ? Jules Rouanet cite même un peu plus loin dans son introduction *Al-Fārābī* en évoquant les instruments de musique employés « pour la guerre et pour animer les combats » en précisant qu'« ils ont des sons aigus et éclatant » (Rouanet (a), 1922, p. 2699).

De par l'imbrication entre pensée et contexte idéologiques d'une part et pensée musicologique d'autre part, une dichotomie dans la terminologie employée est à relever. Cette dichotomie impliquée par la hiérarchisation esthétique et nourrie de l'approche conceptuelle du primitivisme apparaît clairement dans l'affrontement entre jugement esthétique et intérêt pour un langage artistique donné. Ainsi peut-on observer l'association dans un même paragraphe, à la fin de l'introduction du chapitre consacré à la musique arabe, d'une description de la musique arabe comme étant un art ayant d'une part une « tare originelle d'immuabilité » et d'autre part « une vitalité prodigieuse » issue de sa capacité à « rester pareil à lui-même » (Rouanet (a), 1922, p. 2682).

Cette dichotomie apparaît de manière plus prononcée dans l'introduction du texte suivant de Jules Rouanet consacré à la musique du Maghreb (Rouanet (b), 1922, p. 2813-2944). Dans ce Maghreb où Jules Rouanet a une plus grande connaissance du terrain, l'association du jugement esthétique, de l'écoute, de l'observation et de l'idéologie créent une dichotomie encore plus affirmée de par les contrastes terminologiques fortement présents dans le discours.

La musique du Maghreb est considérée comme relevant d'une « construction **ordonnée** et symétrique dans l'**imprécision** de l'arabesque musicale » ; il est question d'une « **évolution** de la musique arabe », mais une évolution « à courtes étapes, à phases ramassées, parallèle à celle de tous les arts musulmans qui dérivent fatalement de la mentalité islamique, de son **immobilité** prisonnière des dogmes et des traditions, réfractaire par essence à toute projection hors des rites et des coutumes des ancêtres. » (Rouanet (b), 1922, p. 2813).

Entre ordre imprécis et évolution immobile, d'une phrase à une autre, nous notons le passage rapide et quasi-systématique du registre musical au registre social, du registre musical au registre religieux, du registre musical au registre racial, etc., ce passage se faisant dans un débordement vers une négativité de l'image de l'autre. Ainsi lirons-nous :

Ces peuples ne savent plus construire des temples et des palais. Ils ont perdu la notion de l'architecture [...]. Ils sont trop débiles pour dominer le réel, trop mélancoliques pour ne pas souhaiter d'en fuir le rude contact, trop endormis dans leur volontaire ignorance, trop enlisés dans leur mentalité et leur fatalisme pour réagir contre pareille décadence et aspirer à une renaissance de leurs arts ancestraux. Mais la musique, leur musique, a conservé sur eux toute sa puissance chère aux sensitifs et aux imaginatifs. À elle seule, et du haut en bas de l'échelle sociale et quelle que soit leur origine ethnique, ils demandent d'ennoblir leurs actes civils ou pieux et de prouver que leur âme n'est pas tout à fait morte (Rouanet (b), 1922, p. 2814).

Pourtant en Tunisie en 1922, en cette même année de publication de ce texte, s'achève la construction du palais du Baron d'Erlanger à Tunis, à Sidi Bou Saïd, véritable monument architectural construit de 1909 à 1921 par des Tunisiens et des Marocains, classé monument historique par le décret n° 89-577 du 29 mai 1989 et abritant aujourd'hui le Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes. Sur le plan littéraire, c'est aussi une riche période notamment de 1914 – date de publication de l'ouvrage de Ḥasan Ḥusnī Abdelwahab *Hulāṣat tāriḥ Tūnis* [Condensé de l'histoire de la Tunisie] – à 1939. Quelques années après la publication des deux textes de Jules Rouanet dont nous traitons est né le mouvement intellectuel artistique et littéraire de *Jmā'it taḥt as-sūr* en 1929 ; sur le plan de l'artisanat, notamment au niveau de la poterie, c'est aussi la période des fameux ateliers de poterie Chemla. Bref 1922 était loin d'être une période de désert intellectuel et culturel tant au niveau de son activité que sur le plan du bourgeonnement qu'elle préparait pour les années à venir.

Mais le contexte idéologique dans ces deux introductions de Jules Rouanet est fortement présent et il influe grandement sur le regard porté sur l'art. Le jugement de valeur, esthétique, social, humain étouffe ici l'analyse musicologique. Le système monodique modal ne peut être étudié dès lors dans une approche de mise en exergue d'une spécificité systémique et d'une spécificité de transmission, d'interprétation et de régénérescence de l'art dans sa spécificité de variabilité puisque ces spécificités relèvent de l'ordre de la tare d'immuabilité et que donc une tare ne peut être étudiée en tant que moteur de perdurance d'où cet étonnement de la vivacité d'un art

considéré comme statique et cette multiplication des dichotomies entre éléments positivement perçus et négativement expliqués.

Si le contexte idéologique a pu influencer l'analyse musicologique, le regard porté sur l'autre peut également influencer sur l'angle de vue choisi pour étudier un art et créer les conditions pour une autre modalité d'approche de l'analyse musicologique. Dans ce même Maghreb et plus précisément en Tunisie naît une entreprise musicologique d'envergure ; il s'agit de ce que nous pourrions nommer l'*approche participative à démarche inductive* initiée par le baron d'Erlanger.

3. Le baron d'Erlanger et Mannoubi Snoussi ou l'*approche participative*

En faisant appel à Mannoubi Snoussi en 1920 et en formant un groupe de recherche procédant à travers des points de vue (implicitement) émiqes et étiques pour une étude des spécificités de la musique arabe, le baron d'Erlanger met sur pied un travail collaboratif avec pour objectif une analyse profonde de la musique arabe. Mannoubi Snoussi est la figure la plus importante de ce groupe de recherche puisqu'il s'agit pour le baron d'Erlanger, comme l'exprime Rachid Sellami, « de son secrétaire particulier, son homme de confiance et le coordinateur de toutes ses entreprises »¹ et qu'il s'agit de l'initiateur selon les propres dires de Mannoubi Snoussi de l'idée d'un Congrès de musique arabe. Notre recherche étant axée sur les propos introductifs des auteurs francophones pour une mise en exergue de l'angle de vue par lequel ils ont abordé leurs recherches musicologiques, nous choisirons en ce qui concerne l'œuvre du baron d'Erlanger et de ses collaborateurs et son impact sur le Congrès de musique arabe du Caire de 1932, de relever les termes indiquant l'approche choisie non pas dans l'introduction de l'ouvrage *La musique arabe* ou dans l'introduction du recueil des travaux du Congrès mais dans une lettre qu'a écrite Mannoubi Snoussi à Léo d'Erlanger où il a retracé le parcours de ces recherches et qui figure dans les archives du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes. L'approche qui l'animait apparaît comme une approche passionnée par cette entreprise de recherche musicologique.

Diplômé de l'École Normale d'instituteurs, Mannoubi Snoussi entame en entrant au service du baron d'Erlanger un travail de recherche de longue haleine. Il a pris connaissance du projet du baron, en a été convaincu et a commencé en premier lieu par se former pour l'accomplir. Ainsi dit-il dans sa lettre : « je passai plus de cinq années à m'adonner à des études spéciales ». L'approche est donc d'emblée une approche consciente de la difficulté de la tâche et désireuse de s'y approfondir. La durée de ce travail autour de la musique arabe qui s'est prolongé durant 39 ans – puisque Mannoubi Snoussi a été impliqué dans cette recherche en 1920 et que le VI^e et dernier volume de ce travail a été édité en 1959 – a donc été basée dès le départ sur un engagement dans une mission d'étude et de recherche.

¹ Site du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, présentation de Mannoubi Snoussi, http://archives.cmam.tn/exhibits/show/snoussi/biographie_snoussi, consulté le 01/11/2016.

Partant de ces cinq années d'études, Mannoubi Snoussi résume en quelques lignes la première phase du travail :

Ce travail préparatoire me permet de mettre tout d'abord sur pied une traduction scientifique de tous les traités de musique arabe du moyen âge. Pour augmenter la valeur documentaire de ces ouvrages, chaque traduction avait été dotée par moi de notes explicatives. Chacune de ces notices avait exigé de longues recherches dans des ouvrages grecs et latins qu'il m'avait fallu apprendre à déchiffrer dans le texte original ou encore dans des traductions allemandes, espagnoles et anglaises (Snoussi, p. 2).

L'un des objectifs majeurs énoncés par Mannoubi Snoussi est la transmission de la terminologie arabe qui n'était plus en usage et qui n'était donc plus maîtrisée « par les arabes eux-mêmes » comme il le précise.

Parallèlement, Mannoubi Snoussi entame un travail de « codification des règles empiriques de la musique arabe moderne ». Il s'agit là d'un passage de l'oral à l'écrit non pas dans la transmission des contenus musicaux mais dans la transmission des règles compositionnelles.

Vient dans la suite des propos de Mannoubi Snoussi, la place de la pratique musicale dans l'analyse musicologique. Ainsi écrit-t-il en retraçant les étapes de travail :

Pendant que Monsieur le Baron s'adonnait aux expériences pratiques et s'initiait aux diverses formes de musique arabe avec le concours de son orchestre tunisien, je procédais à la préparation du programme de ces expériences, à la classification des données acquises et aux recoupements exigés par la méthode scientifique. Pour parfaire ce travail de codification, il nous fallait des documents concernant la musique des pays arabes d'Orient (Snoussi, p. 3).

À travers la lettre de Mannoubi Snoussi, les étapes méthodologiques de la recherche se dessinent : codification, expérimentation, classification, recoupements, vérification par recoupements. De ce dernier point semble être née l'idée du Congrès du Caire, Mannoubi Snoussi expliquant :

Monsieur le Baron se trouvant à Londres en 1930 au moment où y séjournait le Roi Fouad d'Égypte, je lui proposai d'obtenir une audience du Roi de lui exposer les difficultés que nous rencontrons pour obtenir une documentation authentique, essayer de l'intéresser à notre travail et obtenir de lui qu'il organisât pour nous au Caire un congrès de tous les musiciens susceptibles de fournir des informations de première main. Monsieur le Baron obtint du Roi Fouad un concours sans réserve. Je composai alors le programme de travail de plus d'une centaine de musicologues et de musiciens européens et orientaux (Snoussi, p. 3-4).

Après la transmission de la terminologie des traités arabes, la codification, l'expérimentation, la classification, le recoupement, puis la vérification par recoupements, le dernier point cité par Mannoubi Snoussi dans l'approche ayant

guidé ce travail est celui de la création de nouvelles terminologies et méthodes d'analyse notamment pour de nouvelles recherches qualifiables aujourd'hui d'émiques. Ainsi écrit-t-il :

J'ai créé une terminologie spéciale et une méthode d'analyse inspirée des anciennes doctrines arabes pour décrire et transcrire tous les modes mélodiques et rythmiques du vaste répertoire du Cheikh Ali Derwiche. La documentation que je suis ainsi parvenu à obtenir de ce dernier est unique en son genre. C'est cette documentation contrôlée selon des méthodes scientifiques qui m'avait permis de composer après la mort de mon regretté maître le cinquième volume de notre ouvrage actuellement sous presse et dont la publication avait été interrompue par la guerre » (Snoussi, p. 4).²

La méthodologie est donc une méthodologie de continuité dans la transmission et d'innovation consciente de la spécificité des problématiques de son temps et de la contemporanéité des réponses à apporter. L'équipe du baron d'Erlanger tente une démarche inductive où les éléments d'analyse épars se regroupent pour une meilleure compréhension de l'objet d'étude et se base sur une approche participative mettant à contribution un ensemble de musiciens et de chercheurs. Une importance est accordée à l'association des recherches théoriques et pratiques.

Dans la contemporanéité de notre temps, dans l'école de Tunis et l'école du Liban, deux démarches nous semblent fondamentales dans les études contemporaines, fondamentales au sens où elles posent les bases et tracent une voie de recherche : il s'agit des démarches de Mahmoud Guettat et de Nidaa Abou Mrad.

4. Mahmoud Guettat ou l'approche traditionnaliste

Par les propos introductifs de son ouvrage *La musique arabo-andalouse : l'empreinte du Maghreb* (Guettat, 2000), mais connaissant aussi sa pensée pour avoir été son étudiante, il est clair que pour Mahmoud Guettat une clarification historique s'impose face à certaines lectures. Son ouvrage est donc autant une recherche qu'une réponse à ces écrits.

Le point de départ est ici la remise en cause de postulats non vérifiés. Pour atteindre cet objectif sa démarche peut être définie comme étant une *démarche critique-encyclopédique à tendance historiographique* en ce sens où partant des éléments remis en cause Mahmoud Guettat s'attèle à élaborer un panorama général de la musique arabo-andalouse en mettant en exergue l'apport du Maghreb et en appuyant ses recherches par une dimension historiographique. L'approche, elle, est une *approche traditionnaliste* en ce sens où pour Mahmoud Guettat la tradition musicale est l'élément central à analyser, à mettre en exergue et à préserver.

² Par-delà l'évaluation que l'on peut faire de la validité de cette allégation de paternité à l'égard du contenu de ce volume V, thèse soutenue par Lassaad Kriaa (2018), dans l'introduction de sa traduction critique en arabe de ce même volume, et partiellement contestée par Anas Ghrab (2018), le présent article s'intéresse à la visée épistémologique qui sous-tend ce travail de recherche ainsi qu'à la dimension collaborative et participative qui ressort des témoignages y relatifs, indépendamment d'une détermination incontestable de son ou de ses auteur(s) effectif(s).

Dans l'introduction de l'ouvrage, Mahmoud Guettat prend pour point de départ de l'étude de la musique arabo-musulmane « l'originalité de sa culture de substrat à la fois méditerranéenne et africaine » (Guettat, 2000, p. 11). Dès le départ est donc posée une approche de la spécificité régionale et locale et une démarche non-comparatiste.

L'importance de la classification sur le plan méthodologique apparaît également très clairement. Ainsi, sont énoncées successivement la dualité religieux/profane avec mention de la perméabilité de ses frontières, la subdivision des répertoires en populaire, classique et sacré et l'inscription de la diversité dans deux unités, une unité supranationale et une unité issue des spécificités locales. Donc, pour le dire en d'autres termes : deux grands blocs communicants, religieux et profane, trois répertoires et une grande matrice commune dans laquelle s'inscrit un ensemble de matrices spécifiques contenant elles-mêmes un ensemble de matrices stylistiques.

À propos des composantes du répertoire, Mahmoud Guettat prendra le soin de noter que « la classification systématique n'est pas sans difficulté du fait de leurs interférences » (Guettat, 2000, p. 12). Notons que ce paramètre est une donnée importante à prendre en considération notamment lorsque nous voulons étudier les rapports sociologiques qui unissent les répertoires.

Cet ouvrage de Mahmoud Guettat est à notre sens d'un apport fondamental, non pas uniquement pour son contenu mais également et en grande partie pour l'objectif qui semble l'avoir animé et qui consiste en une remise en cause de ce qui a pu être considéré comme une évidence. Comme l'a exprimé Mahmoud Guettat dans son introduction : « de nos lectures des écrits sur la musique arabe, nous avons relevé une série d'affirmations, souvent arbitraires, considérées comme des données indiscutables dans les milieux historique et musicologique » (Guettat, 2000, p. 12). Cette *démarche critique-encyclopédique à tendance historiographique* basée sur une *approche traditionnaliste* reste une voie continuellement porteuse de nouveaux apports pour l'étude des musiques d'Orient particulièrement sur le plan de leur construction identitaire.

Enfin, en ce qui concerne l'école du Liban, les travaux de Nidaa Abou Mrad se situent à notre sens dans une trajectoire de recherche capitale non seulement pour la musicologie mais aussi pour l'avenir des musiques d'Orient. Les travaux de Nidaa Abou Mrad se situent dans le cadre de ce que nous pourrions nommer une *approche conceptuelle de l'authenticité*. Ainsi ses travaux sont-ils axés sur une mise en exergue de l'authenticité des musiques monodiques modales par l'étude des spécificités sémiotiques qui font leur identité. La démarche est à ce titre une *démarche sémiotique introspective*.

5. Nidaa Abou Mrad ou l'approche conceptuelle de l'authenticité

Observons le chapitre de Nidaa Abou Mrad intitulé « Réécriture grammaticale générative-transformationnelle des monodies modales » (Abou Mrad, 2016(a), p. 32-73), publié dans l'ouvrage collectif *Musiques orales, notations musicales et encodages numériques*. En guise de propos introductifs et pour rester dans le cadre

thématique de notre recherche axée sur les entrées en matière des musicologues francophones, intéressons-nous à la partie consacrée aux principes de la sémiotique modale où est présente une dimension définitionnelle et dans laquelle nous avons vu un avant-goût de l'ouvrage prévu à la publication en cette même année 2016. Le terme mode s'y décline en quatre modalités génératives transformationnelles constructives bâtissant un modèle génératif transformationnel basé sur quatre piliers qu'énonce Nidaa Abou Mrad en ces termes :

« Il s'agit premièrement du mode de catégorisation phonologique sous-jacente des données acoustiques inhérentes aux lettres mélodiques que sont les hauteurs dont ces monodies sont constituées.

Il est deuxièmement question du mode d'intégration prosodique de ces lettres/hauteurs dans des pulsations de durées variables qui s'assimilent à des syllabes musicales, elles aussi assujetties à une catégorisation métrique sous-jacente.

Il est troisièmement question du mode de formulation morphophonologique rythmico-mélodique des mots musicaux composés ou improvisés, par le biais de l'articulation temporelle de ces pulsations mélodiées en un mouvement mélodique minimal, dont la catégorisation épouse une forme vectorielle assujettie à des modalités sémantiques intonatives.

Il est quatrièmement question du mode de composition/improvisation syntaxique de la phrase musicale, qui reflète en surface des élaborations vectorielles sous-jacentes par bourgeonnements et transformations à partir de la structure originelle/fondamentale du mode » (Abou Mrad, 2016, p. 37).³

Tentons une lecture personnelle de ces quatre piliers énoncés par Nidaa Abou Mrad et à travers lesquels nous voudrions faire ressortir quatre stades :

- la modalité est une langue possédant un alphabet. Elle est un mode d'expression à part entière : c'est le stade de la potentialité d'existence où se définit la musique dans la sphère langagière des modalités d'expression du sens ;
- la modalité s'articule et se parle, elle est une phonétique et une articulation rythmique : c'est le stade de l'existence concrète par l'effectivité de l'articulation ;
- la modalité s'exprime dans la cohérence du propos : c'est le stade de la cohérence et donc de l'expression de sens ;
- la modalité implique une créativité transformationnelle : c'est le stade du potentiel régénératif ou de la matrice régénérative.

Donc :

- potentialité d'existence

³ Partant, la sémiotique modale est présentée comme reposant sur sept axiomes que nous pouvons résumer en sept expressions présentes dans la présentation des sept axiomes : une cohérence organique mélodique, une inscription de la modalité dans une sphère langagière, une phonologie mélodique, une phonologie métrique, une morphosyntaxe spécifique, des significations endosémiotiques et des significations exosémiotiques contextuelles.

- existence effective par l'articulatoire
- expression du sens par la cohérence
- association idée-créativité assurant par une pérennité transformationnelle générative une continuité de l'empreinte modale.

L'étude et l'analyse de ces quatre stades est à notre sens primordiale non seulement pour la recherche en matière de musiques monodiques modales d'Orient mais également pour la perdurance effective musicale de l'identité et de l'âme de ces musiques.

Dans l'ensemble de ses travaux, notamment à travers l'analyse de la dimension improvisative dans le déroulement du phrasé musical et l'analyse de la « fluctuation » de la forme par la « prééminence des dynamiques improvisatives » (Abou Mrad, 2004, p. 183), par la mise en exergue et l'analyse des composantes isotopiques du discours monodique modal des musiques d'Orient, Nidaa Abou Mrad est au cœur de ce qui fait le sens même de ces musiques monodiques modales et de ce qui fait leur identité profonde.

Si l'identité des musiques monodiques modales d'Orient pouvait paraître à un certain temps évidente dans la pratique d'un art dans son authenticité constructive et si des éléments exosémiques ont pu s'y insérer dans une recherche d'exotisme et d'innovation, cette identité se trouve aujourd'hui confrontée à une submersion de référents allochtones envahissant les œuvres contemporaines d'un patchwork exosémique détruisant pour certaines œuvres toute cohérence isosémique et créant pour d'autres l'univers d'une nouvelle identité hybride. Tout l'enjeu est dans le maintien d'une identité innovante s'inscrivant dans la sémiosphère d'un langage séculaire sémiotiquement défini dans ses propres sources régénératives.

Pour conclure, l'histoire de la musicologie francophone relative aux musiques d'Orient est une histoire de contextes et de dialogue, d'identité et d'acculturation, de théorie et de pratique. Aujourd'hui, la question de l'impact du musicologique sur le musical nous semble importante à soulever : l'écrit musicologique a-t-il un rôle à jouer dans la sauvegarde des spécificités musicales et des spécificités culturelles des musiques d'Orient ? Nous pensons que ce rôle est indéniable face à la perte de nombreuses spécificités des musiques monodiques modales que nous pouvons constater dans les créations contemporaines.

Références

- ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°17, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, p. 183-215.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016(a), « Réécriture grammaticale générative-transformationnelle des monodies modales », *Musiques orales, notations musicales et encodages numériques*, Sylvaine Leblond Martin (dir.), Paris, Les éditions de l'immatériel, p. 32-73.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016(b), *Éléments de sémiotique modale : essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, préfaces de Nicolas Meeùs

- et Jean During, Hadat-Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine/Éditions Geuthner.
- GHRAB, Anas, 2018, « Le baron Rodolphe-François d'Erlanger et la musicologie francophone en Tunisie », *Revue des traditions musicales* n° 12 « Musicologie francophone du Maghreb : *Mélanges offerts à Mahmoud Guettat*, Hadat-Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine/Éditions Geuthner, p. 151-162.
- GUETTAT, Mahmoud, 2000, *La musique arabo-andalouse : l'empreinte du Maghreb*, Montréal/Paris, Éditions Fleurs Sociales/Éditions El-Ouns.
- KRIAA, Lassaad, 2018, « Introduction », Erlanger, Baron Rodolphe d', *La musique arabe, volume V*, traduction critique en arabe, Sidi Bou Saïd et Tunis, Centre des musiques arabes et méditerranéennes et Sotumediias.
- LA BORDE, Jean-Benjamin de, 1780, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Imprimerie PH.-D Pierres, Imprimeur ordinaire du roi [quatre tomes, six livres].
- RAYNAL, Guillaume-Thomas, 1780, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes*, Genève, Jean-Léonard Pellet, Imprimeur de la Ville et de l'Académie [1^e éd. 1770].
- ROUANET, Jules, 1922 (a), « La musique arabe », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (dir.), Première partie : *Histoire de la musique*, Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.
- ROUANET, Jules, 1922 (b), « La musique arabe dans le Maghreb », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (dir.), Première partie : *Histoire de la musique*, Paris, Librairie Delagrave, p. 2813-2944.
- SNOUSSI, Mannoubi (s.d.), *Lettre à Léo d'Erlanger* (non-publiée), Tunis, Archives du Centre des musiques arabes et méditerranéennes.