

Plus qu'un musicographe ? Moins qu'un musicologue ? Orientalisme et orientalisme scientifique dans l'œuvre de Guillaume-André Villoteau

Amer DIDI*

Cet article s'intéresse à l'approche que fait Guillaume-André Villoteau (1759-1839) du système musical traditionnel arabe tel qu'il est pratiqué en Égypte au début du XIX^e siècle, et ce, à partir de ses écrits sur la musique qui figurent dans le 13^e volume et le 14^e volume de l'ouvrage monumental *La Description de l'Égypte*. Loin de prétendre à l'exhaustivité cette étude analyse les principaux concepts en vertu desquels sont décrits ce système et l'organologie qui lui est associée. Nonobstant quelques jugements émis d'une manière méprisante à l'égard de quelques pratiques musicales étudiées et l'existence d'erreurs dans l'appréhension de certaines données (surtout la soi-disant division de l'octave en dix-sept tiers de ton), il reste que cet article tente de mettre en exergue, au fil des textes analysés, une attitude scientifique qui ne se contente pas de documenter les faits musicaux observés sur le vif, mais de mettre ceux-ci en relation avec les traités théoriques des siècles antérieurs, afin de proposer de nouveaux modèles permettant de mieux les comprendre.

* Musicologue, membre de l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus, UMR 8223) et membre du Centre de recherche sur les traditions musicales de l'Université Antonine (CRTM-UA). amerdid@gmail.com.



Image 1 : Portrait de Villoteau, réalisé par André Dutertre (Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon)

1. L'étude des instruments

Villoteau traite la question des musiques pratiquées en Égypte dans une étude exhaustive qui occupe la deuxième moitié du treizième volume et le total du quatorzième volume de *La Description de l'Égypte*. Le texte du treizième volume s'ouvre sur un matériel de nature organologique et se divise en quatre parties décrivant successivement les instruments à corde, les instruments à vent, les « instruments bruyants de percussion » et « les instruments de musique des nations étrangères dont un grand nombre d'habitants sont réunis en Égypte ».

Il faut souligner que cette description des instruments telle qu'elle est fournie par ce musicographe français constitue une référence importante pour la science organologique relative non seulement aux instruments employés au XIX^e siècle par les musiciens arabes, mais également, et bien qu'à une moindre échelle, aux instruments pratiqués par les Persans, les Turcs, les Éthiopiens, les Nubiens, les Abyssins, les Berbères, les Syriens, les coptes, les Arméniens, les Grecs et les juifs modernes. La description minutieuse de ces instruments, à elle seule, incite à accorder à cet auteur le statut de précurseur de l'ethnomusicologie organologique. Des dimensions des instruments aux techniques de jeu et aux doigtés des instruments à vent, la minutie de ces indications atteste la vigilance organologique de cet auteur. Loin de se cantonner à des descriptions superficielles ou des observations anecdotiques, l'auteur propose des études comparatives de valeur appréciable.

Néanmoins, le texte n'est pas exempt d'erreurs. Ainsi Villoteau (1823, p. 290-291) fournit-il (probablement en raison d'une confusion entre allophones) une étymologie erronée pour le vocable persan *kemāntšēh* (کمانچه), prononcé *kamangah* en

arabe égyptien, qu'il interprète dans un sens combinant « archet (*kamān* كمان) » et « place (*gāh* كاه) », au lieu de la combinaison « archet (*kemān* كمان) » et « diminutif (*tšēh* تشه) », qui rend le sens de « petit archet ». Par contre, nous trouvons des explications étymologiques qui font plus sens, comme pour *bouzouq* qui selon Villoteau dérive de *bozorg* (grand en persan). En outre, ce lexème est mis en opposition avec celui qui signifie, selon l'auteur, *mandoline d'enfant* ou *petite mandoline*, une traduction contestable du terme *bağlama* qui dérive de *bağlamak*, c.à.d. « attacher » ou « nouer » en turc (Villoteau, 1823, p. 279 et 287).

2. Un système inédit pour noter les formules percussives cycliques

Dans la partie dédiée aux percussions, nous trouvons un système inédit pour noter les formules percussives des cycles rythmiques arabes, qui se réfère à la *darboukah* et emploie la clé d'UT 4^e ligne :

[...] on en obtient aussi des sons de diverses qualités, selon que l'on frappe plus ou moins [moins] près du centre ou de la circonférence de leur surface. Les sons les plus aigus sont produits par les doigts de la main gauche qui soutient l'instrument, et les sons les plus graves sont produits par des coups frappés, avec tous les doigts réunis à plat de la main droite, sur le milieu de la peau tendue qui couvre cet instrument. Pour donner une idée du rythme [rythme] et des sons de ces espèces d'instruments, nous offrirons seulement deux ou trois exemples. Les sons graves obtenus de la main droite, nous les marquons par une note à double queue ; et les sons aigus, produits par les doigts de la main gauche, nous les représentons par les autres notes » (Villoteau, 1826, p. 180).



Système 1 : Notation d'une formule percussive cyclique par Villoteau

Ce système est surtout unique par cet intervalle de quinte redoublée à l'octave (entre les hauteurs Do_2 et Sol_3) que Villoteau place entre les sons des frappes des mains droite et gauche. Or, ce membranophone de tradition populaire qu'est la *darboukah* n'est pas accordable, à l'instar d'instruments de la même famille employés dans d'autres traditions musicales artistiques asiatiques. De même une telle proposition d'accordage par la fixation d'une fondamentale en *Do* serait-elle incompatible avec plusieurs modes. Il est donc possible d'interpréter cet intervalle comme une représentation très approximative de la différence qui existerait entre les registres grave et aigu des sons à partiels (non-harmoniques) que produisent les mains droite et gauche en frappant la membrane de l'instrument.






3. ... Et un autre pour noter les altérations mélodiques

Villoteau est très probablement le premier auteur à faire usage des notions de demi-bémol et de demi-dièse, même s'il associe ces altérations contestablement à des mesures d'intervalles à base de tiers de ton (*quantum* qu'il adopte par ailleurs pour diviser l'octave en dix-huit hauteurs et dix-sept intervalles égaux ramenés au tiers du ton ($6/17 \approx 1/3$), proposition explicitée à la septième section du présent article).

Ainsi nous avons adopté le signe X ou demi-dièse, pour les tiers de ton descendant[t]s ; le signe b ou demi-bémol, pour le tiers de ton ascendant[t]s ; le signe #, pour un intervalle moyen entre le tiers de ton et les deux tiers de ton ascendant[t]s ; le dièse #, pour les deux tiers de ton ascendant[t]s ; et le bémol b, pour les deux tiers de ton descendant[t]s (Villoteau, 1826, p. 42).

Remarquons que le demi-dièse de Villoteau se trouve probablement à l'origine du demi-dièse des théoriciens arabes du XX^e siècle. Le demi-dièse de Villoteau est tout simplement un X, le dièse est un X tracé en double ligne. Quant à l'intervalle réalisant la moyenne du tiers et des deux tiers de ton descendants, malgré le manque de clarté de l'impression, ce signe prend la forme de deux X chevauchés (tableau 1).

Tableau 1 : représentation graphique des altérations mélodiques chez Villoteau

| Altération | Signe | Effet |
|------------|---|--|
| Demi-dièse |  | Un tiers de ton ascendant |
| Pas de nom |  | Intervalle moyen entre le tiers de ton et les deux tiers de ton ascendants |
| Dièse |  | Deux tiers de ton ascendants |
| Demi-bémol |  | Un tiers de ton descendant |
| Bémol |  | Deux tiers de ton descendants |

Villoteau établit ensuite la première équivalence enharmonique entre les degrés altérés :

En supposant deux sons à un ton d'intervalle l'un de l'autre, si l'on élève d'un tiers de ton la note inférieure, ou si l'on abaisse la note supérieure de deux-tiers de ton, il est clair que cela donnera le même degré [...] (Villoteau, 1826, p. 42-43).

Enfin, il présente la « gamme arabe », qui n'est autre que la division de l'octave selon le système alphabétique qu'Al-'Urmawiy a établi au XIII^e siècle (Erlanger, 1935), en employant son nouveau système de notation des altérations (Villoteau, 1826, p. 43-44).

| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|-----|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| آ | ب | ج | د | هـ | و | ز | ح | ط |
| a. | b. | g. | d. | h. | ou. | z. | hh. | tt. |

| | | | | | | | | |
|----|-----|-----|-----|-----|-----|------|-----|------|
| 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| د | با | بب | كب | دب | دو | زب | زح | ط |
| y. | ya. | yb. | yg. | yd. | yh. | you. | yz. | yhh. |

| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|-----|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| آ | ب | ج | د | هـ | و | ز | ح | ط |
| a. | b. | g. | d. | h. | ou. | z. | hh. | tt. |

| | | | | | | | | |
|----|-----|-----|-----|-----|-----|------|-----|------|
| 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| د | با | بب | كب | دب | دو | زب | زح | ط |
| y. | ya. | yb. | yg. | yd. | yh. | you. | yz. | yhh. |

Système 2 : Notation de la division de l'octave à l'aide du système des altérations mélodiques de Villoteau

4. L'accord ré-entrant du 'ūd

Guillaume Villoteau (1823, p. 238) décrit un accordage « ré-entrant » du 'ūd, qui est inusité au XX^e siècle par les musiciens du Mašriq et qui ressemble à un autre accord enchevêtré décrit par Maššāqa (1840-1899) et à celui qui figure dans un manuscrit turc, préservé à la BNF et mentionné par Amnon Shiloah (2003).

Cet accordage « ré-entrant » -au sens d'entrer à nouveau, où les cordes ne sont pas ordonnées du plus grave au plus aigu- consiste dans le fait que la chanterelle (de même que le deuxième chœur) est accordée une octave plus bas que sa hauteur nominale, tout en appliquant pour les autres chœurs l'accordage selon le cycle des quarts et des quintes alternées :

Ce qui est très curieux et très important à observer, que l'accord de l'instrument comprend tous les sons qui résultent de la division de la corde en ses principales et primitives parties aliquotes, avec une légère différence occasionnée seulement par le tempérament dont les arabes font usage dans leur système musical (Villoteau, 1823, p. 238).

Le manuscrit de la BNF, une fois mis en contraste avec les versions de Villoteau et de Maššāqah (1840-1899), semble fournir un noyau pentaphonique (Abou Mrad, 2005, p. 761), un accordage résultant des « bons degrés » qui peuvent servir de *bam* ou corde bourdon pour les principaux *maqāms*. En fait, l'accordage de Maššāqah ramène à une octave, un accord plus étendu. Remarquons que la version de Villoteau diffère de celle de Maššāqah par l'aspect zalzalien de son accord, fournissant ainsi¹ les sept notes de l'échelle du mode *Rāst*.



BNF-Manuscrit Turc (? siècle)



G.A. Villoteau (XIXe siècle)



M. Maššāqah (XIXe siècle)

Système 3 : les trois accordages « ré-entrants » du *'ūd*

¹ En supposant que la première note aurait pu être un *fa* grave au lieu du *sol*, respectant ainsi le cycle des quintes (*fa-do-sol-ré-la-mi-si*).

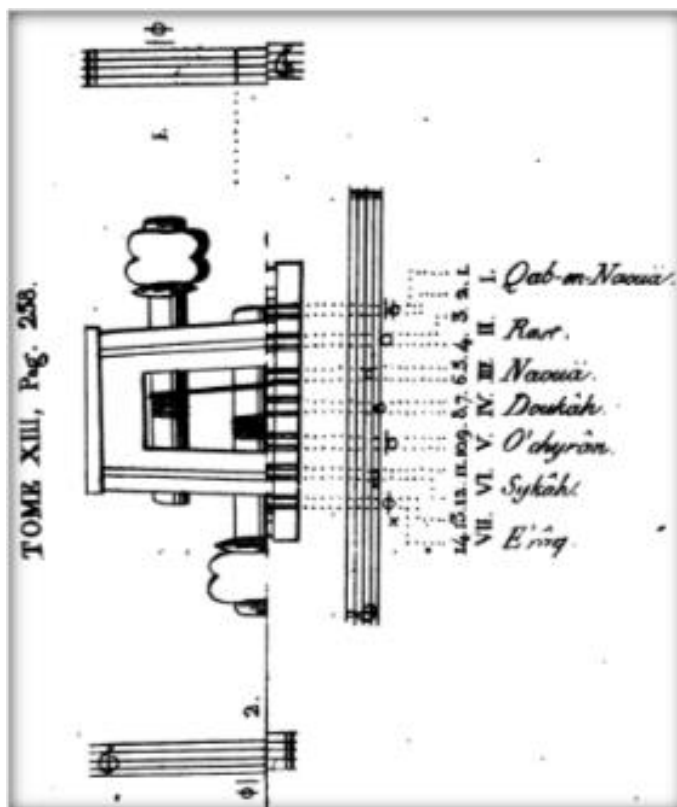


Schéma 1 : accord du 'ūd chez Villoteau

Cependant, si aucun témoignage écrit ou verbal ne signale l'emploi de ces accords « ré-entrants » au XX^e siècle par des musiciens du Mašriq, cet enchevêtrement est tout de même de mise en Tunisie et en Algérie, pour l'accord des luths à quatre chœurs de la tradition andalou-maghrébine : *'ūd ārbī* et *qwītra*. Cet accordage est également employé pour le *lauto* grec, pour l'ukulélé, et maints autres cordophones baroques. Nicolas Meeüs² considère que ce procédé a pour but « de faciliter le jeu de certains doigtés ou d'éviter une octave insatisfaisante ». À ces requis d'ordre syntaxique musical se rajoute un requis d'ordre acoustique, lorsque le matériel de la chanterelle ne permet pas sa mise en tension à la hauteur nominale théorique et qu'il en résulte la nécessité de l'accorder à l'octave inférieure.

5. Les formules-type modales

Villoteau (1826, p. 33) est le premier auteur allochtone, après les théoriciens autochtones de l'école des herméneutes praticiens -comme Al-Ḥiṣnī (Abou Mrad et Didi, 2013) et l'auteur du traité de *L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes-*

² Communication personnelle, 2018.

à proposer une lecture au second degré (pour ne pas dire en sous-jacence grammaticale) des formules-type modales fournies par les traités ou transmises oralement par les maîtres.

En introduisant le septième article du chapitre sur l'art musical de la *Description de l'Égypte*, intitulé « Des principes et des règles de la mélodie de la musique arabe », il exprime en effet son incapacité à saisir le système modal arabe :

Les Arabes ont rendu leur mélodie beaucoup plus difficile que ne l'a jamais été chez aucun peuple cette partie de la musique. Les principes et les règles en sont tellement compliqués, qu'il n'y a point encore eu de maître qui ait osé se flatter de les posséder entièrement.

Cela ne l'empêche cependant pas de proposer une clé explicative, cinq pages plus loin :

Personne ne s'imaginera, sans doute, que les chants formés sur l'un ou l'autre de ces modes se bornent à un aussi petit nombre de sons qu'il y en a dans ces exemples, et cela n'est pas non plus en effet ; ces sons représentent seulement les notes modales, c'est à dire celles qui caractérisent davantage le mode. Dans le plain-chant de nos églises, dont la mélodie a des règles qui ont aussi quelque rapport avec celles de la mélodie arabe, chaque ton se reconnaît également par une espèce de formule de chant composée des notes caractéristiques de ce ton (Villoteau, 1826, p. 38).

6. La gamme arabe à l'aune de la solmisation

Villoteau a essayé de trouver à tout prix une analogie entre l'hexacorde de la solmisation guidonienne et l'accordage du 'ūd, tout en sachant qu'il considérait que les concepts d'« ordre des sons » était différent de celui « d'accord de l'oud » (Villoteau, 1823, p. 240-241)³.

On lit chez Villoteau dans un autre lieu :

[...] il y a tout lieu de croire que cette ressemblance entre la gamme des Arabes et la nôtre vient de ce que Gui d'Arezzo, qui vécut à l'époque où les Arabes Sarrasins s'étaient depuis longtemps rendus maîtres de la plus grande partie de l'Europe orientale et méridionale, s'approprièrent leurs principes, et les fit adopter en Italie, à la place de ceux de l'ancien système de musique grecque, dont on avait perdu l'habitude même jusque dans les églises, où S. Ambroise et S. Grégoire avaient pris tant de soin à les rapeler (Villoteau, 1823, p. 470).

7. Le péché original du tiers de ton

L'affirmation de l'emploi du tiers de ton dans la musique arabe constitue « le talon d'Achille » des écrits théoriques de Villoteau, voire de la totalité de son œuvre (Guetat, 2004, p. 303 ; Ghrab, 2005, p. 61). Ce « point faible » fut injustement magnifié, de façon à menacer tout son legs. Pourtant, un passage de grande importance montre

³ Nous nous demandons en tout cas quel serait le destin de cette analogie pour un Oud à cinq cordes.

que l'auteur était au courant d'autres systèmes, et ce, en plus du pseudo système du tiers du ton :

Il paraît que le système de musique des Arabes n'a pas conservé une forme constante, et que les auteurs n'ont pas toujours été d'accord sur la manière de la composer : les uns divisent l'octave par tons, demi-tons et quarts de ton, et comptent par conséquent vingt-quatre tons différents dans l'échelle musicale ; d'autres la divisent par tons et tiers de tons, et font l'échelle musicale de dix-huit sons ; d'autres y admettent des demi-quarts de ton, ce qui produit quarante-huit sons ; quelques-uns enfin prétendent que le diagramme général des sons comprend quarante sons : mais, la division la plus généralement reçue étant celle des tiers de ton, il s'ensuivrait que ces quarante sons comprendrait deux octaves et un tiers pour toute l'étendue de ce système ; ce qui est, en effet, d'accord avec le diagramme général des sons que nous avons trouvés notés en arabe, diagramme que nous ferons connaître en son lieu. Nous prévenons que nous nous servons ici de l'échelle musicale divisée en tiers de ton, parce qu'elle est le plus généralement admise par les auteurs arabes et qu'elle est plus conforme à la tablature de leurs instruments (Villoteau, 1826, p. 16).

Il est probable que la théorie de tiers de ton, dérive de l'analyse du manche du *bouzouk*, dont visuellement l'emplacement des frettes suggère des tiers de ton. Voici ce qu'il écrit à propos des tiers de ton :

Ce ne fut qu'en examinant la tablature des instruments de musique d'Égypte et surtout de ceux dont le manche est divisé par des touches fixes, que nous commençâmes à nous apercevoir que les sons ne se suivaient pas, ainsi que les nôtres, par tons et demi-tons. Alors nous reconnûmes qu'un ton comprenait quatre degrés et trois intervalles égaux, chacun d'un tiers de ton (Villoteau, 1826, p. 134).

Que l'égalité géométrique du frettage et le groupement des frettes par trois aient induit Villoteau dans ces conclusions *tier-tonales*, ceci reste une question pertinente, surtout avec son recours aux instruments similaires pour comprendre le système des Égyptiens.

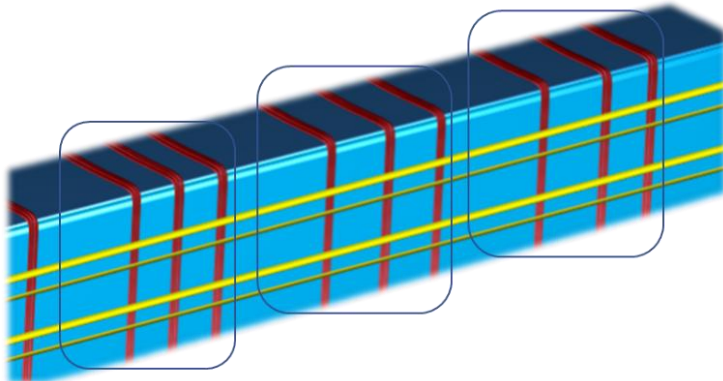


Schéma 2 : frettage du *buzuq* selon la pratique syrienne

Il est également possible que Villoteau ait de surcroît mésinterprété la division théorique de l'octave proposée par Al-Urmawī (Erlanger, 1935) en dix-sept hauteurs et dix-sept intervalles, qui sont inégaux dans les écrits du fameux théoricien de la fin de l'époque abbasside, mais que notre musicographe orientaliste rend égaux entre eux, comme si l'intervalle entre deux divisions successives de l'octave était de $6/17 \approx 1/3$ de ton (133 cents).

Il reste que les critiques adressées au système *tiertonal* de Villoteau devraient viser l'approche systématique construisant l'échelle à base de tiers de ton (et plus généralement toute division égalitaire ou fixiste de l'octave) et non pas l'aspect scalaire et la valeur centésimale des intervalles. Aussi l'admission par Villoteau d'une altération associée à un intervalle « moyen » entre le 1/3 et les 2/3 de ton, c.à.d. un demi-ton, permet-elle de restreindre *de facto* l'applicabilité de son approche *tiertonale* aux intervalles neutres. Faisons une comparaison rapide entre les valeurs des intervalles moyens chez Villoteau et ceux d'Al-Farābī et d'Avicenne :

- Les valeurs d'Avicenne (Erlanger, 1932, p. 235) pour la seconde neutre (dite trois-quarts de ton), en ratio 13/12, et en valeurs logarithmiques 139 cents, sont presque celles des deux-tiers de ton (133 cents).
- Bien que les secondes neutres d'Al-Farābī (Erlanger, 1930, p. 172) aient pour ratio 12/11 (150 cents), et 88/81 (143 cents), la seconde qui sépare le sillet de l'une des touches dites « voisines de l'index » chez ce même auteur a pour ratio 54/49, soit 168 ¢, au moment où l'intervalle *mi-fa^{dd}* chez Villoteau (5/6 de ton = 1/2 + 1/3) vaut 167 cents !

En tout cas, pour une tradition musicale orale dépourvue d'instruments de référence à sons discrétisés et accordage fixe et n'ayant jamais eu recours à des tempéraments égalitaires, toutes les approches visant à quantifier d'une manière précise et fixiste les intervalles constitutifs des échelles modales constituent des approximations qu'il est difficile d'imposer en tant que modèles normatifs. En d'autres mots, si le problème du tiers de ton réside dans son égalisation des intervalles tout au long de l'octave, que dire du tempérament à quarts de ton égaux ? Le « péché » réside essentiellement dans toute démarche fixiste et égalitaire pour la structuration des échelles modales plutôt que dans le choix du *quantum* intervallique pris comme référence.

8. Les échelles modales

Dans l'article intitulé « Des modes musicaux et des modulations en usage dans la pratique chez les Égyptiens modernes », Villoteau (1826, p. 124) présente les échelles mélodiques des dix-sept modes qu'il considère comme étant les mieux connus des musiciens de son époque, et ce, en employant son système de notation musicale.

Treize échelles modales sont notées en clef de FA 4^e ligne et quatre en clef d'UT 4^e ligne. L'échelle du mode *Rast* (*Rāst*) est la seule à avoir ses degrés nommés et la seule à s'étendre sur deux octaves, tandis que *Nyrys* (*Nīris*) et *Rast* sont les seuls modes dont Villoteau parle de leurs notes additionnelles.

La présentation des échelles des modes se base sur la hauteur de la finale/fondamentale du mode et suit l'ordre ascendant de ces hauteurs d'un mode à

l'autre, qui commence avec *Rāst*, dont l'échelle a pour finale (selon Villoteau) le *ré*₁, et se termine par *Raml*, dont l'échelle a pour finale le *la*^{db}₂. Ce listage suivant les hauteurs ascendantes des finales est adopté également par Maššāqah (1840-1899). La liste des modes de Villoteau est récapitulée ci-après, en notant les degrés constitutifs de l'échelle modale et en indiquant le registre de la finale/fondamentale, de même que la structure intervallique de l'échelle notée, exprimée en fraction de ton, d'abord, selon la perspective tiers-tonale (PTT) de Villoteau, ensuite selon la perspective quart-tonale (PQT) que nous proposons :

1. **Rast :**

- a. *ré*₁, *mi*, *fa*^{dd}, *sol*, *la*, *si*, *do*^{dd}, *ré*, *mi*, *fa*^{dd}, *sol*, *la*, *si*, *do*^{dd}, *ré*, *mi*, *fa*, *sol* ;⁵
- b. PTT : 1, [1/2+1/3 = 5/6], 2/3, 1, 1, 5/6, 2/3 ;
- c. PQT : 1, 3/4, 3/4, 1, 1, 3/4, 3/4.

2. **Doukah :**

- a. *mi*₁, *fa*^{dd}, *sol*, *la*, *si*, *do*^{dd}, *ré*, *mi* ;⁶
- b. PTT : 5/6, 2/3, 1, 1, 5/6, 2/3, 1 ;
- c. PQT : 3/4, 3/4, 1, 1, 3/4, 3/4, 1.

3. **Sihkah :**

- a. *fa*^{dd}₁, *sol*, *la*, *si*, *do*^{dd}, *ré*, *mi*, *fa*^{dd} ;
- b. PTT : 2/3, 1, 1, 5/6, 2/3, 1, 5/6 ;
- c. PQT : 3/4, 1, 1, 3/4, 3/4, 1, 3/4.⁷

4. **Girkeh :**

- a. *sol*₁, *la*, *si*^{db}, *do*^{dd}, *ré*, *mi*, *fa*^{dd}, *sol* ;
- b. PTT : 1, 2/3, [1/3+1/2+1/3 = 7/6], 2/3, 1, 5/6, 2/3 ;
- c. PQT : 1, 3/4, 1, 3/4, 1, 3/4, 3/4.⁸

5. **Naouf** (octave grave du *Naouï*)⁹ :

- a. *la*₁, *si*^{db}, *si* (bécarré)¹⁰, *do*^{dd}, *do*^d, *ré*, *mi*^{db}, *mi* (bécarré?), *fa*^{dd}, *fa* (+1/2 ton ?), *sol*, *sol*^{dd}, *la* ;
- b. PTT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes ;
- c. PQT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes.

⁴ Les altérations figurent ici sont selon le système de Villoteau : dd = demi-dièse, b = bémol, etc..

⁵ Les trois dernières notes sont celles « jusqu'auxquelles peut s'élever le rast ».

⁶ Selon Villoteau, lorsque ce mode est élevé d'une octave, il prend le nom de *Mahyar*.

⁷ La description de ces trois modes, de même que celle du mode *E'Raq*, est en accord avec celles fournies dans les traités antérieurs et ultérieurs (Didi, 2015, p. 221, 271, 261 et 231).

⁸ Cette description correspond à celle de l'échelle du mode *Basandīdah* (1, 3/4, 5/4, 1/2, 1, 3/4, 3/4), et ne correspond pas à celle fournie par les traités médiévaux pour le mode *Jahārkāh* du moyen-âge -soit : 1, 3/4, 3/4- (Didi, 2015, p. 293), ni à celle fournie par les traités ultérieurs (XIX^e et XX^e siècles) pour ce même mode : 1, 1, 1/4, 5/4, 1, 3/4, 3/4.

⁹ Ce mode ne figure dans aucun des traités consultés de la période allant du XIII^e au XX^e siècle (Didi, 2015, p. 215).

¹⁰ Villoteau distingue entre notes principales, qu'il note en Ronde, et notes secondaires, notées en Noire, les notes accidentelles étant notées en Noire et en gras.

6. **O'Chyran** (octave grave du Hosseyny) :
- $si^{db}_1, do^{dd}, ré, mi^b, mi$ (bécarre), fa^{dd}, sol^b, sol (bécarre ?), la, si^{db} ;
 - PTT : 7/6, 2/3, 1/3, 2/3, 5/6, 0, 2/3, 1, 2/3 ;
 - PQT : 1, 3/4, 1/2, 1/2, 3/4, 1/4, 1/2, 1, 3/4.¹¹
7. **E'Raq** :
- $do^{dd}_2, ré, mi, fa^{dd}, sol, la, si, do^{dd}$;
 - PTT : 2/3, 1, 5/6, 2/3, 1, 1, 5/6 ;
 - PQT : 3/4, 1, 3/4, 3/4, 1, 1, 3/4.
8. **Nyrys** :
- $ré_2, mi, fa^{dd}, sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol, la$;¹²
 - PTT : 1, 5/6, 2/3, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1 ;
 - PQT : 1, 3/4, 3/4, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1.¹³
9. **Zenkla** :
- $ré^d_d^2, mi^{dd}, fa$ (+1/2 ton ?), $sol, la^{db}, si^{db}, do^{dd}, ré^{dd}$;
 - PTT : 1, 2/3 ?, 1/2 ?, 2/3, 1, 5/6, 1.
 - PQT : 1, 3/4 ?, 1/2 ?, 3/4, 1, 1, 1.¹⁴
10. **Nyrys Bayaty** :
- $mi_2, fa^{dd}, sol, la, si, do, ré, mi$;
 - PTT : 5/6, 2/3, 1, 1, 1/2, 1, 1 ;
 - PQT : 3/4, 3/4, 1, 1, 1/2, 1, 1.¹⁵
11. **Isfahan** :
- mi^2, fa (+1/2 ton ?), $sol^{dd}, la^{db}, si^{db}, do, ré, mi$;¹⁶
 - PTT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes ;
 - PQT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes
12. **Zyrafkend** :
- $mi_2, fa^d, sol^{dd}, la, si, do^{dd}, ré^{dd}, mi$;
 - PTT : $[1/2+2/3 = 7/6], 2/3, 2/3, 1, 5/6, 1, 2/3$;

¹¹ La description scalaire de ce mode ne s'accorde pas avec celle fournie par les traités consultés de la période allant du XIII^e au XX^e siècle (Didi, 2015, p. 280). D'autre part, la PQT sans les notes secondaires donne : 1, 3/4, 1, 3/4, 3/4, 1, 3/4. En la transposant sur mi^{db} : $mi^{db}, fa^{dd}, sol, la, si^{db}, do, ré, mi^{db}$, cela donne l'échelle du mode *Musta'ar* selon la pratique levantine au XX^e siècle.

¹² Les quatre dernières notes sont des notes « qu'on peut ajouter ».

¹³ Nous trouvons ici une des premières citations du mode connu au XX^e siècle par le nom *Šūrak Rāst*, dont l'échelle résulte de la conjonction du pentacorde *Rāst* (1, 3/4, 3/4, 1) avec le tétracorde *Nahāwand* (1, 1/2, 1). La remarque de Villoteau à propos des quatre notes qu'on peut ajouter, confirme cette note. Ceci nous conduit à supposer que l'échelle du mode *Nyrys Bayaty* consisterait en une combinaison des échelles de *Bayātī* (3/4, 3/4, 1) et de *Nahāwand* (1, 1/2, 1, 1).

¹⁴ Au vu de la difficulté de lecture de l'altération du *fa* (demi-dièse vrsus altération moyennant le 1/3 et 2/3 du ton), il n'est pas aisé de fournir une analyse pertinente de cette échelle modale.

¹⁵ Cette nomenclature du *Nayrūz Bayātī* constitue au XIX^e siècle une transition éloquentes entre la désignation modale archaïque (XV^e siècle – XVIII^e siècle) du *Nayrūz Al-'Ajam* et celle du *Bayātī* devenue la norme au XX^e siècle (Didi, 2015, p. 290).

¹⁶ Cette description n'est pas conforme à la structure intervallique de ce mode telle qu'elle se présente dans les traités de la période allant du XIII^e siècle au XVIII^e siècle (Didi, 2015, p. 224).

- c. PQT : 1, 3/4, 3/4, 1, 3/4, 1, 3/4.¹⁷

13. O'Chaq ou Abouseylyk :

- a. fa^{dd}_2 , **fa** (+1/2 ton ?), sol^{dd} , *la*, si^{db} , **si** (bécarre), *do*, *ré*, mi^{db} , *mi* (bécarre), fa^{dd} ;
 b. PTT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes ;
 c. PQT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes.

14. Rahaouy :

- a. sol^{dd}_2 , *la*, **la** (?), si^{db} , **do**, do^{dd} , *ré*, **ré^{dd}**, mi^{db} , *mi* (bécarre?), fa^{dd} , **sol**, sol^{dd} ;
 b. PTT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes.
 c. PQT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes¹⁸

15. Hogaz :

- a. sol^d , *la*, si^{db} , do^{dd} , *ré*, mi^{db} , **fa^{db}**, fa^{dd} , sol^d ;
 b. PTT : 1/3, 2/3, [1/3+1/2+1/3 = 7/6], 2/3, 2/3, [**1/2**], 2/3, 4/3 ;
 c. PQT : 1/2, 3/4, 1, 3/4, 3/4, [**1/2**], 1/2, 5/4.¹⁹

16. Hogaz Isfahan :

- a. sol^d , *la*, si^{db} , do^{dd} , *ré*, *mi*, *fa* (?), sol^d ;

17. Raml :

- a. la^{db}_2 , si^{db} , *do*, $ré^b$, *mi*, fa^{dd} , *sol*, *la*.
 b. PTT : 1, 5/6, 1/3, [1+2/3 = 5/3], 5/6, 2/3, 1.
 c. PQT : 1, 3/4, 1/2, 3/2, 3/4, 3/4, 1.²⁰

¹⁷ Les traités antécédents fournissent pour l'échelle de *Zīr'afkend* une autre description intervallique, à savoir, 3/4, 3/4, 1/2 (Didi, 2015, p. 233), celle qui perdurera pour le mode *Ṣabā*. En revanche, la structure décrite par Villoteau pour l'échelle de ce mode ressemble plutôt à celle de *Sūznāk* (Rāst + *Hijāz*).

¹⁸ Il est difficile de fournir une description scalaire de ce mode avec toutes ces notes additionnelles. Pour une ample analyse de ce mode, voir notre thèse (Didi, 2015, p. 246).

¹⁹ La structure scalaire décrite par Villoteau pour ce mode ne correspond à aucune description fournie par les autres traités pour le mode dénommé *Hijāz*, que ce soit l'ancien *Hijāz* traditionnel (3/4, 1, 3/4 ou 3/4, 5/4, 1/2) ou sa version plus « moderne » (1/2, 3/2, 1/2). En supposant que la finale modale se situe au niveau de la note *la*, le sol^d servirait alors de « sensible » (sous-finale à un demi-ton de la finale) et nous serions alors devant un mode *Bastahnikār/la* et un *Ṣabā/do^{dd}*. Ceci pourrait être soutenu par le fait que fa^{db} constituent une note additionnelle, et une alternative au fa^{dd} , fait qui est commun dans l'alternance *Bayātī/Ṣabā*. Par ailleurs, la séquence intervallique 1/2-3/4 (ou 1/3, 2/3) est inusitée entre le premier et le deuxième degré d'une échelle modale. Enfin, que l'altération supposée du *sol* soit en fait celle moyenne entre le tiers et les deux tiers de ton, ceci ne change rien à cette argumentation. Un autre questionnement surgit à propos de ce mode, qui concerne la relation avec le mode suivant *Hogaz Isfahan* et la signification du terme *iṣfahān*, qui peut induire une alternance entre sol^b et *sol* bécarre dans le mode *Bayātī/ré*, alors que dans la transcription de Villoteau, ceci correspond à l'alternance fa^{db}/fa^{dd} pour un mode supposé *Bayātī/do^{dd}*.

²⁰ Cette description ne s'accorde pas avec celles fournies par les traités d'*Ibn Kurr* (Wright, 2014) et de *l'Arbre* (Didi, 2015, p. 315). D'autre part, ce mode ressemble au mode connu durant le XX^e siècle -bien que remontant à l'époque d'Al-Lādhīqī (XV^e siècle, Erlanger, 1939)- par le nom de *Rāst Balādī*.

9. Noms des degrés de l'échelle générale

Dans plusieurs parties du texte, Villoteau (1823, p. 323-323 et p. 455) cite les noms de degrés de l'échelle générale de la tradition musicale arabe artistique du *Mašriq*. Aussi avons-nous jugé utile de les récapituler dans un tableau synthétique comparatif qui liste pour ces degrés les désignations solfégiques, en correspondance avec les désignations en usage chez les théoriciens des deux derniers siècles et celles de Villoteau.

Tableau 2 : Désignation comparative des degrés de l'échelle générale

| Désignation solfégique | Désignation usuelle dans les traités arabes | Désignation employée par Villoteau |
|--------------------------------------|---|------------------------------------|
| <i>ré</i> ₁ | <i>qarār al-dūkāh</i> | <i>Qab el-Doukâh</i> |
| <i>mi</i> ^{db} ₁ | <i>qarār al-sīkāh</i> | <i>Qab el-Sykâh</i> |
| <i>fa</i> ₁ | <i>qarār al-jahārkāh</i> | <i>Qab el-Girkâh</i> |
| <i>sol</i> ₁ | <i>yekkāh</i> | <i>Qab el-Naouä</i> |
| <i>la</i> ₁ | <i>'ušayrān</i> | <i>O'chyrān</i> |
| <i>si</i> ^{db} ₁ | <i>'irāq</i> | <i>E'râq</i> |
| <i>do</i> ₂ | <i>rāst</i> | <i>Rast</i> |
| <i>ré</i> ₂ | <i>dūkāh</i> | <i>Doukâh</i> |
| <i>mi</i> ^b ₂ | <i>kurdī</i> | <i>O'châq</i> |
| <i>mi</i> ^{db} ₂ | <i>sīkāh</i> | <i>Sykâh</i> |
| <i>fa</i> ₂ | <i>jahārkāh</i> | <i>Girkâh</i> |
| <i>fa</i> ^d ₂ | <i>hijāz</i> | <i>Hogâz</i> |
| <i>sol</i> ₂ | <i>nawā</i> | <i>Naouä</i> |
| <i>la</i> ^b ₂ | <i>hišār</i> | <i>Motlaq</i> |
| <i>la</i> ₂ | <i>ḥusaynī</i> | <i>Hosseyny</i> |
| <i>si</i> ^b ₂ | <i>'ajam</i> | <i>Nyrouz</i> |
| <i>si</i> ^{db} ₂ | <i>'awj</i> | <i>E'râq</i> |
| <i>do</i> ₃ | <i>kardān</i> | <i>Kirdān</i> |
| <i>do</i> ^d ₃ | <i>šāhnāz</i> | <i>Chahnāz</i> |
| <i>ré</i> ₃ | <i>muhayyir</i> | <i>Mahyar</i> |
| <i>mi</i> ^b ₃ | <i>sunbulah</i> | <i>O'châq</i> |
| <i>mi</i> ^{db} ₃ | <i>buzurk</i> | <i>Sykâh</i> |
| <i>fa</i> ₃ | <i>māhūrān</i> | <i>Girkâh</i> |
| <i>fa</i> ^d ₃ | <i>jawāb al-hijāz</i> | <i>Hogâz</i> |
| <i>sol</i> ₃ | <i>ramal tūtī</i> | <i>Naouä</i> |
| <i>la</i> ^b ₃ | <i>jawāb al-ḥišār</i> | <i>Motlaq</i> |
| <i>la</i> ₃ | <i>jawāb al-ḥusaynī</i> | <i>Hosseyny</i> |
| <i>si</i> ^b ₃ | <i>jawāb al-'ajam</i> | --- |
| <i>si</i> ^{db} ₃ | <i>jawāb al-'awj</i> | <i>E'râq</i> |
| <i>do</i> ₄ | <i>jawāb al-kardān</i> | <i>Kirdān</i> |
| <i>ré</i> ₄ | <i>jawāb al-muhayyir</i> | <i>Mahyar</i> |
| <i>mi</i> ^{db} ₄ | <i>jawāb al-buzurk</i> | <i>Sykâh</i> |
| <i>fa</i> ₄ | <i>jawāb al-māhūrān</i> | <i>Girkâh</i> |
| <i>sol</i> ₄ | <i>jawāb ar-ramal tūtī</i> | <i>Naouä</i> |

Conclusion : catégorisation disciplinaire

Au terme de cette révision des principales propositions développées par Guillaume-André Villoteau dans la *Description de l'Égypte* pour présenter le système musical traditionnel arabe du Maṣriq et les instruments de musique y relatifs, cette conclusion propose une relecture de la catégorisation disciplinaire de cette œuvre.

La première suggestion rattache ces écrits à l'*orientalisme*. Ainsi certains jugements de valeur qu'émet Villoteau relèvent-ils d'une attitude générale qui a entaché l'ère coloniale –« celle de la morgue et du mépris d'une culture arabe figée dans son irréductible altérité » (Lagrange, 2019, p. 79)- et qui caractérise cet *orientalisme* que critique (à juste titre) Edward Saïd (1978). Cependant et même en accolant l'épithète *scientifique* à la catégorie *orientalisme*, un tel étiquetage demeure attaché au seul point de vue culturel, sans tenir compte de l'objet de l'étude qui est la *musique* telle qu'elle est pratiquée et théorisée en Égypte à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle.

Or, écrire sur la musique relève au minimum de la *musicographie*, en fait, d'une *musicographie orientaliste*. Mais le caractère scientifique de ces écrits rend la caractérisation *musicographique* bien trop sommaire. C'est probablement afin de mettre en avant cette dimension scientifique dans l'œuvre de Villoteau que Paul-Marie Grinevald (2014) fait de lui « le pionnier de l'archéologie musicale et de l'ethnomusicographie ». Toujours est-il que l'*archéologie musicale* désigne au XIX^e siècle « la quête de la musique du passé à travers ses vestiges » (Leterrier, 2006). Elle fait donc office de *pré-musicologie historique*, tandis que Grinevald complète cette perspective diachronique/historique par la perspective synchronique/systematique représentée par le néologisme qu'il propose : l'*ethnomusicographie*. S'il s'agit de souligner l'approche *ethnographique* (en tant qu'étude descriptive des activités d'un groupe humain déterminé) à l'étude scientifique de la *musique*, le choix semble heureux. Mais cette terminologie reste entachée d'ambiguïté : si plutôt que de relever de l'enchâssement de la *musique* dans l'*ethnographie*, l'*ethnomusicographie* revenait à produire de la *musicographie* à propos d'une musique extra-européenne, elle ramènerait à cette *musicographie orientaliste* récusée *supra*. Or, il eût été plus simple d'opter pour *logie* au lieu de *graphie* et d'associer l'œuvre de Villoteau à l'*ethnomusicologie*, comme le fait Frédéric Lagrange (2019, p. 78) : « Villoteau, premier ethnomusicologue ». Qu'il s'agisse de la description fine des instruments de musique, qui préfigure celle des organologues de la musicologie comparatiste, ou des analyses croisées entre données fournies par les traités anciens et des informations collectées sur « le terrain », auprès de praticiens vivants pour modéliser le système mélodique et rythmique de la tradition en question, Villoteau fait en effet œuvre de pionnier de l'*ethnomusicologie* dans sa double tendance *analytique* et *organologique*, tout en empruntant les voies de ce que sera quelques décennies plus tard la *musicologie historique*. En d'autres termes il serait un précurseur lointain de cette musicologie générale qui caractérise (deux siècles plus tard) la recherche scientifique francophone sur les musiques du monde.

Références

- ABOU MRAD, Nidaa et DIDI, Amer, 2013, « *Le révélateur musicologique*^{d'} al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III « Musiques et cultures », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.
- Anonyme, *Aš-Šajara Dāt Al-Akmām Al-Hāwiya Li-'Uṣūl Al-Angām [L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes]*, Londres, British Museum, cote Oriental 1535, f^{os} 57b-76a.
- DIDI, Amer, 2015, « Système modal arabe levantин du XIV^e au XVIII^e siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits) », thèse de doctorat (n. p.), Université Paris-Sorbonne (Paris IV).
- ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Paul Geuthner.
- GHRAB, Anas, 2005, "Occident and Intervals in "Arabic Music," from the Seventeenth Century to the Arabic Music Congress" *The World of Music* vol. 47(3) – 2005, "The Music of "Others" in the Western World", Max Peter Baumann Editor, p. 57-83.
- GRINEVALD, Paul-Marie, 2014, *Guillaume-André Villoteau (1759-1839), Ethnomusicographe de l'Égypte*, L'Harmattan.
- GUETTAT, Mahmoud, 2004, *Musiques du monde arabo-musulman, Guide bibliographique et discographique, Approche analytique et critique*, éditions Dār Al-'Uns, Paris.
- KAŠABA, Ġaṭṭās, 'Abd-al-Malik, & FATH-ALLĀH, Isis, 1983, *Aš-Šajara Dāt Al-Akmām Al-Hāwiya Li-'Uṣūl Al-Angām [L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes]*, réédition du manuscrit anonyme du XVII^e siècle avec commentaires, Al-Hay'a Al-'Arabiyya Al-'Āmma Lil-Kitāb, Le Caire.
- LAGRANGE, Frédéric, 2019, « La réception de la musique égyptienne en France », *Revue des Traditions Musicales*, n° 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 77-95.
- LETERRIER, Sophie, 2006, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 14(1), p. 49-69.
- MAŠŠĀQA, Miḥā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-š-Šinā'a al-mūsīqiyya [Épître à [l'émir Bašīr ii] Šihāb sur l'art musical, 1840-1899]*, édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.
- POCHÉ, Christian & LAMBERT, Jean, 2000, *Musiques du monde arabe et musulman, bibliographie et discographie*, Paris, Geuthner.

- POUILLON, François (éd.), 2008, *Dictionnaire des Orientalistes de Langue Française*, Karthala, Lettres Du Sud.
- SAÏD, Edward W., 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- SHILOAH, Amnon, 2003, *La Musique dans le monde de l'Islam*, Fayard, Paris.
- VILLOTEAU, Guillaume A., 1823, « Description des instruments de musique des orientaux », *Description de l'Égypte* (publié par C.L.F. Panckoucke), Paris, Imprimerie de C.L.F. Panckoucke, Tome XIII, p. 221-560.
- VILLOTEAU, Guillaume A., 1826, « De l'état actuel de l'art musical en Égypte », *Description de l'Égypte* (publié par C.L.F. Panckoucke), Paris, Imprimerie de C.L.F. Panckoucke, Tome XIV, p. 1-485.
- WRIGHT, Owen, 2014, *Music Theory in Mamluk Cairo. The ḡāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-'l-ḡurūb by Ibn Kurr*, London, (SOAS musicology Series) Ashgate Publishing Company.