RTM

La *Revue des Traditions Musicales* (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTM*) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et Sorbonne Université et plus particulièrement entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, www.ua.edu.lb/french/faculte-de-musique-et-musicologie/centre-de-recherche-sur-les-traditions-musicales-crtm), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO, RILM et Manhal.

Le numéro 13 est réalisé

- dans le cadre du Réseau international des musicologies francophones Épistémuse
- avec le soutien de l'AUF Moyen-Orient
- avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) – IReMus (Institut de Recherche en Musicologie UMR 8223)

CRTM Centre de Recherche sur les Traditions Musicales

AUF AGENCE UNIVERSITAIRE DE LA FRANCOPHONIE

IReMUS institut de recherche en musicologie

épistémuse Réseau international des musicologies francophones

20 €
ISSN : 2072-3431
ISBN : 978-2-7053-4026-1
ISBN : 978-2-7053-4077-3

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM n°13

Revue des Traditions Musicales

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM

Revue des Traditions Musicales

n° 13

Musicologie francophone de l'Orient

Nicolas Meeûs. *Deux mille cinq cents ans de musicologie systématique*

Frédéric Billiet. *La musicologie médiévale francophone et l'Orient : une historiographie ethnocentrée*

François Picard. *Les apports de la musicologie francophone à la musicologie généralisée*

Fériel Bouhadiba. *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.*

Frédéric Lagrange. *La réception de la musique égyptienne en France*

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

Diana Abbani. *Wadī' Ṣabrā et le modernisme musical au Liban durant la période du mandat français*

Jean Lambert. *Bernard Moussali et le « chant du cygne » de la musique arabe*

Nidaa Abou Mrad et Fadi Tawk. *Religieux musicologues francophones, exégètes des traditions monodiques modales du Mašriq*

Lamia Bouhadiba. *Le musicologue et la trace : regard juridique sur la contribution de la musicologie francophone du début du xx^e^ siècle à la transmission du patrimoine musical d'Orient*

Sylvaine Leblond Martin. *Les encodages numériques et les musiques monodiques modales de tradition orale*

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM

Revue des Traditions Musicales

La *Revue des Traditions Musicales* (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTM*) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et Sorbonne Université et plus particulièrement entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, www.ua.edu.lb/french/faculte-de-musique-et-musicologie/centre-de-recherche-sur-les-traditions-musicales-crtm), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO, RILM et Manhal.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique)
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
Frédéric Lagrange, Sorbonne Université
Nicolas Meeùs, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
François Picard, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223

Comité scientifique et de lecture
(en plus des membres du comité de rédaction, par ordre alphabétique)
Jean During, CNRS, France
Jean-Marc Chouvel, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
Jérôme Cler, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
Mahmoud Guettat, Université de Tunis
Xavier Hascher, Université de Strasbourg
Jean Lambert, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
François Madurell, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction
Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
revue.des.traditions.musicales@ua.edu.lb ;
https://www.ua.edu.lb/french/faculte-de-musique-et-musicologie/revue-des-traditions-musicales-journal-of-musical-traditions

RTM

Revue des Traditions Musicales

n° 13

Musicologie francophone de l'Orient

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

Ce numéro est publié

avec le soutien de la Direction Moyen-Orient de l'Agence universitaire de la Francophonie
https://www.auf.org/moyen-orient/

avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) –
IReMus (Institut de Recherche en Musicologie UMR 8223)
www.iremus.cnrs.fr/

En filigrane de la couverture

Cercle d'arborescence modale, *Kitāb fī maʿrifat al-anġām wa-šarḥihā*
[Livre de la connaissance des modes et de leur explication]
de Šams a-d-Dīn A-ṣ-Ṣaydawi (d.1506).

© 2019, Les Éditions de l'Université Antonine, tous droits réservés.
Université Antonine B.P. : 40016, Hadat-Baabda, Liban
Tél. : + 961 5 927000 - Fax : + 961 5 927001
Mél. : editions@ua.edu.lb - Site : www.ua.edu.lb

ISBN : 978-2-7053-4026-1

© 2019, S.N. Librairie Orientaliste Paul Geuthner S.A.
16, rue de la grande chaumière - 75006 Paris

ISBN : 978-2-7053-4077-3

ISSN : 2072-3431

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.
Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Composition de la couverture
Vincent Castevert et Chloé Heinis

RTM

Le n° 1 – 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».

Le n° 2 – 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».

Le n° 3 – 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».

Le n° 4 – 2010 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».

Le n° 5 – 2011 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».

Le n° 6 – 2012 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) ».

Le n° 7 – 2013 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) ».

Le n° 8 – 2014 est intitulé « Rythmes ».

Le n° 9 – 2015 est intitulé « L'improvisation *taqsīm* ».

Le n° 10 – 2016 est intitulé « Mélanges offerts à Jean During ».

Le n° 11 – 2017 est intitulé « Perception et apprentissage des traditions musicales ».

Le n° 12 – 2018 est intitulé « Musicologie francophone du Maghreb : Mélanges offerts à Mahmoud Guettat ».

Sommaire

Éditorial 9

Nicolas Meeùs. Deux mille cinq cents ans de musicologie systématique 11

Frédéric Billiet. La musicologie médiévale francophone et l'Orient : une historiographie ethnocentrée 21

François Picard. Les apports de la musicologie francophone à la musicologie généralisée 39

Fériel Bouhadiba. 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 63

Frédéric Lagrange. La réception de la musique égyptienne en France 77

Amer Didi. Plus qu'un musicographe ? Moins qu'un musicologue ? Orientalisme et orientalisme scientifique dans l'œuvre de Guillaume-André Villoteau 97

Diana Abbani. Wadī' Ṣabrā et le modernisme musical au Liban durant la période du mandat français 115

Jean Lambert. Bernard Moussali et le « chant du cygne » de la musique arabe 127

Nidaa Abou Mrad et Fadi Tawk. Religieux musicologues francophones, exégètes des traditions monodiques modales du Mašriq 143

Lamia Bouhadiba. Le musicologue et la trace : regard juridique sur la contribution de la musicologie francophone du début du XX^e^ siècle à la transmission du patrimoine musical d'Orient 171

Sylvaine Leblond Martin. Les encodages numériques et les musiques monodiques modales de tradition orale 183

Résumés 205

Translittération phonétique des termes arabes et persans 215

Éditorial

Nidaa ABOU MRAD

Ce numéro 13 (2019) de la *Revue des traditions musicales*, intitulé « Musicologie francophone de l'Orient », constitue avec le numéro 12 (2018) « Musicologie francophone du Maghreb : Mélanges offerts à Mahmoud Guettat » et le numéro 14 (2020) « Religieux musicologues francophones de l'Orient » un triptyque voué à la musicologie francophone des traditions monodiques modales d'Asie occidentale et d'Afrique du Nord, qui s'inscrit dans le sillage des travaux de deux rencontres que le séminaire itinérant du réseau international des musicologies francophones Épistémuse[1] a tenues à l'Université Antonine (UA) :

(1) la 9e Rencontre musicologique internationale de l'UA, « Musicologie francophone de l'Orient » (6-8 novembre 2016)[2], qui a fait office de prologue à la mise en place du réseau Épistémuse ;

(2) la deuxième rencontre internationale du séminaire Épistémuse, ayant pour thématique « Acteurs et actrices des musicologies francophones : prosopographie et filiations » (29-30 novembre 2018)[3].

Tandis que les questionnements d'ordre épistémique et les études prosopographiques se côtoient dans les numéros 12 et 13, le numéro 14 est consacré à la prosopographie. Cependant, qu'ils privilégient l'une ou l'autre de ces voies, les travaux convergent sur la mise en exergue de l'élaboration progressive de cette musicologie générale ou généralisée francophone, se nourrissant - en fonction des profils des autrices et des auteurs - d'orientalisme de comparatisme, d'historiographie,

[1] L'*International Research Network* (IRN) Épistémuse, « Passé, présent et devenir des musicologies francophones : étude épistémologique, historique, historiographique et institutionnelle » est porté par le CNRS en France, représenté par l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), UMR8223, CNRS – Sorbonne-Université Ministère de la culture – Bibliothèque nationale de France. Il est conçu en partenariat avec un réseau d'institutions francophones de recherche et/ou d'enseignement supérieur autour du monde : le Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL), UMR8566, CNRS/EHESS, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), l'Observatoire Interdisciplinaire de Création de recherche en Musique (OICRM), au Québec, l'Université Antonine – Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM-UA), au Liban, le CMAM en Tunisie, l'Université Libre de Bruxelles (ULB) – Laboratoire de musicologie (LaM) et L'Université de Liège (ULiège) – Laboratoire Traverses, en Belgique.

[2] Cette rencontre a été organisée par le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, en association avec l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223 – France), en collaboration avec le Salon du Livre Francophone de Beyrouth, le Centre de Recherches Moyen-Orient Méditerranée (CERMOM) et les Éditions Geuthner, et avec le soutien de la Direction Régionale Moyen-Orient de l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF) et de l'Institut français au Liban (IFL). Elle a rassemblé une vingtaine de chercheurs affiliés à des institutions de recherche de six pays : le Liban, la France, la Tunisie, l'Algérie, le Canada et les Émirats Arabes Unis.

[3] Cette rencontre a été organisée par le CRTM et l'IReMus, avec le soutien de l'AUF et de l'IFL et a rassemblé une vingtaine de chercheurs affiliés à des institutions de recherche de six pays : le Liban, la France, l'Allemagne, les Émirats Arabes Unis, les Etats-Unis d'Amérique et la Tunisie.

d'exégèse ou d'anthropologie, entre autres approches, et ce, bien avant l'emploi de la dénomination « musicologie générale ».

Les cinq premiers articles de ce numéro relèvent de l'épistémologie : Nicolas Meeùs propose une catégorisation des phases historiques de la théorie musicale ou musicologie systématique en recourant aux trois *épistémès* de Michel Foucault et en soulignant une problématique identitaire sous-jacente à la musicologie francophone de l'Orient. C'est cette même problématique de l'ethnocentrisme que soulève à son tour Frédéric Billiet dans sa critique des ouvrages d'histoire de la musique publiés en français qui généralement passent sous silence les apports de l'Orient. Quant à François Picard, il met en exergue l'apport de la tradition francophone à l'ethnomusicologie qui se tient dans le développement d'une musicologie généralisée et dans un attachement à la qualité artistique des musiques aux côtés de leur dimension sociale ou anthropologique. Fériel Bouhadiba poursuit cette réflexion par une étude diachronique du développement de la pensée musicologique francophone dans la conceptualisation des spécificités des musiques monodiques modales en prenant en considération la nature des approches étiques et émiques adoptées par cinq auteurs. Frédéric Lagrange s'intéresse également au discours musicologique francophone, mais en se concentrant sur la réception de la musique égyptienne en France depuis la campagne de Bonaparte, aboutissant notamment à la « redécouverte » de l'école de la Nahḍa, tout en analysant les performances publiques de musiques d'Égypte en France.

Les quatre articles suivants sont centrés sur des profils particuliers. Amer Didi analyse des textes de Guillaume-André Villoteau en y mettant en exergue une attitude scientifique qui met en relation les faits musicaux observés avec les traités théoriques et qui constitue une prémisse de la musicologie générale. De même, Diana Abbani s'intéresse à Wadī' Ṣabrā, compositeur et musicographe libanais francophone, et à l'impact de son activité et de ses idées modernistes sur la vie musicale beyrouthine durant la période du mandat français. Quant à Jean Lambert, il étudie le profil de Bernard Moussali, historien francophone de la musique arabe, et met en exergue son invention de l'expression « école khédiviale » et son étude approfondie du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932, période qu'il qualifie de « chant du cygne » de la musique arabe. Enfin, Nidaa Abou Mrad et le père Fadi Tawk mettent en lumière les rôles joués par les pères jésuites Louis Ronzevalle et Xavier Maurice Collangettes puis la sœur antonine Thérèse Berthe Antar dans l'étude des écrits de l'école des herméneutes praticiens arabes et les apports de dom Jean Parisot et dom Jules Jeannin puis du père Louis Hage à l'étude des chants liturgiques syriaques.

L'article de Lamia Bouhadiba explore quant à lui les cadres juridiques dans lesquels évolue la musicologie francophone au début du XX^{e} siècle en contribuant à la transmission des patrimoines musicaux de l'Orient. Enfin, Sylvaine Leblond Martin analyse les procédés d'encodage numérique des transcriptions de musiques monodiques modales (de tradition orale) et des données grammaticales musicales pertinentes au regard d'approches musicologiques générales francophones.

Deux mille cinq cents ans de musicologie systématique

Nicolas MEEÙS*

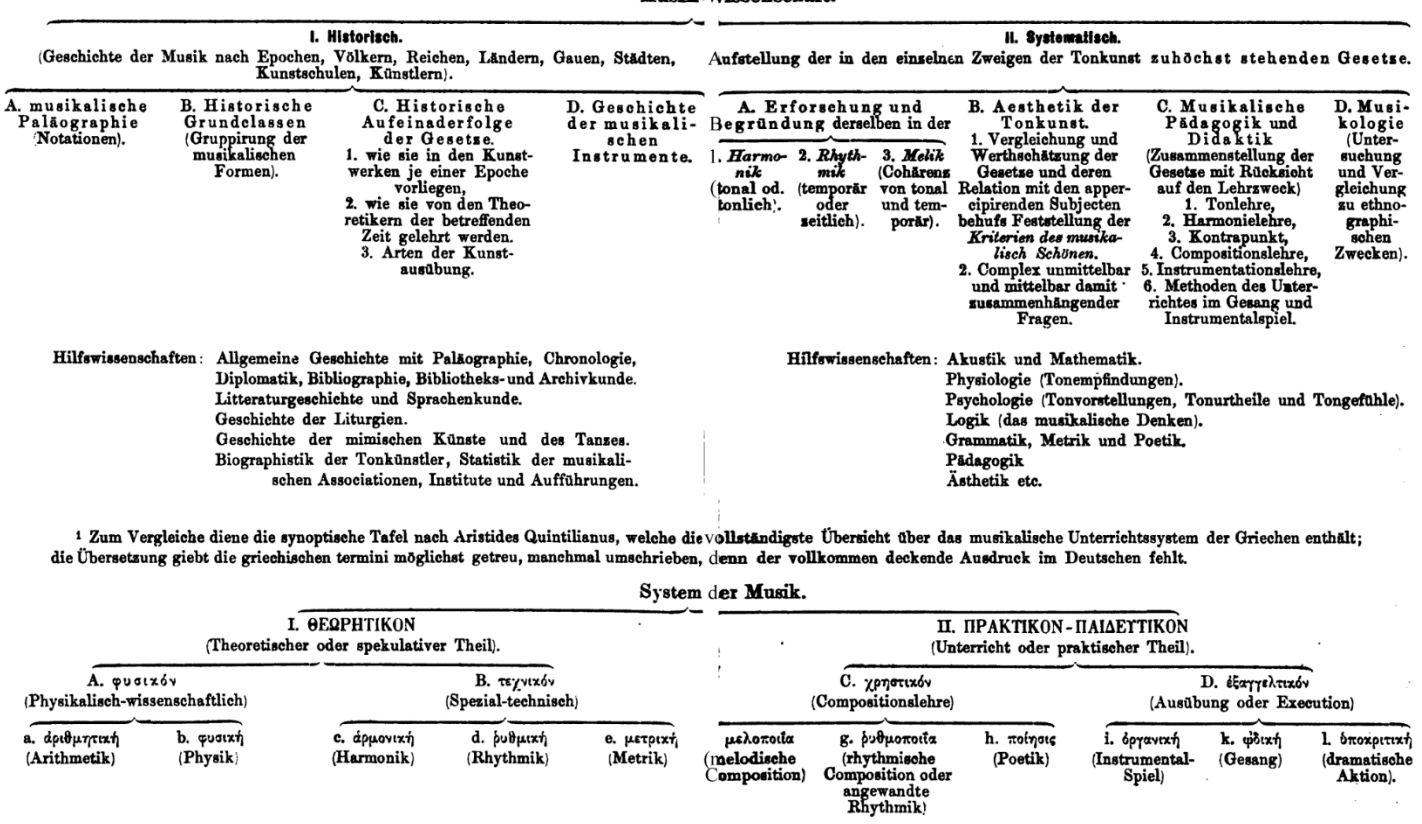
La musicologie est née au XIX^e siècle, d'abord en langue allemande[1] ; la musicologie systématique est née, un peu plus tard que la musicologie historique, dans le célèbre article programmatique de Guido Adler, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », en particulier dans son célèbre tableau des branches de la musicologie (Figure 1). Cela, du moins, c'est le discours auquel nous avons tous cru. Pourtant, dès les premiers mots de son article, Adler le réfute : « La musicologie, écrit-il, est née en même temps que l'art des sons »[2]. Il poursuit en détaillant les réflexions des premiers musiciens, qui se sont intéressés successivement à la fixation et la détermination du matériau sonore, aux définitions arithmétiques des intervalles, à la notation des hauteurs et des durées, aux rapports entre la musique et la poésie, à l'analyse des œuvres, à l'instrumentation, à l'interprétation, à l'organologie, à la stylistique et, enfin, à l'histoire des œuvres. « Tous les peuples, écrit-il, à propos desquels on peut parler d'un *art des sons* ont aussi une *science des sons*, même s'il ne s'agit pas toujours d'un système musicologique développé »[3].

* Professeur émérite à Sorbonne Université. Chercheur à l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus). Président de la Société belge d'Analyse musicale (SBAM). nicolas.meeus@scarlet.be.

[1] Le premier usage du mot *Musikwissenschaft* se trouve dans le traité de Logier, *System der Musik-Wissenschaft*, de 1827, qui est un traité d'harmonie, de basse chiffrée et de composition. L'existence de la discipline est confirmée ensuite dans plusieurs ouvrages encyclopédiques en allemand. La naissance « officielle » de la musicologie a lieu avec la création des *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* en 1863 et l'introduction qu'y rédige Friedrich Chrysander. Voir Meeùs, 2015, p. 100-101.

[2] *Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst* (Adler, 1885, p. 5).

[3] *Alle Völker, bei welchen man von einer* Tonkunst *sprechen kann, haben auch eine* Tonwissenschaft, *wenngleich nicht immer ein ausgebildetes musikwisschenschaftliches System* (Adler, 1885, p. 5).



[1] Zum Vergleiche diene die synoptische Tafel nach Aristides Quintilianus, welche die vollständigste Übersicht über das musikalische Unterrichtssystem der Griechen enthält; die Übersetzung giebt die griechischen termini möglichst getreu, manchmal umschrieben, denn der vollkommen deckende Ausdruck im Deutschen fehlt.

Figure 1 : Guido Adler, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), p. 16-17.

Adler retrace ensuite les étapes de l'étude musicologique : la transcription, l'examen de la structure rythmique et tonale, le cas échéant les rapports entre voix simultanées, le rapport au texte mis en musique, le traitement des instruments, le genre de l'œuvre et, enfin, les circonstances historiques de la création et la valeur esthétique. Ce qu'il décrit, dans tout ceci, c'est donc tout à la fois le développement de la musicologie au cours des âges et le programme qui en découle pour une musicologie de la fin du XIX^e^ siècle. La description qu'il fait de la musicologie depuis l'Antiquité est surtout celle d'une musicologie systématique, qui apparaît bien plus ancienne que la musicologie historique. Il ajoute d'ailleurs au bas de son tableau de la musicologie un autre tableau, celui du système théorique, pratique et pédagogique grec tel qu'il est décrit par Aristide Quintilien, qui semble se refléter presque exactement dans la partie « systématique » du tableau d'Adler (voir aussi la Figure 2).

* * *

Mon intention n'est pas de résumer vingt-cinq siècles d'histoire de la musicologie systématique, ni même celle de la musicologie francophone de l'Orient. Somme toute, le rôle de Mersenne, de Sauveur, d'Amiot, de Villoteau et de tant d'autres, est connu ; il en sera question dans d'autres articles. De plus, notre intention dans le cadre du séminaire Épistémuse est moins de réfléchir aux aspects théoriques de la musique orientale ou à la façon dont les chercheurs francophones en ont rendu compte, que de nous interroger, à un niveau plus élevé, sur les motivations de ces chercheurs : ce qui nous intéresse, c'est l'épistémologie de la musicologie francophone de l'Orient – pourquoi la musicologie francophone, et pourquoi l'Orient. Mais ce dont je voudrais discuter d'abord, ce sont les raisons qui ont poussé les musiciens, en particulier dans cette aire qui va de l'Occident à la Perse, celle qui a subi l'influence des théories grecques antiques et qui englobe donc aussi l'Orient dont nous parlons aujourd'hui, à produire ce corpus immense de réflexion musicologique, comparable non seulement par son volume, mais aussi par sa nature même, au corpus de la philosophie ou à celui de la théorie du langage. C'est dans la conviction que la musicologie est une discipline d'importance comparable à celle de la philosophie elle-même (ce qui était probablement une évidence pour les Anciens) que je voudrais en parler aujourd'hui.

Si l'expression « musicologie systématique » est relativement récente, ce qu'elle recouvre ne l'est pas. Aucun terme, à vrai dire, n'a désigné de manière univoque les éléments de ce vaste corpus. Pour faire court, je l'appellerai « théorie musicale », en rappelant qu'aux États-Unis l'expression *music theory* recouvre aujourd'hui deux domaines distincts ou, plutôt, complémentaires : d'une part la réflexion spéculative sur divers points de théorie plus ou moins abstraits, d'autre part l'enseignement des théories et leur application à la pratique musicale. Il en va en réalité de même de la théorie musicale depuis son origine, qui s'est exercée entre les deux extrêmes de la spéculation pure et de la pédagogie pure. C'était déjà la division essentielle de la description de Quintilien citée par Adler, qui comportait une partie spéculative (Θεωρητικόν), et une partie pédagogique (πρακτικόν–παιδευτικόν). De Quintilien à

la *Music Theory*, donc, cette dualité entre réflexion spéculative et réflexion pédagogique est l'un des éléments constants, dont on montrerait aisément qu'il a existé à toutes les époques et en tous lieux.

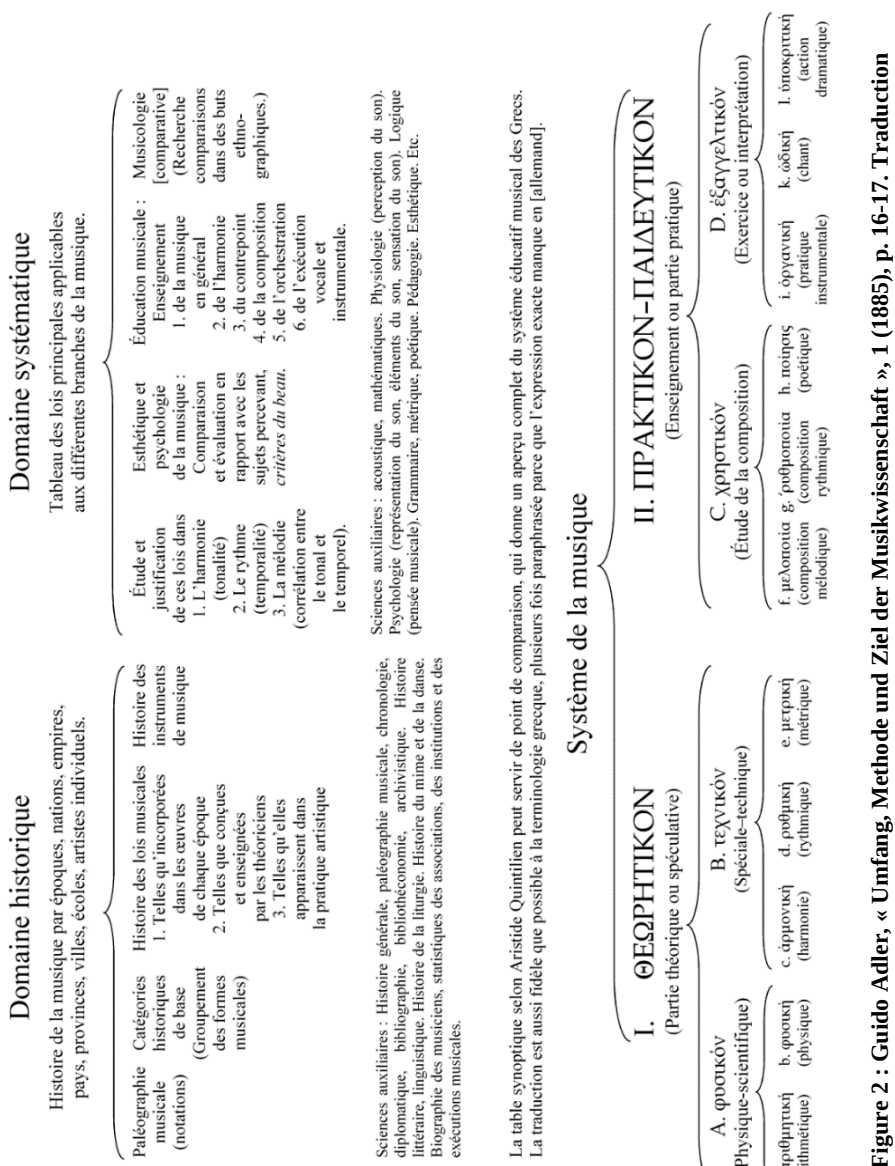


Figure 2 : Guido Adler, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », 1 (1885), p. 16-17. Traduction

Un thème récurrent de la théorie musicale spéculative, depuis l'époque platonicienne jusqu'à nos jours, c'est l'étude abstraite des structures d'intervalles et des

échelles, ce que Dahlhaus appelait la « contemplation ontologique des systèmes de sons » (Dahlhaus, 1984, p. 6-9). C'est pour cette raison qu'au Moyen Âge latin la musique a été inscrite dans le Quadrivium, comme science des nombres reliés proportionnellement entre eux – c'est-à-dire science des rapports numériques.

Les théoriciens arabes médiévaux, eux aussi, ont souvent suivi les théoriciens grecs dans leurs spéculations sur les nombres. Mais Al-Fārābi (1930-2001) souligne que ce n'était pas toujours le cas : « Parmi ceux qui ont voulu fixer dans des livres le nombre de toutes les notes *reproduisibles à l'octave*, il nous faut compter les mathématiciens grecs de l'antiquité et les théoriciens de l'empire arabe proches de notre temps. Parmi ces derniers, certains ont suivi la voie des mathématiciens grecs, les autres n'en ont tenu aucun compte ; habiles praticiens, rompus à la musique, ils se sont uniquement fiés à leur oreille ».

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, cette étude spéculative se double d'un effort de codification et de classification manifeste dans des projets encyclopédiques et universalisants, souvent normatifs : contrepoint, harmonie, rythmique, métrique, mélodie, forme, genres et styles. Au XIX^e^ siècle, ces réflexions en viennent en outre à se concentrer sur les œuvres individuelles comme porteuses de signification : analyse, interprétation, performance.

Les motivations de ces recherches ont varié au cours des siècles. Dans l'Antiquité et au moins jusqu'à la Renaissance, il s'agissait de montrer comment l'ordre divin de l'univers se manifeste dans la musique ou, inversement, comment la musique se manifeste dans l'ordre divin : la motivation était théologique. Au début de la période moderne, la motivation se fait progressivement rationaliste ou scientifique : il s'agit de montrer comment la musique correspond à un ordre physique, naturel ; c'est le développement de l'acoustique (Sauveur, 1701), la réflexion sur le système « juste » (Zarlino, 1558 ; Mattheson, 1719 ; Euler, 1739 ; etc.), et la création de théories « scientifiques » de l'harmonie (Rameau, 1722 ; mais aussi Helmholtz, 1877). Au XIX^e^ siècle enfin, la motivation scientifique se double encore de considérations psychologiques (Stumpf, 1883-1890) et bientôt anthropologiques (Sachs, 1962). Elle débouche sur le développement rapide de l'analyse musicale.

Les étapes de ce déplacement historique, de la spéculation cosmique à motivation théologique vers la spéculation acoustique à motivation scientifique au sens des sciences dures, puis vers la psychologie, c'est-à-dire vers les sciences humaines puis les sciences cognitives, correspondent dans une certaine mesure aux trois grands domaines de la musique selon Boèce, ce qui semblerait indiquer que, peut-être, la diversité épistémologique n'est pas si grande que cela : ce sont la *musica mundana*, la musique du macrocosme, des sphères ; la *musica humana*, celle de l'harmonie microcosmique de l'âme et du corps ; et la *musica instrumentis*, celle de l'harmonie des sons humains, vocaux et instrumentaux (Boetius, 1867).

L'étude des structures d'intervalles et des échelles, depuis l'origine, est fondée sur les nombres, une fois encore avec des motivations variables : la mystique platonicienne des nombres et des rapports simples a dominé l'Antiquité et le Moyen Âge ; elle a été remplacée progressivement, notamment à partir de Mersenne et Descartes, par l'étude scientifique des sons et des rapports harmoniques : les principes sont

différents, mais les rapports de nombres sont les mêmes. Les rapports harmoniques, justifiés acoustiquement, sont envisagés d'abord dans leur objectivité physique puis, au XIXe siècle, dans leur subjectivité perceptive. En tout cas, cette obsession pour les rapports simples ou pour les rapports harmoniques a eu des conséquences de première importance sur la musique de l'aire géographique ayant pratiqué la théorie grecque antique. C'est elle, probablement, qui a incité à considérer nos musiques comme des musiques de « notes », dont les éléments sont des hauteurs définies, distantes entre elles d'intervalles autant que possible « rationnels », c'est-à-dire qui non seulement peuvent être représentés par des rapports numériques, mais qui en outre sont porteurs de raison, sont signifiants. Hucbald l'affirmait déjà il y a un millénaire lorsqu'il opposait aux cris irrationnels d'animaux les sons musicaux, « discrétisés et déterminés par une quantité rationnelle »[4]. On imagine sans peine que ni la musique chantée en Grèce avant Pythagore, ni le chant chrétien avant la réintroduction en Occident latin de l'échelle diatonique grecque, ni les musiques arabes avant les théorisations d'al-Kindī, d'ibn al-Munajjim ou d'al-Fārābi, ne fonctionnaient selon des intervalles définis numériquement. Et si le système diatonique a acquis en Occident l'importance que l'on connaît, c'est au moins en partie parce qu'il est celui qui s'exprime le plus aisément par des rapports numériques simples.

La théorie arabe médiévale est dans une large mesure une théorie de notes et d'intervalles. Une grande difficulté, néanmoins, a été d'y intégrer les intervalles zalzaliens, qui ne s'exprimaient pas sans peine sous forme de rapports simples et dont l'expression numérique, en outre, n'était probablement qu'une représentation figée de hauteurs essentiellement mobiles[5]. Sans présumer de la valeur intrinsèque de l'hypothèse, la proposition actuelle de Nidaa Abou Mrad (2016, p. 54-55 et 495-508), dans sa *Sémiotique modale*, de considérer les intervalles zalzaliens comme justifiables d'une explication par les otoémissions, s'inscrit en tout cas précisément dans un cadre épistémologique moderne fondé notamment sur des considérations psychophysiologiques.

* * *

Les trois grandes phases de la théorie musicale que je viens de décrire, disons pour faire bref la première théologique, la deuxième scientifique, la troisième anthropologique, correspondent approximativement aux trois *épistémès* de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* (Foucault, 1966). La première, fondée sur l'analogie, la similitude et la ressemblance, est pour nous celle où la musique est l'image platonique

[4] […] *non qualescumque sonos, utputa quarumlibet insensibilium rerum, aut certe irrationabilium voces animalium ; sed eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta iecerunt* (Hucbald, 1784, p. 107).

[5] Il faut souligner que cette difficulté à décrire les intervalles zalzaliens transparaît dans les écrits arabes médiévaux eux-mêmes : elle n'est donc pas, ou pas exclusivement, l'expression colonialiste d'un mépris occidental pour ce qui n'est pas diatonique, comme certains affectent de le penser encore aujourd'hui. Dans les traités médiévaux, la tierce neutre est souvent décrite comme correspondant au rapport 27/22 (355 cents), mais parfois aussi à 39/32 (342 cents) et, chez Safī al-Dīn, à 243/256 (360 cents). Voir Liberty Manik, 1969, p. 37-57.

du monde. La deuxième épistémè est celle de la discontinuité, de la comparaison, de l'analyse, de la mesure, celle où le déchiffrage herméneutique du langage divin cède la place au déchiffrage de ce qu'il peut y avoir de divin dans la nature ; c'est celle où la musique se soumet à un ordre naturel, acoustique, qui la régit et en assure la cohérence. La troisième, enfin, est celle d'une lecture historique et géographique, celle qui fait apparaître les différences d'une époque à une autre ou d'un pays à un autre, et la relativité des choses. Jusqu'au XVIII^e^ siècle, que la théorie musicale – ou la musicologie systématique, dans la mesure où l'une n'est que le nom de l'autre – repose sur la foi en Dieu ou sur la foi en la science et en la nature, elle ne fait que constater un état de choses qu'il n'y a pas lieu de remettre en question. Par contre, la discontinuité que Foucault situe à la fin du siècle des Lumière est le moment qu'Emmanuel Kant décrit comme l'accession du savoir à l'âge adulte, à la « majorité » (*Mündigkeit*), ce moment, écrit Kant (1784, p. 481) citant Horace, dont le mot d'ordre est « ose savoir ! » (*sapere aude*), en toute liberté et sans aucune contrainte externe.

Cette posture nouvelle amène à s'interroger sur la raison du savoir, dès lors qu'il n'est plus soumission ni à un ordre divin ni à un ordre naturel. La science elle-même apparaît désormais en évolution constante, tendue vers un avenir encore incertain. Elle est désormais hasardeuse, anxieuse d'elle-même, elle éprouve le besoin de se justifier et d'affirmer sa légitimité : le questionnement épistémologique prend lui aussi une dimension nouvelle, celle qui est à la base du séminaire Épistémuse. Le scepticisme cartésien devient une norme de la recherche scientifique, contraignant à une nouvelle objectivité fondée non plus sur le divin ou sur la nature, mais bien sur un idéal de gratuité, de désintéressement, de partage des connaissances.

Ce sont sans doute cette inquiétude et ce besoin de justification qui animent Guido Adler et les fondateurs de la musicologie moderne en Allemagne au XIX^e^ siècle. Ce qui frappe dans la description d'Adler, c'est que, malgré ce qu'il en dit en sous-titre (« Histoire de la musique par époques, nations, empires », etc. ; voir figure 2), la musicologie historique n'est pas une histoire des œuvres et des compositeurs, mais bien celle de la théorie ! Il cite la paléographie, c'est-à-dire l'histoire des notations ; l'histoire des genres et des formes ; l'histoire des lois musicales ; enfin l'histoire des instruments. Ce qui caractérise le projet d'Adler, ce n'est pas une nouveauté des sujets de recherche, mais bien leur inscription dans une perspective historisante, caractéristique de la troisième épistémè de Foucault. L'articulation entre musicologie historique et musicologie systématique revient en fait à opposer les théories anciennes à la théorie « moderne » du XIX^e^ siècle : le but d'Adler est essentiellement comparatiste.

Cette musicologie historicisante a elle aussi des agendas, explicites ou cachés, de légitimation culturelle (« notre musique est la plus avancée », comme dans la théorie évolutionniste de Chailley) ou nationale (« le classicisme viennois » chez Riemann ou Schenker ; mais aussi peut-être les nationalismes musicaux arabes), d'identification de chefs-d'œuvre, de réforme sociale ou pédagogique, de critique musicale, d'esthétique, ou de simple satisfaction personnelle. De tels agendas ne devraient plus avoir cours aujourd'hui.

Dans ce contexte, consacrer notre réflexion à « la musicologie francophone de l'Orient » peut avoir quelque chose d'effrayant : s'agirait-il de jeter une fois encore un regard francophone, peut-être méprisant, sur un Orient réel ou rêvé ? C'est à nous-mêmes qu'il incombe de faire qu'il n'en soit pas ainsi, de comprendre que notre interrogation porte sur notre propre identité[6].

Références

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ADLER, Guido, 1885, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), p. 5-20.

AL-FĀRĀBI, 1930-2001, *Grand Traité de la Musique*, dans Rodolphe D'ERLANGER, *La Musique arabe*, Tome I, Paris, Geuthner (reproduction en 2001 de l'édition de 1930).

BARTOLI, Jean-Pierre, 2007, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, J.-J. Nattiez éd., Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 5, p. 155-181.

BOETIUS, Anicius Manlius Severinus, 1867, *De institutione musica libri quinque*, G. Friedlein ed., Leipzig, B. G. Teubner, p. 177-371.

CHRYSANDER, Friedrich, 1863, « Vorwort und Einleitung », *Jahrbücher für Musikwissenschaft* I (1863), p. 9-16.

DAHLHAUS, Carl, 1984, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert: Grundzüge einer Systematik, Geschichte der Musiktheorie*, vol. 10, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

EULER, Leonard, 1739, *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*, Saint-Petersbourg, Typographia Academiae Scientiarum.

FOUCAULT, Michel, 1966, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.

VON HELMHOLTZ, Hermann, 1877, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Fr. Vieweg, 4e édition.

HUCBALD, *De musica*,1784, dans Martin GERBERT *Scriptores ecclesastici de musica sacra potissimum*, vol. I, St. Blasien, 1784, p. 103-141.

KANT, Immanuel, 1784, « Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? », *Berlinische Monatsschrift* 1784/12, p. 481-494.

[6] On pourra relire dans ce contexte les beaux articles de Jean-Pierre Bartoli, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy » et de Susanna Pasticci, « L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XXe siècle », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5, p. 155-181 et 182-203.

LOGIER, Johann Bernhard, 1827, *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird*, Berlin, H. A. W. Logier.

MANIK, Liberty, 1969, *Das Arabische Tonsystem im Mittelalter*, Leiden, Brill.

MATTHESON, Johann, 1719, *Exemplarische Organisten-Probe*, Hambourg, Schiller- und Kißnerischen Buch-Laden.

MEEÙS, Nicolas, 2005, « Épistémologie d'une musicologie analytique », *Musurgia* XXII/3-4 (2015), p. 97-114.

PASTICCI, Susanna, 2007, « L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX^e^ siècle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle*, J.-J. Nattiez éd., Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 5, 2007, p. 182-203.

SACHS, Curt, 1962, *The Wellsprings of Music*, J. Kunst ed., The Hague, M. Nijhoff.

SAUVEUR, Joseph, 1701, *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons.* Paris, *Mémoires de l'Académie Royale des sciences*, p. 390-482.

STUMPF, Carl, 1883-1890, *Tonpsychologie*, Leipzig, S. Hirzel, 2 vol..

ZARLINO, Gioseffo, 1558-1562, *Le istitutioni harmoniche*, Venise, Francesco Senefe, première édition 1558 ; deuxième édition, 1562.

La musicologie médiévale francophone et l'Orient : une historiographie ethnocentrée

Frédéric BILLIET*

Dans le sillage des travaux des historiens, des archéologues et des historiens de l'Art, les musicologues du programme francophone MUSICOMED cherchent à sortir l'histoire de la musique médiévale de la dualité Occident-Orient afin de modifier le point de vue. En effet, sur une échelle plus large, historiquement et géographiquement, en se positionnant depuis Bagdad, les chercheurs de ce programme considèrent le langage musical médiéval comme commun aux cultures gréco-byzantine, gréco-latine, byzantino-arabe, latino-arabe, judéo-arabe obéissant à un système musical unique et cohérent. Ils se placent ainsi à la frontière des cultures byzantine et persane, deux cultures dominantes pendant l'antiquité et qui marquent profondément la période médiévale, tout en privilégiant l'héritage de la Grèce antique[1].

Cette réflexion collective part du constat que l'étude de l'histoire de la musique à l'époque médiévale participe dès ses débuts à l'élaboration d'une histoire de la musique occidentale. Lorsque les orientalistes du XIX^e^ siècle, à la suite des érudits du XVIII^e^ siècle[2], ont étudié l'histoire de la musique d'autres cultures, notamment celles de la large sphère relative aux terres où l'islam s'est développé et où la langue arabe est dominante, il ne s'agissait pas d'étudier la musique à une époque donnée, mais de comparer la musique occidentale et son évolution à celle des autres cultures. Selon Anas Ghrab, « ces écrits musicologiques du XIX^e^ siècle avaient permis à l'Occident

* Professeur en musicologie médiévale à Sorbonne Université, responsable de la base Musiconis, co-responsable de l'équipe Iconographie musicale de l'UMR IREMUS et du programme Musicomed. Il est aussi Vice-Doyen Vie de Campus de la Faculté des Lettres, frederic.billiet@sorbonne-universite.fr.

[1] Introduction du programme Musicomed (Labex Resmed et UMR IREMUS de Sorbonne Université) co-rédigée par Frédéric Billiet et Anas Ghrab. Cf. http://www.iremus.cnrs.fr/fr/projets-de-recherche/musicomed.

[2] Par exemple, Charles Fonton, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*, rédigé en 1751 à Constantinople. François Picard (2006) précise avec raison que l'idée de comparer musiques lointaines et musiques européennes vient de l'idée que celles-ci peuvent éclairer les musiques de l'antiquité. Cette idée date de bien des siècles avant le XIX^e^ siècle (Ménestrier, 1681).

d'affirmer une certaine supériorité de la musique occidentale par rapport aux musiques orientales »[3]. Depuis, l'évolution des disciplines historique et musicologique, et la forte mobilisation des musicologues de part et d'autre de la Méditerranée, a permis de mieux connaître les anciens textes grecs et arabes consacrés à la musique et de saisir plus clairement leur évolution parallèle à celle de l'histoire des idées et des sciences. Mais, si certaines relations ont par exemple été établies entre les théories musicales rédigées en arabe et en latin, l'influence des textes et de la philosophie arabe sur les textes de culture latine n'est pas suffisamment mise en évidence dans l'historiographie musicale francophone. Il en est de même pour les textes hébreux sur la musique qui méritent d'être mieux analysés et connus (Cerveux, 2019).

Le prologue du programme Épistémuse, tenu au Liban en 2019, a été donc une occasion de montrer comment la musicologie francophone a construit un modèle historiographique déséquilibré qui met sous silence, à partir du IXe siècle, l'apport de l'Orient dans cet univers sonore partagé autour de la Méditerranée. L'attraction pour la notation musicale dite carolingienne et pour ce répertoire musical noté a fait souvent disparaître la richesse des répertoires de tradition orale dont témoignent autrement les images, les textes et les objets archéologiques. C'est donc ce grand silence dans lequel est plongé l'Orient dans les ouvrages d'histoire de la musique publiés en français que nous souhaitons mettre ici en évidence à travers nos lectures des principaux ouvrages disponibles. Pour cette sélection d'ouvrages du XIXe-XXe siècle, nous avons retenu les ouvrages qui ont intégré partiellement le monde oriental et nous avons exclu les histoires déclarées comme nationales[4].

Alors que les premiers grands travaux sur la musique arabe étaient diffusés dès le XIXe siècle[5] avec les recherches de Guillaume-André Villoteau (1823) et les publications remarquables de Daniel Salvador (1863), le célèbre musicologue François-Joseph Fétis publie en 1869-1876 une *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* qui témoigne d'une grande connaissance des documents historiques et des pratiques musicales contemporaines de communautés humaines très différentes et peu connues à cette époque en Europe. Certains titres des volumes de cette histoire générale donnent une idée de l'ampleur du travail comme :

La musique chez les peuples sémitiques

La musique chez les peuples d'origine arienne et touranienne

La musique chez les peuples de l'Asie mineure et chez les Grecs

La musique chez les peuples italiques (Étrusques, Grecs, Romains, peuples de Sicile)

[3] Propos d'Anas Ghrab pour la rédaction du projet Musicomed.

[4] Par exemple : Charles Poisot (1860) débute son *Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* par un chapitre intitulé « De la musique en France sous la dynastie mérovingienne (478-751) » et consacre deux pages à l'Église et ses commencements avec Saint Césaire d'Arles ; Albert Soubies (1900) limite son propos à la zone géographique correspondant à la Belgique actuelle ; Bernard Gagnepain (1977) prend soin d'ajouter à son histoire de la musique le qualificatif « française » pour justifier un commencement avec le « chant grégorien ».

[5] Voir le tableau n°1 en fin d'article.

Fétis veut ici mettre en lumière les musiques extra-européennes, même s'il considère que « notre musique » est « un art plus élevé […] ; mais il n'en est pas moins intéressant de connaître les formes primitives de ce même art et d'observer les transformations subies par ses éléments, avant qu'ils fussent parvenus à l'état où nous les voyons » (Fétis, 1869-1876, t. 2, p. 17). Ce travail encyclopédique pionnier, et sur lequel s'appuieront de nombreux musicologues pour le faire évoluer, est avantageusement complété par la publication du livre d'Antonin Laffage sur la musique arabe en 1906.

Au début du XX^e^ siècle, les musicologues français sont donc bien outillés pour proposer aux élèves et au public une histoire de la musique dite universelle. Pour le dire autrement, les musicologues qui construisaient une histoire de la musique occidentale en commençant par la musique des pays du Sud ne pouvaient pas ignorer l'évolution musicale de ces pays. Pourtant, les ouvrages qui suivront privilégieront une histoire qui sera ethnocentrée sur l'Europe à partir du X^e^ siècle, ce dont nous expliquerons les raisons.

Jules Combarieu publie, en 1920, chez Armand Colin, une *Histoire de la musique des origines au début du XX^e^ siècle*, qui privilégie largement l'héritage de la Grèce antique dans des chapitres extrêmement détaillés à partir des connaissances archéologiques de cette époque. Il consacre huit chapitres à cet héritage antique sur lequel il ne reviendra pas dans les chapitres suivants dédiés à la musique occidentale.

Chap. VI : la musique non hellénique, musique dite « orientale »

Chap. VII : l'antiquité grecque

Chap. VIII : la théorie musicale des grecs

Chap. IX : la musique pour Dionysos socialisée

Chap. X : la musique socialisée pour Apollon et les autres divinités

Chap. XI : la musique et les philosophes antiques

Chap. XII : les théoriciens grecs

Chap. XIII : la musique chez les latins antiques

Chap. XIV : le lyrisme religieux du christianisme

En 1922, Jules Rouanet rédige un article sur « La musique Arabe » dans l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Dans la première partie de cette encyclopédie, Albert de Lavignac, en collaboration avec Lionel de La Laurencie, présente les musiques de très nombreuses contrées, après avoir rappelé les grands acquis de l'Antiquité et du Moyen Age :

1. *Antiquité - Moyen Âge.*
2. *Italie - Allemagne.*
3. *France - Belgique - Angleterre.*
4. *Espagne - Portugal.*

5. *Russie - Pologne - Finlande - Scandinavie - Suisse - Autriche - Hongrie - Bohème - Tziganes - Roumanie - Arabes - Turquie - Perse - Thibet - Birmanie - Indochine - Indes néerlandaises - Éthiopie - Afrique méridionale - Madagascar - Canaries - États-Unis - Indiens - Mexique - Pérou - Équateur - Bolivie.*

Pourtant la même année, la très célèbre *Histoire de la musique* de Paul Lendormy (1924) ne propose qu'un seul chapitre consacré à la musique antique et au chant grégorien, avant d'enchaîner avec un deuxième chapitre sur le Moyen Age dans lequel il est seulement question de la transmission des hymnes pour ensuite se concentrer exclusivement sur la musique occidentale.

En 1929, Henry George Farmer apporte un nouvel éclairage sur cette période médiévale en publiant *A History of Arabian Music to the XIIIth Century* qui aurait dû permettre aux musicologues de mieux équilibrer les apports respectifs du Sud et du Nord de la Méditerranée dans cette histoire partagée de la musique.

L'année suivante, Rodolphe d'Erlanger publie le premier volume de sa *Musique arabe*, qui est centrée, dans ses quatre premiers volumes, sur des traductions critiques (réalisées par son équipe de musicologues) d'importants traités théoriques médiévaux arabes sur la musique et, dans ses deux derniers volumes, sur une description des principales pratiques musicales traditionnelles artistiques du Mašriq et du Maghreb au XX^{e} siècle.

Pourtant, Henry Prunières reste assez centré sur l'Occident dans son volume intitulé « Musique du Moyen Age et de la Renaissance » de la *Nouvelle histoire de la musique* (Prunières, 1934). Dans son ouvrage sur *la notation musicale et son influence sur la pratique de la musique du Moyen Age à nos jours*, paru en 1946, Willy Tappolet commence aussi par évoquer le monde latin en donnant une définition du *Musica Enchiriadis* (Tappolet, 1934, p. 9). Il n'omet pas de décrire sommairement les instruments de musique chez les Égyptiens, Assyriens, Hébreux, puis la notation chez les Grecs au IV^{e} siècle avant notre ère (Tappolet, 1934, p. 10), avant de commencer son exposé principal à partir des notations du IX^{e} siècle. De plus, il introduit les premiers chapitres de son ouvrage par une phrase rappelant l'importance de la sphère orientale. Il tente par exemple de reconstituer l'histoire du monocorde pythagoricien dans son chapitre sur l'établissement de la hauteur du son (Tappolet, 1934, p. 24).

L'*Histoire de la musique* publiée par Charles Nef chez Payot, en 1948, commence par une première grande partie sur « la Musique homophone jusqu'à la fin du Moyen Age ». Dans le premier chapitre sont traitées les questions de l'Antiquité, avec un état des connaissances sur la musique « primitive » dans les anciennes civilisations orientales - une seule page - puis sur la musique des Grecs. Mais, dès le deuxième chapitre, Charles Nef concentre tout son propos sur la musique de « l'ère chrétienne » tournée vers l'Occident. La même année, Norbert Dufourcq (1948) fait commencer son *Histoire de la musique* par « la musique monodique religieuse : le chant grégorien ». Il explore les répertoires de différents pays mais tous sont situés en Europe, sachant qu'il avait pris la précaution d'ajouter un titre intermédiaire pour le

premier cycle de son cours du Conservatoire : la musique française des origines jusqu'à Fauré, Debussy, Ravel.

En 1949, le programme d'Histoire de la Musique enseigné dans le premier cycle scolaire s'élargit à l'Antiquité, le Moyen-Âge et la Renaissance[6]. *L'Histoire de la musique* d'Émile Vuillermoz, publiée la même année, débute par ces mots : « Musique ! héritage sacré d'Apollon ». Il traite la « Naissance de la musique » dans le premier chapitre constitué de quatre sous-chapitres : le rythme, le timbre, le matériel sonore, Orient et Occident. Dans ce dernier sous-chapitre, il justifie pourquoi il doit se limiter à la musique occidentale : « L'Orient et l'Occident après avoir cheminé quelques temps de compagnie, se séparèrent à un carrefour pour suivre des routes différentes » (Vuillermoz, 1949, p. 20). Puis il insiste sur l'importance de la musique en Grèce après la Syrie et l'Egypte dans les deux premières pages de son deuxième chapitre intitulé « des origines au VII^{e} siècle » avant d'enchaîner sur la notation (Vuillermoz, p. 25). Il revient aux musiques méditerranéennes au troisième chapitre dans lequel il décrit les instruments tels que la lyre, la cithare, l'aulos et la syrinx. Enfin, il n'oublie pas de mentionner les références à la musique grecque citée par les auteurs du Moyen Age occidental après avoir écrit : « nous devrons limiter à l'art occidental l'examen biologique de la Musique à travers les siècles. Observons donc les étapes successives qu'elle a parcourues pour passer de l'esthétique de Tubalcaïn à celle d'Arnold Schoenberg » (Vuillermoz, p. 23). Ici, l'Orient musical n'a pas sa place.

Les temps changent et en 1950, Jacques Chailley publie son *Histoire musicale du Moyen Age* aux Presses Universitaires de France en deux parties : les genèses et les monuments (XII^{e} au XV^{e} siècle). Il commence par la fin de la civilisation romaine (Chailley, 1950, p. 11) en parlant de « la déchéance de la fonction musicale et d'une musique qui perdît sa dignité » (Chailley, p. 7). Ce grand spécialiste de la musique médiévale réserve une part très importante aux traditions orientales avec notamment un deuxième chapitre consacré au « pythagorisme et les traditions musicales de la Grèce », un troisième sur « les enfances de la musique chrétienne » et un quatrième chapitre sur « le bas empire et l'épanouissement de la musique liturgique ».

En 1960, la très célèbre *Histoire de la musique des origines à nos jours* de la collection La pléiade marque une étape dans l'historiographie de la musique en incluant de manière conséquente « la musique dans les civilisations non européennes » et « la musique dans le monde musulman » avant d'aborder la « musique dans le monde chrétien ». Dans ce volume, la notation musicale n'est abordée par Solange Corbin qu'à partir de la page 647 ce qui montre bien l'importance donnée par l'équipe éditoriale aux sources non-notées de la musique.

En 1965, dans le même esprit, Romain Goldron consacre le premier des vingt volumes de son *Histoire de la musique* à la « Musique antique » et à la « Musique d'Orient ». On peut lire à la page 83 que « la musique persane et la musique arabe

[6] Voir les programmes de l'Éducation Nationale (1949). L'enseignement de la musique avait été rendu obligatoire par un Arrêté du 6 août 1938 (Ministère de Jean Zay). Cf. Billiet, Frédéric, *Chronoprogramme de l'éducation musicale en France, IREMUS, http://www.iremus.cnrs.fr/fr/axes-de-recherche/52-pedagogie-didactique-cognition*

islamique ont une commune origine qui remonte à l'époque des Sassanides (224-641) ». C'est un volume très complet sur ces civilisations anciennes dont les témoignages sur la musique sont mis en valeur sachant, comme l'écrit l'auteur en préambule : « l'usage que notre civilisation a fait de l'art des sons, les constructions sonores de plus en plus complexes qu'elle a créées tantôt pour son édification et tantôt pour sa seule jouissance suffiraient à eux seuls à la distinguer de toutes les autres » (Goldron, 1965, p. 9).

Avec la promulgation de nouveaux programmes pour l'éducation musicale dans lesquels figure une histoire de la musique périodisée en fonction de l'évolution des formes musicales[7], des ouvrages se multiplient pour aider les enseignants à former les élèves dans cette discipline. En 1966, Paule Druilhe reprend la chronologie des programmes officiels de l'éducation nationale dans *L'histoire de la musique* publiée chez Hachette. Les périodes anciennes sont alors réservées à la classe de 6e en lien avec le programme d'histoire. Deux parties sont présentées :

1 L'Antiquité :

La musique primitive

Chine, Inde, Assyrie, Égypte

La Grèce : la pratique musicale, les fêtes religieuses, le théâtre

2 Les débuts du Moyen Age

Seul le répertoire monodique est abordé pour les débuts du Moyen Age tandis que la partie maladroitement intitulée « naissance de la polyphonie (Xe-XIIe) », sera réservée à la classe de cinquième.

Pour former les enseignantes et les enseignants et les préparer aux nouveaux concours de recrutement de l'Education Nationale, le professeur Jacques Chailley rend public son cours d'histoire de la musique[8] en 1967. Il met en avant la musique de la Grèce antique au chapitre 3 juste après les « musiques primitives ». La même année, dans la *Musique et le signe* (1967), ce musicologue, spécialiste du Moyen Age, tente de montrer un cheminement logique et continu entre les notations sumériennes (Chailley, 1967, p. 13) - considérées comme notations musicales - puis les notations grecques et paléo-byzantines.

En 1969, Roland de Candé publie *La musique* au Seuil. Après une courte introduction, apparaît le titre du premier chapitre qui donne l'orientation de l'ouvrage : « Origines de la musique Occidentale ». L'auteur commence par une page intitulée « de Sumer à la Grèce », et continue avec deux pages sur les Grecs (Candé, 1969, p. 12-13), suivie d'une page sur la musique chrétienne en précisant que « la musique byzantine, héritière de la Grèce et de l'Orient, était subtile et savante » (Candé , p. 14) mais, dont il ne sera plus question dans le reste de l'ouvrage alors que l'auteur complète son propos sur la musique byzantine en écrivant qu'« elle utilisait des

[7] Voir les programmes de l'Education Nationale (1963). Le programme de 1939 sous le Ministère de Jean Zay limitait le programme d'Histoire de la musique de Lully à nos jours. Cf. Frédéric Billiet, *Chronoprogramme de l'éducation musicale en France, op.cit.*

[8] Jacques Chailley, *Cours d'histoire de la musique*, Paris, Leduc, 1967.

modes grecs et pratiquait deux 'genres' principaux : le 'diatonique' qu'adopte de nos jours l'Église russe et 'l'enharmonique' perpétué par l'Église grecque ». À partir de la quinzième page (Candé, p. 15) l'ouvrage traite essentiellement de la musique occidentale. La même année, Bernard Champigneulle qui publiait dans la même collection « Que sais-je ? » des PUF, une *Histoire de la musique* « cherchant à situer la musique dans les temps et dans les milieux où elle s'est épanouie ». L'Orient évoqué en deux pages est le grand absent de l'ouvrage publié en milliers d'exemplaires mais c'est sans doute le format qui l'exige.

Dans son *Histoire de la musique*, publiée en 1973 chez Leduc, Jacqueline Jamin accorde treize pages aux civilisations antiques, dont quatre pages sur le monde romain, avant de passer directement à l'Occident (Jamin, 1973) et ne plus en sortir.

Marc Honegger s'inscrit dans la lignée des auteurs de *l'Histoire de la musique* de la Collections de la Pléiade mais en remplaçant le titre par *Sciences de la Musique* dans son ouvrage en deux volumes parus chez Bordas en 1979 (Honegger, 1979)[9]. Cette ouverture des musicologues plus ouverts aux civilisations du Sud n'est sans doute pas étrangère à la reformulation des programmes d'éducation musicale qui incitent à « apprendre à écouter des œuvres de toutes époques, de tous styles, et toute origine »[10].

De leur côté, les anglophones avancent plus rapidement dans le sillage de Farmer comme en témoigne cet ouvrage du British Museum *Music and civilisation* (Mitchell, 1980) de 1980 dans lequel se côtoient des articles tels que « The lute in Ancient Mesopotmia » de Dominique Collon et Anne Draffkorn Kilmer, « A cylinder Seal showing a Harpist » de T.C. Mitchell ou « Medieval Guittern » de Mary Remnant and Richard Marks. L'influence des travaux musicologiques sur ces sujets dans les autres pays n'est pas à négliger[11] mais nous rappelons ici que notre analyse se limite à l'historiographie francophone. Il est donc important de citer ici le travail très important de Mahmoud Guettat sur *La musique classique du Maghreb*, publié en 1980.

En 1988, l'*Histoire de la musique du Moyen Age* d'Albert Seay est traduite en français chez Actes sud (Seay, 1980). Il intitule son premier chapitre « arrières plans philosophiques et musicaux » pour situer les pratiques musicales israélites (Seay, p. 17) et les premières altérations chrétiennes. Il aborde aussi la place de la musique dans la philosophie et la philosophie de Boèce avant de passer au Plain-Chant. Cependant, il ne reviendra pas non plus sur l'Orient dans le reste de son ouvrage.

La même attitude est adoptée dans *La musique du Moyen Age*, de Richard Hoppin traduite en français en 1991 par Nicolas Meeùs et Malou Haine (Hoppin, 1991).

Chapitre1 : des origines à l'an mil

La chute de l'Empire romain

---

[9] Nous ne prenons pas en compte les dictionnaires ou les encyclopédies pour nous concentrer sur l'historiographie francophone.

[10] Nouveaux programmes d'éducation musicale. Arrêté du 1e mars 1977.

[11] Signalons par exemple la très importante publication de Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*. Oxford, Oxford University Press, 1978, et les récents travaux de Dwight Reynolds.

La montée de l'islam

L'Empire carolingien

Désintégration de l'empire

Chapitre 2 : La liturgie chrétienne des origines à l'an mil

Chapitre 3 : Le chant grégorien

La suite se concentre sur la musique occidentale notée mais il faut noter que ces ouvrages des années 80 comprennent des parties conséquentes et problématisées sur l'importance de la musique orientale avant et après notre ère.

En 1993, Elisabeth Brisson publie *La musique* chez Belin et consacre une grande partie sur l'Orient musical. Elle enchaîne avec le deuxième chapitre consacré aux origines de la musique occidentale :

- *L'Orient ancien : la Mésopotamie, l'Égypte : variété des instruments, musique et rituel religieux*
- *Le peuple d'Israël : musique et spiritualité*
- *La Grèce : naissance d'une pensée musicale*
- *Rome : vers une esthétique musicale*

Le troisième chapitre présente la musique occidentale « du Moyen Âge à la Renaissance ».

Enfin, le *Guide de la Musique du Moyen Age*, publié chez Fayard en 1999, commence au IVe siècle, comme *L'histoire de la musique* de Charles Poisot (1860), sachant que l'année 1999 est aussi celle de la parution de l'ouvrage de Sr Thérèse Antar, *Héritage de la Musique Orientale du 1er au XVIIe siècle*.

Ce parcours s'achève au début des années 2000 avec la parution de *l'Encyclopédie pour le XXI e siècle* (Nattiez, 2003-2005), où l'organisation de la partie historique est profondément modifiée pour mieux éclairer les lecteurs sur l'importance de toutes les cultures. Ainsi, le volume *3 Musiques et cultures* précède-t-il le volume 4 *Histoire des musiques européennes*. Jean-Jacques Nattiez et son équipe dépassent ainsi les clivages traditionnels et évitent les risques de l'ethnocentrisme et tracent de belles perspectives pour la musicologie francophone généralisée du XXIe siècle.

Cette relecture partielle des ouvrages d'histoire de la musique publiés en français de 1870 à 2005 confirme une tendance à affirmer une certaine supériorité de la musique occidentale dès lors qu'elle est notée à partir du IXe siècle. À partir de ce siècle, plus rien n'est dit sur la musique des Grecs qui n'est plus qu'un héritage et toutes les musiques des pays méditerranéens sont passées sous silence avec leurs traditions orales, malgré des témoignages d'échange de pratiques, de mélodies, d'instruments de musique et de textes théoriques.

Pour de multiples raisons, liées au contexte politique, à l'horizon d'attente des lecteurs, au format imposé par l'éditeur, l'histoire de la musique est souvent cloisonnée. Elle s'écrit en prenant pour modèle la séparation Orient/Occident qui correspond à un découpage politique de l'Empire romain. Les langues diffèrent, les

us et coutumes aussi mais les Romains colonisent et favorisent la circulation des techniques et des arts. Parce que les sources archéo-musicologiques n'étaient pas aussi importantes qu'aujourd'hui, mais aussi pour des raisons politiques, les historiographes qui ont pris en compte la musique de l'Orient durant l'Antiquité, ont ensuite éprouvé des difficultés à relier cette musique à la musique médiévale occidentale et ont fait disparaître l'Orient musical. Rien n'est dit sur les traités en langue arabe de Ibn Sīnā (980-1037), de Ibn Zaylā (v. 983-1048) ou Safiyyu-d-Dīn al-Urmawī (m. 1294)[12].

Jusqu'en 1960, cette rupture est visible dans la construction des chapitres des ouvrages qui donne une trop grande importance à la polyphonie notée comme le souligne Max Weber dans sa *Sociologie de la musique :*

> *Si l'on s'interroge sur les conditions spécifiques de l'évolution musicale de l'Occident, on doit y inclure avant toute autre l'invention de notre notation musicale moderne. […]. Ce qui a été décisif pour la plurivocalité, c'est qu'alors la possibilité de fixer la durée relative des notes et le schème stable de division des temps permirent de déterminer sans ambiguïté et de façon clairement perceptible les relations entre les progressions des différentes voix, rendant ainsi possible une "composition" authentiquement plurivocale […]. C'est seulement l'élévation de la musique plurivocale à la hauteur d'un art écrit qui a créé le "compositeur" proprement dit et qui a assuré aux créations polyphoniques d'Occident, contrairement à celles de tous les autres peuples, durée, retentissement et développement continu (Weber, 1998, p. 117-121).*

Pourtant, les travaux des musicologues qu'ils soient organologues, ethnomusicologues, archéo-musicologues, spécialistes en iconographie et paléographie ou en théorie musicale, confirment ces échanges entre les cultures qu'il faut mettre davantage en évidence pour repenser l'histoire de la musique antique et médiévale avec un regard moins « eurocentré »[13]. Par exemple « la récente prise en compte des papyrus trouvés en Égypte et Palestine et étudiés en tant que documents musicaux permet d'observer, dès le VI^e^ siècle, la pratique d'un système musical de huit modes, communément répandu de Byzance à Alexandrie, en passant par Jérusalem et Antioche, et de mieux comprendre la circulation de ces chants soit par la langue grecque commune à ces provinces de l'Empire Byzantin, soit dans des liturgies régionales, en syriaque, géorgien, arménien, vieux nubien, copte, ou guèze »[14]. Quant à la théorie de la diffusion de l'octoéchos en direction de la modalité arabe à l'époque omeyyade puis abbasside, elle est développée par Nidaa Abou Mrad (2007, p. 101 et 2016, ch. 5).

[12] Voir le site créé par Anas Ghrab : Sources arabes sur la musique : V. 3 http://www.saramusik.org/.

[13] Le programme MUSICOMED comportera un état de la science dans ces domaines de recherche et prendra en compte les travaux des chercheurs et des équipes de chercheurs qui ont publié dans ce sens.

[14] Alan Gampel est l'auteur de ce résumé pour Musicomed à partir de sa thèse soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en décembre 2015 sous la direction de Frédéric Billiet : *Les indications musicales dans l'Orient* chrétien *du VIe au IXe siècle : l'apport des papyrus.*

Ainsi, étant donné que cette histoire de la musique médiévale devrait s'écrire essentiellement à partir des textes et des images, il nous semble indispensable de revoir aujourd'hui cette histoire en prenant en considération les textes dans toutes les langues qui ont marqué cette période, les images et les témoignages archéologiques considérés comme relatifs à une culture occidentale et méditerranéenne pour les étudier avec un autre point de vue pour une meilleure compréhension de la musique médiévale[15].

Des musicologues ont repris cette ambition d'écrire une histoire universelle de la musique (Donval, 2015). C'est le concept que les collègues britanniques ont exploré dans le programme « Towards a global history of music » (Balsan, 2013-2017), dont les résultats ont été exposé les 4 et 5 novembre 2016 à Oxford « Bridging Musical Cultures ? »[16].

La musicologie francophone du XXIe siècle doit elle aussi s'engager dans cette nouvelle orientation d'une histoire de la musique généralisée ou globalisée et moins ethnocentrée, prenant en compte toutes les sources qui seront rendues accessibles, pour éviter des déséquilibres et mieux affirmer cette conception d'une musique médiévale partagée entre le Nord et le Sud (et entre l'Est et l'Ouest) de la Méditerranée qui permettra aux communautés diverses qui composent les nations de mieux se comprendre, de se respecter et de s'estimer.

Tableau n° 1 : repères chronologiques des ouvrages cités (1750-2005)

Date	Musique orientale et occidentale	Musique occidentale	Musique orientale
1751	FONTON, Charles, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*, Paris.		
1823			VILLOTEAU, Guillaume-André, *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, éd. Panckoucke.
1860		POISOT, Charles, *Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, E. Dentu.	
1863	SALVADOR, Daniel, *La musique arabe ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Alger Bastide, Libraire-Editeur.		

[15] Des tableaux synoptiques seront mis en ligne pour le public dans le cadre du programme Musicomed.

[16] Nous citons ici un programme anglophone traitant d'une histoire de la musique plus globale sachant que des travaux très importants mais plus centrés sur le monde oriental ont été réalisés dans le même temps par Dwight Reynolds et Richard Dumbrill pour ne citer qu'eux et les travaux présentés dans le cadre des colloques du groupe Groupe de Recherche sur l'Étude des Musiques de la Méditerranée de l'ICTM et des colloques du Centre de Recherche sur les Traditions Musicales Méditerranéennes de l'Université Antonine au Liban.

1869-1876		FETIS, François-Joseph, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot.	
1906-1907			LAFFAGE, Antonin, *La Musique arabe (El Mouzika el Arabia). Ses instruments et ses chants (Alatouha ou rinaïatouha*). Premier fascicule. Tunis, sd.
1920		COMBARIEU, Jules, *Histoire de la musique des origines au début du XXe siècle*, Armand Colin.	
1922			ROUANET, Jules, « La musique Arabe », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave. RIBERA, J., *La musica de las cantigas; estudio sobre su origen y naturaleza, in Antigas de Santa Maria d'Alfonso el Sabio*; R. A. E., vol. III, manque, Madrid.
1923			RIBERA, J., *La musica andaluze medieval*, manque, Madrid.
1924		LENDORMY, Paul, *Histoire de la musique*, Paris, Delaplane.	
1927			RIBERA, J., *Historia de la musica arabe medieval y su influencia en la Espa˜nola*, manque, Madrid.
1929			FARMER, Henry George, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, Luzac
1930			ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, tome I, Paris, Paul Geuthner.
1932			ERLANGER, Rodolphe d', tome II, Paris, Paul Geuthner.
1934		PRUNIERES, Henry, *Nouvelle histoire de la musique*, Paris, Rieder.	
1935			ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, tome III (1935), Paris, Paul Geuthner.
1939			ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, tome IV, Paris, Paul Geuthner.
1946		TAPPOLET, Willy, *La notation musicale et son influence sur la pratique de la musique du Moyen Age à nos jours*, Paris, La Baconnière.	

1948		NEF, Charles, *Histoire de la musique*, Paris, Payot.	
		DUFOURCQ, Norbert, *Histoire de la musique (sommaires et plans)*, Paris, Editions du Vieux Colombier.	
1949		VUILLERMOZ, Emile, *Histoire de la musique*, Paris, Fayard.	
1949			ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, tome V, Paris, Paul Geuthner.
1949		VUILLERMOZ, Emile, *Histoire de la musique*, Paris, Fayard.	
1950		CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France.	
1959			ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, tome VI, Paris, Paul Geuthner.
1950		CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France.	
1960	ROLAND, Manuel (dir.), *Histoire de la musique des origines à nos jours*, collection *La pléiade*, Paris, Gallimard.		
1964			SHILOAH, Amnon, *La Perfection des connaissances musicales : traduction annotée du traité d'al-Hasan ibn Ahmad ibn 'Ali al-Kātib* par [Position de thèse], Sorbonne
1965	GOLDRON, Romain, *Histoire de la musique* en 20 volumes, vol. 1 : *Musique antique, Musique d'Orient, Lausanne*, éditions Rencontre.		FARMER, Henry-Georges, *Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music in the Ihsa al-`ulum*. New York: Hinrichsen Ed. (1965).
1966		DRUILHE, Paule, *L'histoire de la musique*, Paris, Hachette.	
1967		CHAILLEY, Jacques, *Cours d'histoire de la musique*, Paris, Leduc.	
1967		CHAILLEY, Jacques, *La musique et le signe*, Paris, Editions d'aujourd'hui.	
1969		CHAMPIGNEULLE, Bernard, *Histoire de la musique*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?	
1969		CANDE, Roland de, L*a musique*, Paris, Seuil.	

1971			JARGY, Simon, *La Musique arabe*, 3ème éd. Paris, coll. Que sais-je ? PUF, 1971.
1972			SHILOAH, Amnon, *Al-Hasan ibn Ahmad ibn 'Alī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales*. Ed. Geuthner, Paris.
1973		JAMIN, Jacqueline, *Histoire de la musique*, Paris, Leduc.	
1977			GUETTAT, Mahmoud, *La musique andalouse et ses prolongements contemporains au Maghreb*, thèse de 3ème cycle, Université de Paris-Sorbonne.
1977		GAGNEPAIN, Bernard, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, PUF.	TOUMA, Habib Hassan, *La musique arabe*, les Traditions Musicales, éd. Buchet/Chastel.
1978			WRIGHT, Owen, *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*. Oxford, Oxford University Press.
1979	HONEGGER, Marc, *Sciences de la Musique*, Paris, Bordas.		ANTAR, Thérèse-Berthe, *Muḥammad Šams Al-dīn al-Saydāwī al-Dimaškī, Kitāb fī ma'rifat al anġām wa šarḥiha (Livre de la connaissance des tons et leur* explication), thèse de 3e cycle en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Edith Weber, 322 p.
1980	MITCHELL, T.C.(dir.), *Music and civilisation*, London, London British Museum		GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris.
1983		MASSIN, Brigitte et Jean (direction), *Histoire de la musique Occidentale*, Paris Fayard.	
1984			BARKER, Andrew, ed., *Greek Musical Writings: 2 volumes. Cambridge: Cambridge University Press.*
1987			SINJOQDĀR, Sha'rānī, Mona, *Tarīkh al-mūsīqā al-'arabiyya wa 'alātihā,* (Histoire de la musique arabe et de ses instruments), éd. Silsilat al-kutub al-'ilmiyya, Ma'had al-'Inmā' al-'arabī, Beyrouth.
1988		SEAY, Albert, *Histoire de la musique du Moyen Age*, Actes sud.	

1989			SAWA, (Georges Dimitri), *Music performance practice in the early 'Abbāsid Era, 132-320 (AH) / 750-932 (AD)*, seconde édition, the Intitute of Mediaeval Music, Ottawa, Canada.
1991		HOPPIN, Richard, *La musique du Moyen Age*, Liège, Mardaga.	
1993		BRISSON, Elisabeth, *La musique*, Paris, Belin.	
1994			LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda », thèse de doctorat (n. p.), Université de Paris VIII, Saint-Denis.
1995 –	Pour information : Les concerts de l'Ensemble Organum dirigé par Marcel Peres		
1996			LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique], Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.
1999		FERRAND, Françoise (Dir.), *Le guide de la Musique du Moyen Age*, Fayard.	ANTAR, Thérèse-Berthe, 1999, *Héritage de la musique orientale. Du 1er au XVIIe siècle*, Beyrouth, Dār al Ibdā', 213 p.
2000			GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*, El Ouns, Paris.
2001			ANTAR, Thérèse-Berthe (traduction et commentaire), 2001, Muḥammad Šams Al-dīn al-Saydāwī al-Dimaškī, *Kitāb fī ma'rifat al anġām wa šarḥiha (Livre de la connaissance des tons et leur explication). Un traité arabe du XVe siècle*, Beyrouth, Presse Chémaly & Chémaly, 208 p.
2003			SNOUSSI, Mannoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, Volume 1, Document établi par : Mourad Sakli, Rachid Sellemi, Lassaad Kriaa, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennajma Ezzahra.
2005	NATTIEZ Jean-Jacques, dir. : *MUSIQUES. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol. 3 : *Musiques et cultures*. Arles : Actes Sud/Paris : Cité de la Musique. 1166 p.		

Références

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *Filigrane*, n° 5 « Musique et globalisation », mars 2007, éditions Delatour France, p. 93-120.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ANTAR, Thérèse-Berthe, 1999, *Héritage de la musique orientale. Du 1er au XVIIe siècle*, Beyrouth, Dār al Ibdā', 213 p.

ANTAR, Thérèse-Berthe, 1979, *Muḥammad Šams Al-dīn al-Saydāwī al-Dimaškī, Kitāb fī ma'rifat al anġām wa šarḥiha (Livre de la connaissance des tons et leur* explication), thèse de 3e cycle en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Edith Weber, 322 p.

ANTAR, Thérèse-Berthe (traduction et commentaire), 2001, Muḥammad Šams Al-dīn al-Saydāwī al-Dimaškī, *Kitāb fī ma'rifat al anġām wa šarḥiha (Livre de la connaissance des tons et leur explication). Un traité arabe du XVe siècle*, Beyrouth, Presse Chémaly & Chémaly, 208 p.

BILLIET, Frédéric, *Chronoprogramme de l'éducation musicale en France. Site de l'IREMUS.* http://www.iremus.cnrs.fr/fr/axes-de-recherche/52-pedagogie-didactique-cognition

BRISSON, Élisabeth, 1993, *La musique*, Paris, Belin.

CANDÉ, Roland de, 1969, L*a musique*, Paris, Seuil.

CERVEUX, Alexandre, 2019, *La place de la musique dans l'enseignement juif médiéval. Analyse du discours sur la musique dans les textes hébreux provençaux et espagnols (1167-1505)*, thèse (non-publiée) de doctorat en musicologie, dir. Judith Olszowy-Schlanger et Frédéric Billiet, EPHE/Sorbonne Université.

CHAILLEY, Jacques,1967, *La Musique et le signe*, Paris, Editions d'aujourd'hui.

CHAILLEY, Jacques, 1967, *Cours d'histoire de la musique*, Paris, Leduc.

CHAILLEY, Jacques, 1950, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France.

COMBARIEU, Jules, 1920, *Histoire de la musique des origines au début du XXe siècle*, Paris, Armand Colin.

DONVAL, Serge, 2015, *Histoire universelle de la musique* et de la théorie musicale, Paris, Lharmattan.

DRUILHE, Paule, 1966, *L'histoire de la musique*, Paris, Hachette.

DUFOURCQ, Norbert, 1948, *Histoire de la musique*, Paris, Éditions du Vieux Colombier.

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.

FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.

FÉTIS, François-Joseph, 1869-1876, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 5 vol.

GAGNEPAIN, Bernard, 1977, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, PUF.

GOLDRON, Romain, 1965, *Histoire de la musique* en 20 volumes, vol. 1 : *Musique antique, Musique d'Orient*, Lausanne, éditions Rencontre.

GUETTAT Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris.

HONEGGER, Marc, 1979, *Sciences de la Musique*, Paris, Bordas.

JAMIN, Jacqueline,1973, *Histoire de la musique*, Paris, Leduc.

HOPPIN, Richard,1991, *La musique du Moyen Age*, Liège, Mardaga.

LAFFAGE Antonin, 1907, *La Musique arabe (El Mouzika el Arabia). Ses instruments et ses chants (Alatouha oua rinaïatouha*), Premier fascicule, Tunis, sd. (1907), in-4 broché, XXXVII pages de texte et de musique illustrées de 6 planches en couleurs.

LENDORMY, Paul, 1924, *Histoire de la musique*, Paris, Delaplane.

LERDAHL, Fred, & JACKENDOFF, Ray, 1983, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

MANUEL, Roland, (dir.), 1960, *Histoire de la musique des origines à nos jours*, collection *La pléiade, Paris, Gallimard*.

MÉNESTRIER, Claude-François, 1681, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Chez René Guignard.

MITCHELL, T.C., (dir.), 1980, *Music and civilisation*, London, British Museum Publications- 247 pages

NATTIEZ, Jean-Jacques, dir., 2003-2005, *MUSIQUES. Une encyclopédie pour le XXI e siècle*. Vol. 3 et 4, « Musiques et cultures » et « Histoire des musiques européennes », Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la Musique.

NEF, Charles, 1948, *Histoire de la musique*, Paris, Payot.

PICARD, François, 2006, « Amiot-Bertin », *Musiques • images • instruments,* CNRS Éditions, p. 69-90.

POISOT, Charles, 1860, *Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*.

PRUNIÈRES, Henry, 1934, *Nouvelle histoire de la musique*, Paris, Rieder.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. Albert Lavignac, Librairie Delagrave, Paris, p. 2676-281 (texte disponible sur Gallica).

SALVADOR, Daniel, 1863, *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Alger, Bastide, libraire-éditeur.

SEAY, Albert, 1988, *Histoire de la musique du Moyen Age*, traduite en français chez Actes sud.

SOUBIES, Albert,1900, *La Belgique des origines au XIX^e^ siècle*, Paris, Librairie des Bibliophiles, E. Flammarion Successeur.

TAPPOLET, Willy, 1946, *La notation musicale et son influence sur la pratique de la musique du Moyen Âge à nos jours*, Paris, La Baconnière.

VILLOTEAU, Guillaume André, 1823, « Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux », *Description de l'Égypte*, 2e éd. Vol. 13, Paris, C.L.F. Panckoucke, p. 221-568.

VUILLERMOZ, Émile, 1949, *Histoire de la musique*, Paris, Fayard.

WEBER, Max, 1998, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Éditions Métailié.

Les apports de la musicologie francophone à la musicologie généralisée

François PICARD*

Le plus souvent, les ethnomusicologies de France comme de Grande-Bretagne ou des États-Unis d'Amérique se réclament d'une rupture avec une autre discipline, définie comme « l'École de Berlin » de musicologie comparée. Nous essaierons ici de déconstruire cet épouvantail que constitue cette école de Berlin, d'une part comme école, d'autre part comme épouvantail. La musicologie généralisée, qui englobe l'étude de toutes les musiques du monde pourvu qu'elles existent, comme chaque musicologie particulière doivent beaucoup aux travaux, outils et actions de quelques-uns, Hornbostel, Sachs, Robert Lachmann.

Par « musicologie généralisée », on désigne ainsi (Nattiez, 2010) cette démarche qui part de la première réussite d'une musicologie transculturelle et transhistorique, l'organologie, et s'étend à l'étude des systèmes d'accordages, de tempéraments, des échelles et des modes, aux systèmes de valeurs de durée, aux rythmes et aux allures, aux textures et aux formes. Elle est un ensemble important d'une étude générale du sonore, qui inclut les chants d'oiseaux (leur reconnaissance, leur typologie), les sons de la nature et tous les bruits, et se préoccupe donc aussi d'espaces et de géographie. De manière plus modeste, elle produit des classifications en incantation, cantillation, psalmodie, chant à partir de critères comme la mélodie conjointe, son caractère syllabique. Les pionniers en sont, après Hornbostel et Sachs, Constantin Brăiloiu (1948, 1953, voir 1973 et Aubert 2009) avec son rythme enfantin, ses aksaks, et Tran Van Khê (1971) avec la distinction entre modalité et pentatonisme.

La rupture entre « la vieille musicologie comparée » et « la vraie ethnomusicologie » est généralement attribuée à l'émergence du nom ethnomusicologie /

* Professeur d'ethnomusicologie analytique à Sorbonne Université, membre de l'IReMus, président de la Société française d'ethnomusicologie. francois.picard@sorbonne-universite.fr.

ethnomusicology[1], selon certains par Jaap Kunst entre 1950 et 1955 (puisque la première édition de son ouvrage en 1950 était intitulée *Musicologica* et la seconde *Ethno-musicology*), selon d'autres en décembre 1952[2], date à laquelle David McAllester, Alan Merriam, Willard Rhodes, Charles Seeger fondent ce qui deviendra la Society for Ethnomusicology. Mais il s'agissait d'unir les forces de l'ethnologie et de la musicologie à l'intersection des deux disciplines, pas d'en finir avec la musicologie comparée. Les trois jeunes chercheurs font en effet appel à Charles Seeger, à propos duquel Carleton Sprague Smith écrivit :

> *His international preoccupation with the field was such that in 1935 he became Chairman of the Gesselschaft für vergleichende Musikwissenschaft which was suffering increasing repression under the Nazi regime of Adolf Hitler. He had been a founding member of the American Society for Comparative Musicology in 1934 and had served as its president in 1945 and 1946[3].*

De plus, si Jaap Kunst lui-même écrit :

> *The name of our science is, in fact, not quite characteristic; it does not 'compare' any more than any other science. A better name, therefore, is that appearing on the title page of this book: ethno-musicology (Kunst, 1955).*

et met effectivement le nom de *comparative musicology* en question, il ne renie certainement pas la discipline ni les gens de Berlin, puisqu'il se nomme (p. 26) dans les gens sous l'influence de Hornbostel[4] :

> *Von Hornbostel trained a number of talented pupils, several of whom worked for some years as his assistant. I would mention Georg Herzog, now a prominent authority on North American Indian Music and attached to the University of Indiana, Bloomington (as an anthropologist), and the late Robert Lachmann who specialized in the Japanese Noh and the Arab and Berber music, and to whom we owe one of the cleverest and best-written ethno-musicological publications, i.e.* Musik des Orients. *There is further Walter Wiora, author of several elaborate and dependable essays on Central European folk-music; Hans Hickmann, an autority in the field of African and North African music; Marius Schneider; Heinrich Husmann. Further, Mieczyslaw Kolinski may be reckoned among Von Hornbostel's pupils, as well as Fritz Bose.*
>
> *But his sphere of influence didn't and doesn't confine itself to his direct pupils. Among those who have been inspired by his personality and*

[1] Tous les témoignages et les documents écrits retrouvés témoignent du fait que l'utilisation en ukrainien du terme /*etnomuzykovedenie*/ par Klyment Kvitka (Климент Квітка) en 1928 n'a pas été connue à l'Ouest et n'a donc eu aucune conséquence (Lukanyuk, 2006).

[2] Novembre 1953 selon Rhodes https://www.ethnomusicology.org/page/History_Founding.

[3] Carleton Sprague Smith, *AMS* [American Musicological Society] *Newsletter*, cité dans Rhodes, 1980.

[4] Des travaux déjà anciens (Klotz 1998) ont rappelé qu'il n'était pas seulement musicologue, mais aussi psychologue, à une époque où l'ethnologie n'avait pas encore remplacé la « psychologie des peuples ».

> *publications I may mention, for instance, Heinrich Simbriger, Manfred F. Bukofzer, Siegfried Nadel, and myself.*

C'est donc plutôt du côté d'une anthropologie elle-même en rupture avec l'ethnologie qu'il faudrait chercher la relégation au passé d'une musicologie comparée ou générale et des études folkloriques, soit donc, probablement, Merriam (1964) et Blacking (1973). C'est ce que fait Nattiez (2004) :

> *Il fut un temps où l'ethnomusicologie ne se préoccupait pas de la présence des significations dans les musiques qu'elle étudiait, mais se concentrait sur le matériau « purement » musical des musiques traditionnelles. L'école de Berlin comparait les échelles et les structures des nouveaux systèmes musicaux qu'elle découvrait. Les folkloristes d'Europe centrale se donnaient pour mission de classer les chants en espérant remonter à leurs origines communes. […] La situation change avec l'émergence de l'orientation anthropologique de l'ethnomusicologie, marquée par la parution des ouvrages bien connus de Alan P. Merriam (1964) et John Blacking (1973).*

Lortat-Jacob (1990) choisit la même période 1954-1960 et les « colloques de Wégimont qui jouèrent un rôle-charnière entre une ethnomusicologie héritière de la musicologie comparée […], et une ethnomusicologie plus moderne qui, sans renoncer à un projet global, est plus volontiers descriptive et s'ouvre davantage aux données de terrain » et affirme que les ethnomusicologues « se classent volontiers dans l'un ou l'autre camp » : les « musicologues de l'ethnique » et les « ethnologues du musical ». Quant à la séparation entre ethnomusicologie et musicologie (restreinte donc à la musicologie historique et la musicologie analytique), on la date de la fondation de la Société française d'ethnomusicologie (1983, voir Bachir-Loopuyt et Belly, 2018).

Alors que les récits nord-américains, y compris de Merriam lui-même, sans doute encore proches de l'arrivée des réfugiés allemands qui ont constitué l'ethnomusicologie, revigoré la musicologie et rempli les orchestres, distinguent des moments sans en faire une opposition ou un rejet d'une musicologie comparée ou générale (Merriam, 1977 ; Nettl & Bohlman, 1991), ce n'est qu'un peu plus tard, dans les années 2000, que l'on constate la constitution en France d'une prétendue « école de Berlin » comme antithèse à l'enquête de terrain, que ce soit chez Brice Gérard (2009), historiographe de la discipline :

> *Il est d'usage, quand on présente l'histoire de l'ethnomusicologie, de distinguer trois écoles avant la Seconde Guerre mondiale : l'école de Berlin (qui comparait les échelles et les structures de différents systèmes musicaux, sans recours à des données relevant de l'ethnologie), l'école nord-américaine (qui considérait le fait musical comme un fait culturel parmi d'autres) et l'école est-européenne (qui visait à une typologie des formes musicales, en étudiant par exemple les multiples versions d'une même pièce).*

ou chez Yves Defrance[5] (2009), ethnomusicologue de Bretagne, de France et d'Europe :

> *Au contraire de la tendance musicologique de l'École de Berlin - qui consistait à enregistrer des musiciens de passage, puis à en transcrire les prestations et étudier la musique collectée par d'autres pour pouvoir les comparer entre elles - la mission Basse-Bretagne de 1939 ouvre en France une nouvelle conception de l'ethnomusicologie. Sensibilisée aux données ethnographiques, cette méthode demande au chercheur d'aller recueillir lui-même sur le terrain la plus grande partie du matériau musical qu'il se donne pour principal objet d'analyse.*

ou encore chez Charles Duvelle (2010, p. 152), fondateur de la collection Ocora :

> *En Allemagne, plusieurs chercheurs vont contribuer à l'essor de l'ethnomusicologie naissante : Carl Stumpf, Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs forment ce qu'il est convenu d'appeler l'école de Berlin. Ils appuient leurs travaux essentiellement sur l'analyse d'enregistrements réalisés par d'autres et regroupés dans un premier temps à l'Institut de psychologie de Berlin, endroit révélateur de l'angle d'approche de la nouvelle discipline intitulée Vergleichende musikwissenschaft, musicologie comparée.*

Ce grand récit est repris avec la maestria qu'on lui connaît par Nattiez (2010), qui semble prôner Merriam plutôt que Hornbostel :

> *L'ethnomusicologie a connu ses débuts, d'inspiration comparatiste, dans les laboratoires de l'école de Berlin à l'aube du XX^e^ siècle, mais bientôt les ethnomusicologues vont se rendre sur le terrain : dans les campagnes de l'Europe centrale pour y enregistrer les musiques paysannes, dans les réserves voisinant les grandes cités nord-américaines et où sont regroupés les Indiens, dans les villages de la brousse africaine. Aussi, l'ethnomusicologie va-t-elle être de plus en plus sensible aux contextes culturels, et elle prendra un tournant nouveau, à partir des années 1960, en se fondant sur une deuxième ontologie de la musique, celle qui fait affirmer à Merriam : « La musique est un produit de l'homme et elle a une structure, mais sa structure ne peut avoir une existence en soi séparée du comportement qui la produit. Afin de comprendre pourquoi une musique existe comme elle le fait, nous devons aussi comprendre comment et pourquoi le comportement qui la produit est ce qu'il est, et comment et pourquoi les concepts qui sous-tendent ce comportement sont organisés de telle manière qu'ils produisent la forme particulière souhaitée de son organisé. » (Merriam, 1964, p. 7).*

[5] Du même, on lira avec intérêt Luc Charles-Dominique et Yves Defrance 2008.

Reprenant ce récit à propos de Ferdinant Brunot, qui sortit le phonographe du laboratoire pour l'installer dans les Ardennes, le Berry et le Limousin, dès 1913, j'en fis une autre lecture pour le colloque du centenaire[6] :

> *• au départ, il y a une centaine d'années, des ethnologues, des linguistes, des folkloristes, des voyageurs enregistrent. Puis, peu après, séparément, des musicologues transcrivent et analysent (c'est ce qu'après coup on a appelé la musicologie comparée, l'École de Berlin, alors qu'en fait la musicologie comparée comportait aussi des musicologues de terrain, de vrais ethnomusicologues, comme Lachmann, avec il est vrai des musicologues "en chambre")*
>
> *• ensuite, l'ethnomusicologie s'est consacrée aux enregistrements de première main : seules étaient légitimes les données que l'ethnologue avait lui-même enregistrées sur le terrain.*
>
> *• depuis seulement la fin des années 1980 (à préciser), on découvre l'intérêt des enregistrements anciens, la nécessité de les écouter, les analyser, les comparer. Parallèlement, on continue à collecter. Parallèlement encore, des chanteurs et des instrumentistes interprètent des chansons et des airs qui ne leur ont été transmis que par l'enregistrement.*

D'une manière assez surprenante vue de France, le récit nord-américain est différent, sans doute, on l'a vu, à cause de la proximité ressentie avec les fondateurs germanophones. Timothy Rice (2014) remonte en effet à la distinction posée par Guido Adler (1885) entre histoire de la musique et musicologie systématique.

> *Comparative musicology*
>
> *In nineteenth-century Europe the rise of nationalism and its concern with the music of a national self overshadowed the Enlightenment and colonialist fascination with music of the Other. However, those preoccupations were relaunched in the late nineteenth century when the Austrian scholar Guido Adler (1855–1941) published his 1885 outline of a new field of study called* Musikwissenschaft, *musical science or, in English, musicology. Arguing that its purpose was the "discovery of the true and advancement of the beautiful," he divided musicology into two main branches, historical and systematic. The first was concerned primarily with the history of European art music. The systematic branch, on the other hand, was divided into a plethora of subfields, including music theory, pedagogy, aesthetics, and comparative musicology. In this conception, comparative musicology and historical musicology were subfields of a broadly conceived musicology. Since that time the term "musicology" has come to refer, principally though not exclusively, to the historical study of European art music. Ethnomusicology is no longer one of its subfields.*

[6] François Picard, préambule à la Journée *Ferdinand Brunot, la musique et la langue*, Paris, Maison de la Recherche, 9 novembre 2013.

> *The ability to compare things is greatly aided by systematic analytical methods and classificatory frameworks into which particular instances can be placed. Simple examples in music theory include melodic modes, which can be classified by the number of tones in the octave (pentatonic, heptatonic, octatonic) and meters (duple, triple, additive). Ethnomusicologists routinely use these sorts of schemes to talk about music. Comparative musicologists elaborated them to a great extent, and one that continues to be used today is a system for the classification of musical instruments created by Curt Sachs (1881–1959) and Erich von Hornbostel (1877–1935) in Berlin, and published in 1914.*
>
> *Since 1980, the comparative impulse of early ethnomusicology has receded into the background. Ethnomusicologists' desire to study human musical behavior in all its forms has tended to take the form of idiographic studies of particular musical cultures, genres, and scenes. To answer the big questions about why and how humans are musical, ethnomusicologists have spent the bulk of the last thirty years in an effort to champion, reveal, show respect for, understand, and document music in all its particular forms around the world.*

Il est aisé de démonter le fait qu'il y aurait eu une telle école : quoi de commun entre les approches, les méthodes, les engagements, les résultats et les destins de Robert Lachmann et de Marius Schneider ?

J'écrivais ici même (Picard, 2010) :

> *Ce n'est pas le lieu ici de refaire l'histoire, désormais bien documentée, des archives sonores de Berlin et de la prétendue « école de Berlin » de musicologie comparée, mais je voudrais rappeler deux faits, établis à l'occasion des ouvrages du centenaire par Ziegler (2006) : il n'existe pas d'« école de Berlin » pour la bonne raison que le régime national-socialiste a établi une rupture terrible, forçant Hornbostel à l'exil, ce dont il mourra, au profit d'un authentique nazi, Marius Schneider, qui échappera à toute épuration ou réparation en se mettant au service de l'Espagne franquiste. Mieczyslaw Kolinski comme Robert Lachmann seront également contraints à l'exil, et on notera avec intérêt que ce dernier, qui avait participé au Congrès du Caire, quitta l'Allemagne avec une malle remplie de cylindres avec lesquels il fonda le Zentrum und Archiv für Orientalische Musik de l'université Hébraïque de Jérusalem ».*

Il importe de ne pas confondre Robert Lachmann (1892-1939), ethnomusicologue et musicologue comparatiste allemand, chassé de son emploi parce que considéré comme juif, qui mourra de faim et de manque de soins en Palestine (Katz, 2003), et Robert Lach (1874-1958), musicologue viennois, antisémite notoire et nazi engagé (Lach, 1924). Les deux ont pourtant œuvré dans la musicologie comparée. Mais Lachmann apprit l'arabe, vécut dans le monde arabe, joua de la musique arabe, tandis que Lach est un compositeur spécialiste de Wagner et ouvertement antisémite (Staudinger, 2005, p. 160-161).

Pourtant, Lach est cité, sans avertissement, par Brice Gérard d'après Alvarez-Pereyre et Arom (2007).

Pour l'autre célèbre nazi figure de la musicologie comparée[7], Marius Schneider - dont Jaap Kunst ne fait que citer le nom dans le paragraphe où il tresse l'éloge de Lachmann -, on se reportera à Zimmermann (2003). On y lira par exemple p. 5 (en anglais) tout ce qui opposait Lachmann à Schneider.

Les amoureux des musiques traditionnelles colportent le récit (Bourse, 2012) de l'étonnante et détonnante rencontre entre Alan Lomax « le Rouge » (1915-2002) et Marius Schneider « le nazi » (1903-1982) :

> *Lomax souffrait beaucoup du fait d'être en ce pays [l'Espagne] sous la dictature de Franco. Il parle d'ailleurs de sa rencontre avec un professeur allemand chargé de recherches sur les traditions musicales espagnoles. Cet homme était un « réfugié nazi ». « Je n'avais pas l'intention de rester en Espagne », écrit Lomax, « je n'avais que quelques bandes avec moi et n'avais fait aucune étude sur l'ethnologie espagnole. Cependant c'était ma première expérience avec un nazi, et lorsque j'ai regardé par-dessus la table en direction de cet idiot autoritaire, je me suis juré que j'enregistrerais la musique de ce pays étouffé, même s'il fallait y passer le reste de ma vie » (cité dans les livrets de ces trois disques exceptionnels).*

comme le font les biographes de Lomax[8], toujours à propos des enregistrements en Espagne :

> *In the summer of 1953, I was informed by Columbia that publication of my series depended on my assembling a record of "Spanish folk music" and so, swallowing my distaste for El Caudillo and his works, I betook myself to a folklore conference on the island of Mallorca with the aim of finding myself a Spanish editor. At that time, I did not know that my Dutch traveling companion was the son of the man who had headed the underground in Holland during the German occupation; but he was recognized at once by the professor who ran the conference. This man was a refugee Nazi, who had taken over the Berlin folk song archive after Hitler had removed its Jewish chief and who, after the war, had fled to Spain and was there placed in charge of folk music research at the Institute for Higher Studies in Madrid. When I told him about my project, he let me know that he personally would see to it that no Spanish musicologist would help me. He also suggested that I leave Spain.*
>
> *I had not really intended to stay. I had only a few reels of tape on hand, and I had made no study of Spanish ethnology. This, however, was my first experience with a Nazi and, as I looked across the luncheon table at this authoritarian idiot, I promised myself that I would record the music of this*

[7] Plus généralement, l'étude des rapports entre musicologie et troisième Reich mérite d'être développée. Voir Gerhard, 2001.

[8] Alan Lomax, « Saga of a Folksong Hunter - A Twenty-year Odyssey with Cylinder, Disc and Tape », *HiFi Stereo Review*, May 1960. http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_saga.php. Écouter Alan Lomax, *The Spanish Recordings: Mallorca - The Balearic Islands*, Rounder 11661.

> *benighted country if it took me the rest of my life. Down deep, I was also delighted at the prospect of adventure in a landscape that reminded me so much of my native Texas.*

Schneider[9] lui-même instaurait un grand partage entre musiques : « Ces musiques nous intéressent en tant qu'objets d'études scientifiques. Mais *la musique* c'est Bach et Mozart. »

Il est aisé aussi de montrer tout ce que les unes et les autres doivent à Curt Sachs et donc Hornbostel.

Ayant déjà exposé l'invention par Hornbostel de la présentation synoptique et de la présentation paradigmatique (Picard, 2010) bien avant son adoption par Gilbert Rouget, je ne prendrai qu'un exemple ici, l'invention du diagramme d'analyse mélodique en Allemagne, sa transplantation aux USA, d'où Rulan Chao Pian l'a transmis en France sans source ni explication par la lecture que je fis de son ouvrage. D'ici j'ai pu l'appliquer à la Chine et le faire appliquer par des ethnomusicologues que j'ai formés, venus de Pologne, Corée, France, Tunisie.

Le diagramme d'analyse mélodique, histoire d'une invention et de sa transmission

Après l'avoir utilisé et automatisé[10], il restait à faire l'histoire de l'invention et de l'utilisation du *diagram of melodic analysis.* En effet, la musicologue, ethnomusicologue et historienne de la musique Rulan Chao-Pian (1922-2013), née à Cambridge, Mass., l'utilise mais sans dire comment elle l'obtient, ni d'où lui vient l'idée. Voici ce que l'on peut en dire : cette chercheuse réalisait son travail de doctorat sur la musique de la période chinoise des Song (XI^e^ siècle), une musique modale basée sur une théorie et des noms de modes venue d'Inde à travers l'Asie centrale, et qui avait été transférée au Japon sous les Tang (VII^e^ - X^e^ siècles). Son patronyme est Zhao 趙 (qu'elle transcrit Chao), Rulan son nom personnel 如蘭 (« semblable à l'orchidée »). Elle a étudié la musicologie à Harvard University[11] avec A. Tillman Merritt (1902-1998) et avec John M. Ward (1917-2011)[12]. Nous avons donc questionné les meilleurs spécialistes de l'histoire de l'analyse musicale, et jusqu'à la successeure de Chao-Pian à Harvard, l'ethnomusicologue Kay Kaufman Shelemay, ainsi que Joseph Lam 林, son disciple. Tous se sont montrés intéressés, mais personne n'a pu nous fournir d'indication. Heureusement, l'étude de l'histoire de l'ethnomusicologie nous a mis sur la piste. Dans son fameux ouvrage, considéré comme l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire par Jean-Jacques Nattiez et comme

[9] Schneider, cité dans An., « ethnomusicologie », Marc Vignal, dir., *Dictionnaire de musique*, Paris, Larousse, 1^e^ édition 1987, 2005.

[10] Voir le numéro collectif spécial sur Monika de *Musurgia*, soumis.

[11] http://www.fas.harvard.edu/~musicdpt/faculty/people.html
http://rulanchaopian.lib.cuhk.edu.hk/autobiography.html
http://news.harvard.edu/gazette/1999/06.03/merritt.html.

[12] Membre de l'American Musicological Society en 1954-1957-1959-1969-1970.

l'exemple de la vraie ethnomusicologie par les États-Uniens, *Enemy Way Music*, David P McAllester affirme ainsi :

> *"Herzog*[13]*, von Hornbostel*[14]*, and others have pointed out that the relative melodic importance of the notes making up a scale is more significant for its understanding than the mere definition of which notes occur within its compass" (McAllester, 1954a; 1954b, p. 35).*

McAllester cite « Von Hornbostel, 1928, p. 36 » et « Herzog, 1936, p. 286 », soit

> *"The importance assigned to single tones in a tonal structure must depend upon their empirically determined importance, or "melodic weight"."*

Herzog 1936 cite quant à lui un article de Abraham et Hornbostel (1909-1986) :

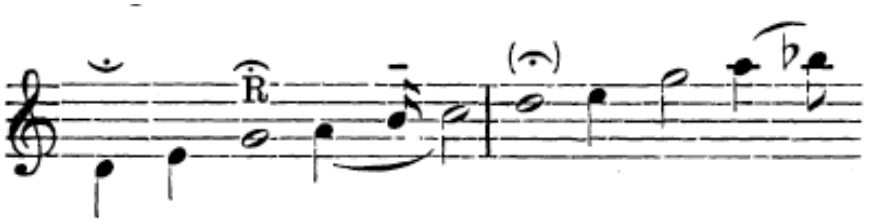


Figure 1 Abraham - Hornbostel « Leiterntabellen » 1909, p. 25

On a donc une filiation interne à l'ethnomusicologie, de Hornbostel à Herzog, puis McAllester, Chao-Pian, Picard et enfin Stern (2002)[15]. Mais cette ethnomusicologie analytique transperce les frontières supposées avoir existé entre une prétendue « école de Berlin » et une prétendue invention américaine, comme elle traverse les objets étudiés, de l'Afrique à la Chine des Song en passant par les Navajos et en allant jusqu'à Vanuatu.

L'apport de la tradition francophone à l'ethnomusicologie se tient pour partie dans le développement, marqué en particulier par Tran Van Khê puis Jean-Jacques Nattiez, d'une musicologie généralisée, et pour partie dans un attachement tout particulier à la qualité artistique des musiques et des interprétations et non pas seulement à la dimension sociale ou anthropologique des phénomènes, répertoires et situations étudiées.

En deçà de l'ethnomusicologie, avant 1955, il convient de rappeler que les questions de musicologie générale sont posées par les physiciens et psychologues,

---

[13] George Herzog, "A comparison of Pueblo and Pima musical styles", *Journal of American Folk-Lore*, vol. 49, no. 194, 1936, pp. 283-417. (JSTOR) loc. p. 287. Id., "Review of Songs of the Copper Eskimo, by Helen H. Roberts and Diamond Jenness", *Journal of American Folk-Lore* 39, 1926, p. 218-225. (JSTOR) loc. p. 222. Id., "The Yuman musical style", *Journal of American Folk-Lore* 41, 1928, p. 183-231. (JSTOR).

[14] Erich Maria von Hornbostel, "African Negro music", *Africa*, vol. 1, no. 1, 1928, p. 30-62 (loc. p. 36).

[15] Et puisque pour Hornbostel la *Tonika* est l'*Hauptton*, terme emprunté à la tonalité, on suggère pour la modalité d'appeler cette note la *Monika*.

Helmholtz (1863), Ellis (1885), et par les organologues (Gevaert, 1904). En France comme aux Etats-Unis, l'apport des réfugiés allemands est fondamental : Curt Sachs, directeur en 1919 du musée instrumental de Berlin, jusqu'en 1933, professeur étranger en France de 1933 à 1937, collaborateur distingué du musée d'ethnographie du Trocadéro, puis nommé en 1937 professeur à l'université de New York, où il demeure jusqu'en 1953, puis professeur à Columbia, est considéré par des Américains (Brown, 2014) comme des Français comme fondateur :

> *Dans les milieux des arts, de la musique et de la musicologie, Curt Sachs était universellement connu. Des ethnomusicologues et organologues du monde entier le tiennent pour le fondateur de leur discipline. Nous sommes de ceux-là (Marcel-Dubois, 1960).*

La musicologie généralisée, une science allemande ?

Le terme « Science de la musique » provient indubitablement de l'expression germanique *Musikwissenschaft* et selon toute vraisemblance le concept lui-même. Le professeur de musicologie, grand praticien de l'analyse musicale et historien de la musique Serge Gut (1976), germanisant, a ainsi écrit les articles sur les systèmes des hauteurs dans l'ouvrage *Science de la musique*, dirigé par Marc Honegger, de l'université de Strasbourg, également germanisant. On trouve dans une histoire allemande de la musique de 1862 (Ambrosch, 1862) des exemples de musique chinoise qui serviront à Helmholtz (1863) pour illustrer les cinq échelles pentatoniques. On remarquera ici un glissement sémantique : Ambrosch utilise (en allemand) le terme « histoire de la musique », tandis que Helmholtz (en allemand, ou traduit par Ellis en anglais) qualifie l'étude des mêmes matériaux de « bases pour la théorie de la musique ».

Peut-être une piste qui rejoindra, au-delà du cas particulier de l'ethnomusicologie, l'Allemagne, la Belgique (avec Gevaert, 1904) et la France, en les distinguant des Etats-Unis, est celle d'employer le terme « théorie de la musique » pour qualifier le solfège, comme le fait encore aujourd'hui Claude Abromont (2001), professeur en titre d'analyse musicale au Conservatoire national supérieur de Paris. Alors qu'Outre-Atlantique la séparation est violente entre *musicology* et *music theory*. Il y a sans doute cette liaison entre analyse, histoire, solfège, enseignement et recherche, théorie et histoire des théories, telle qu'on la voit pratiquée au sein ou entres sociétés savantes[16] ou dans une même équipe[17].

À propos des modes et de modalité

L'organologie est la grande réussite et le modèle d'une musicologie générale, pluriculturelle. La question des échelles et en particulier de l'enchaînement des quintes

[16] La Société française de musicologie, la Société française d'ethnomusicologie, la Société française d'analyse musicale et l'Association francophone pour l'informatique musicale ont tenu les 18-19 janvier 2019 un Symposium commun, sous le titre général de *Sciences de la musique*.

[17] L'Institut de recherche sur les patrimoines musicaux en France IRPMF, l'Observatoire Musical Français OMF et l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux ont fusionné en 2014 pour fonder ensemble l'Institut de recherche en Musicologie IReMus.

apparaît dès les premières discussions comparatives. Arnaud (1761) discutant Amiot[18], puis La Borde (1780, p. 125-148), Fétis (1869, p. 52-79), seront suivis par un des premiers musicologues à avoir appris la musique et la musicologie européenne et pratiqué une musique extra-européenne, en l'occurrence l'indienne, l'Américain Powers (1958 ; 1980). En cette fin des années 1950 où s'est constituée l'ethnomusicologie, musicologues et ethnomusicologues français, belges, roumain, allemands se rencontrent et discutent des échelles. Brăiloiu « souleva constamment à partir d'observations ou d'enregistrements de terrain des problèmes de musicologie générale » (Lortat-Jacob, 1990).

À la suite de l'indispensable exposé par Chailley (1960) des confusions entre nomenclatures, Tran Van Khê (1971a, 1971b), s'appuyant sur des documents et savoirs originaux, de la littérature secondaire et beaucoup d'écoutes et de réflexions, proposera plusieurs articles de musicologie généralisée concernant les « modes musicaux » dès 1971[19]. Ces très importants travaux demeurent remarquablement ignorés des auteurs publiés aux USA, même si un exposé en anglais des travaux de Tran Van Khê a tenté d'y remédier récemment (Picard, 2011-2012). De nouveaux travaux en langue française ne cessent d'explorer la question des modes, de l'histoire de la théorie européenne des modes (Meeùs, 1997) à l'utilisation d'une échelle universelle (Labussière, 1997). On alterne encore entre universalité et particularismes, ceux-ci, comme le pentatonisme ou la modalité, pouvant être largement distribués à la surface du Globe (Brailoiu, 1953-1990 ; Tran, 1971c ; Molino, 1997 ; Picard, 2001 ; Lavenère, 2006 ; Labussière, 2014 ; Picard, 2014).

À propos de rythme

Curt Sachs a écrit, en allemand rapidement traduit en anglais puis directement en anglais, une histoire mondiale des instruments (Sachs, 1929), une histoire mondiale de la danse (Sachs, 1933) et une histoire mondiale de la temporalité musicale (Sachs, 1953). Si les travaux sur les échelles musicales semblent occuper tout le devant de la scène de la musicologie comparée ou généralisée[20], ceux sur le rythme, le tempo occupent une place tout aussi importante et vivante. Dans ceux-ci, la musicologie comme la pensée francophone ne sont pas en reste non plus[21].

Vers une anthropologie musicale

> *J'ai proposé il y a de cela plus de dix [en 2019, lire aujourd'hui vingt] ans, d'abord dans mon dossier d'habilitation à diriger les thèses (EHESS,*

[18] [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois*, s. l. [Pékin], s. d. [c. 1754], Ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, RES VMB MS-14 (mis en ligne sur Gallica le 19/11/2017).

[19] La date de 1971, soit largement avant Powers dans le *New Grove*, a disparu au profit de l'édition en ligne ou des références secondaires à 1991. Elle est donnée par Tran lui-même dans « Tran Van Khê et le Viet Nam », Paris, *La Revue musicale*, triple n° 402-403-404, 1987, p. 139.

[20] Sentiment exprimé par Jérôme Cler, communication publique, 2018.

[21] Les chercheurs roumains et serbes sur l'aksak (Djoudjeff, 1931 ; Brailoiu, 1948 ; 1953) ; Pierre Sauvanet, Jean During, Jérôme Cler et Jean-Pierre Estival dans leurs fameuses contributions aux *Cahiers de musiques traditionnelles* n° 10 « Rythmes » (1997) ; Arom, 2005 ; Wunenburger et Lamy, 2018.

> *1995), puis dans ma candidature à la chaire d'ethnomusicologie analytique en Sorbonne (1998), une musicologie générale, que j'ai appelé « musicologie généralisée ». Il s'agissait de continuer l'œuvre de mon maître Tran Van Khê et d'intégrer l'étude des musiques orientales à un complexe qui ne pouvait plus être la musicologie comparée* vergleichende Musikwissenschaft *(Picard, 2007).*

Voici à titre de documentation le programme d'une telle musicologie généralisée telle qu'elle figure, sous forme de table des matières, en 1996 (Picard, 1996) :

Un parcours	*40*
La direction	*45*
Orientations	*47*
Projets	
Pour un département de musiques orientales	*49*
Les contenus de l'enseignement d'une musicologie généralisée	*55*
Pour une étude des musiques liturgiques	*66*
Et en détaillant la partie « Musicologie généralisée » :	
Types de voix	*53*
Rythmes	*53*
Systèmes	*53*
Formations	*53*
Répertoires	*53*
Organologie	*53*
Systématique des instruments	*53*
Gestique des instruments	*53*
Les musiques comme organisations	*54*
Analyse musicale	*56*
Histoire sociale de la musique	*58*
Anthropologie musicale	*59*
Vers l'orient	*61*

On rectifiera aussi une des multiples idées fabriquées et colportées contre la *vergleichende Musikwissenschaft :*

> *« La musicologie comparée qui, paradoxalement, s'était exclusivement intéressée aux musiques non-européennes » (Gérard, 2014, p. 286)*[22].

Ceci est vrai, c'est ce qui avait été raconté oralement par Schaeffner, mais factuellement faux : parmi les enregistrements de Berlin (Simon, 2000), on trouve les Suisses, les Basques, et même Wanda Landowska au clavecin.

La passion musicale

En ce qui concerne l'importance apportée à la dimension artistique de l'œuvre comme à la dignité humaine de ses interprètes, il est tout à fait faux et injuste d'opposer l'éthique de Rouget à l'esthétique d'Arom, l'humanité de l'un à la technicité neutre

[22] Il s'agit en fait de la part de Gérard d'un commentaire d'une communication de Schaeffner à Wégimont, qui retranscrit, parfois en style indirect, le cheminement de sa pensée.

de l'autre, comme le fait pourtant Hennion. On commentera ce que dit le sociologue de la médiation de la dichotomie ethnologie / musique en ethnomusicologie (Hennion, 2007) :

> *La même opposition a envahi la littérature sur la musique, sous les espèces d'un clivage entre deux grandes directions d'analyse : celles qui acceptent et commentent l'objet musical, et celles qui le contestent et cherchent à rapporter son étrange pourvoir à ses déterminations sociales ; opposition qui a certes sophistiqué la dualité entre la musique comme objet transcendant et comme médiateur de l'identité du groupe, mais qui l'a finalement à peine déplacée. Prenons, pour illustrer ce grand écart, l'exemple de l'ethnomusicologie : rien ne l'exprime de façon plus tranchée que sa situation schizophrénique. Tantôt elle se fait ethnologie et la musique n'existe plus, tantôt elle se fait musicologie et crée sur mesure son objet musical accumulant gammes et instruments dans un musée universel de la musique.*
>
> *Dans le premier cas, on trouve G. Rouget. Les évidences sont toujours les symptômes les plus révélateurs : le problème de la musique comme art ne l'effleure pas. [citant* La musique et la transe, *1980, p. 103-104]*
>
> *Dans le second cas, on trouve la position objectiviste extrême de S. Arom, illustrée par les extraordinaires photos qu'il publie au milieu de sa thèse, de Pygmées Aka contrôlant leur "re-re", un casque sur les oreilles : ainsi équipés, s'ils ne "voient" pas l'objet de la musique, c'est vraiment qu'ils sont sourds !*

Hennion, comme il le dit lui–même, ne tient ici en aucun cas un discours scientifique d'historien, d'ethnologue, de sociologue[23], ni de spécialiste de la question : il affirme sur le mode de l'évidence : « Les évidences sont toujours les symptômes les plus révélateurs ». Il n'a vraisemblablement lu ni Rouget ni Arom, juste glané quelque citation pour exprimer un propos hautement caricatural.

On ira d'abord chercher chez Rouget et Arom eux-mêmes la preuve que le premier aime la musique, et que le second aime les petites gens.

Rouget :

> *Il est indispensable, lorsqu'il s'agit de travaux se rapportant à une musique de tradition orale, de mettre entre les mains du lecteur l'objet musical que l'on se propose de commenter pour lui.*
>
> *Le but de l'ethnomusicologie n'est pas seulement de recueillir et d'étudier les musiques de tradition orale, toutes gravement menacées dans leur existence même par l'évolution du monde contemporain. Il est aussi et autant de les faire connaître, en respectant et en restituant aussi fidèlement*

[23] Pour bien montrer qu'il ne s'agit pas ici du point de vue de la sociologie de la musique contre la musicologie ou l'ethnomusicologie, il suffira de comparer à la connaissance qu'a de Horbostel Christian Kaden (1997), grande figure de la sociologie de la musique.

que possible la plus précieuse de leurs qualités, celle d'être souvent de beaux et irremplaçables exemples d'art (Rouget, 1961).

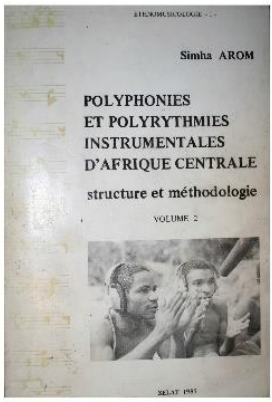


Figure 2 Simha Arom, 1985 vol. 2, couverture

Arom :

La systématique qui sous-tend les polyphonies et polyrythmies africaines constitue un admirable témoignage de l'ingéniosité d'esprit des hommes qui les ont conçues et des sociétés qui les pratiquent encore à l'heure qu'il est.

Il n'empêche que pour beaucoup, étrangers à ces sociétés, la "musique africaine" n'évoque encore rien d'autre qu'un cliché, celui d'hommes à moitié nus et couverts de sueur, tapant avec frénésie sur des tambours et autres instruments percussifs une musique prétendue "improvisée", c'est-à-dire totalement spontanée et qui ne serait soumise à aucune organisation rationnelle, cliché que le terme péjoratif de "tam-tam" résume éloquemment.

Face à cette situation, il m'a semblé que montrer la cohérence et la complexité de ces musiques, mettre au jour les règles qui les régissent et la théorie qui les sous-tend, rendre compte de la taxonomie ainsi que de la terminologie vernaculaires dont il est fait usage pour les classer et les conceptualiser, éclairer la créativité qu'elles mettent en œuvre et la subtilité dont elles font preuve, décrire enfin le lien organique qui associe les différentes catégories musicales à des circonstances socio-culturelles, pourrait conduire à réviser une telle attitude.

C'est là une façon de contribuer, un tant soit peu, à susciter un plus grand intérêt, une évaluation plus équitable et une meilleure compréhension, à susciter, en un mot, la reconnaissance de la culture des Autres.

C'est encore — et ce n'est certes pas moins important — une façon comme une autre, et peut-être pas la plus mauvaise, de combattre la discrimination aveugle qu'est le racisme (Arom, 1985).

On estimera ici que comparer la violence de la dichotomie exprimée par Hennion avec les déclarations de ses protagonistes suffit pour montrer que la dichotomie Musée de l'Homme / Musée des Arts et Traditions Populaires est aussi futile, aussi intéressée, aussi fabriquée que celle qui oppose l'étude de l'autre comme exotisme à l'étude du populaire paysan comme folklore : ce ne sont que des histoires (*"narratives"*), et on s'attachera donc à qui les raconte.

L'attrait de compositeurs comme Iannis Xenakis et François-Bernard Mâche envers les musiques de l'ailleurs-que-l'Europe est une des étapes dans ce développement.

Le compositeur, architecte et penseur Iannis Xenakis, en position de diriger des thèses en tant que professeur des universités, ne souhaitait ni des travaux le concernant, ni d'autres concernant ses contemporains, qu'il considérait vraisemblablement comme des concurrents. Mais son oreille avait été frappée par l'étonnante ressemblance entre les polyphonies des Dong qu'il a avait découvertes au festival d'Automne à Paris et les polyphonies d'Épire, en fait plus connues sous leur variante albanaise. Il aurait souhaité qu'un travail soit développé dessus. Il faudra attendre la thèse d'Ikbal Hamzaoui (2017) pour qu'une musicologue-ethnomusicologue applique le protocole, rompant radicalement avec l'ethnocentrisme, qui permette de rendre compte de ces écoutes croisées, de cet étonnement et cet émerveillement devant des ressemblances improbables, mais pas inouïes. François-Bernard Mâche, compositeur, helléniste, musicologue, qui fit avec Xenakis (comme Maurice Fleuret ou Jean-Yves Bosseur) le pèlerinage à Bali dans les années 1970, a développé une expertise incroyable en pièges à sons, faisant entendre des enregistrements de Chine du Sud qui sonnent bulgares, d'Afrique centrale qui sonnent rock, piégeant les universaux dans les ostinatos ou les hétérophonies.

Aujourd'hui, grâce aux savoirs encyclopédiques (*The Garland Encyclopedia of World Music*), aux archives sonores ouvertes[24], à l'institutionnalisation d'un enseignement d'ouverture aux musiques du monde, il est possible d'allier, comme le faisaient Constantin Brăiloiu et Tran Van Khê, connaissance experte, profonde, intime, d'une musique particulière, compétences musicologiques professionnelles et connaissances larges de toutes les musiques du monde, et de les allier avec des savoirs incarnés sur les musiques dans les cultures et les musiques comme cultures. On trouve cependant encore de beaux essais de musicologie comparée où l'on (Jean-Luc Idray[25]) compare avec des tableaux de gammes ou des échelles sonores synthétisées des « accords, échelles, modes » :

un accord de cornemuse écossais
une échelle d'Al-Farabi
mode arabe selon Al-Kindi
mode indien Gandhaara Grama

[24] Le Fonds Brăiloiu en ligne http://www.ville-ge.ch/meg/musinfo_ph.php. Archives sonores du CNRS - Musée de l'Homme https://archives.crem-cnrs.fr/.

[25] Un projet IRCAM, 2002, coordination Jean-Luc Idray, inspecteur d'académie, inspecteur pédagogique en éducation musicale.

une gamme du Rajasthan
un pelog javanais
slendro javanais (touches noires)

Figure 3 Un projet IRCAM

do-ré-mi-fa+- sol- la- sib+

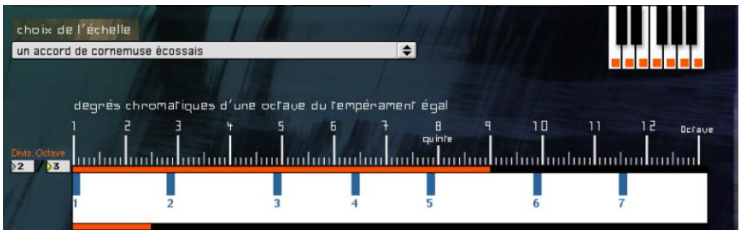


Figure 4 un accord de cornemuse écossais (IRCAM)

do-réb-mi-fa-sol-lab-si-do

Figure 5 une échelle d'Al-Farabi (IRCAM)

Il serait totalement injuste cependant, et mal venu d'un ethnomusicologue professionnel, de simplement rejeter comme archaïque ou faisant preuve d'amateurisme une telle démarche[26]. À sa disparition en 2010, le milieu musical, en dehors même de l'académie, a tenu à rendre hommage à ce musicologue, comme l'écrit le festival 38e Rugissants[27] :

« Jean-Luc Idray a eu une forte influence sur le développement de la musique en Isère, notamment auprès du public scolaire et des professeurs. »

Le projet développé aujourd'hui autour d'Erik Marchand et DROM pour un portail francophone des musiques modales[28] tente de croiser ces ambitions : mettre à la disposition des publics - élèves, étudiants, professeurs, musiciens, musicologues - documents sonores, analyses, discours, savoirs. Ce qui est faire servir les musicologies particulières à une musicologie générale au service de la mise en valeur de la beauté des musiques, de leurs constructions savantes comme de leur dimensions sociales et anthropologiques.

Références

[AMIOT, Joseph-Marie], *De la Musique moderne des Chinois*, s. l. [Pékin], s. d. [c. 1754], Ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, RES VMB MS-14 (mis en ligne sur Gallica le 19/11/2017).

ABRAHAM, O. und HORNBOSTEL, E. M. v., 1909, „Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien", *Sammel-bände der Internationalen Musikgesellschaft*, Vol. IX, 1909, Leipzig, Franz Steiner, p. 1-25. (« Leiterntabellen », p. 24-25). http://www.jstor.org/stable/929275. Repris dans Erich M. von Hornbostel, *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Christian Kaden et Erich Stockmann (dir.), Leipzig, Reclam, 1986.

ABROMONT, Claude, 2001, *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard - Henry Lemoine, « Les indispensables de la musique ».

[26] Contacté pour contribuer au projet, j'ai surtout suggéré de noter l'échelle chromatique do = 0, sol = 7, octave = 12, plutôt que respectivement 1, 8 et 13.

[27] 38e Rugissants - *Hommage à Jean-Luc Idray* :

http://www.ac-grenoble.fr/action.culturelle/DAAC/champs/musique/files/b6d66c0b5948c4a17dcf4f4193b53f07-120.html.

[28] http://cirief.fr/accueil/actualites/item/portail-pedagogique-des-musiques-modales (5 janvier 2016) ; http://drom.digimob.fr/fr/oeuvres.

ADLER, Guido, 1885, « Amfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, p. 5-20.

AMBROSCH, August Wilhelm, 1862, *Geschichte der Musik*, Leipzig, 1862, vol. 1 p. 30. http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11081550_00056.html.

ARNAUD, François, 1761, « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par *Ly-koang-ty*, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c », *Journal étranger*, juillet 1761, p. 5-49.

AROM, Simha et ALVAREZ-PEREYRE, Franck, 2007, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Éditions.

AROM, Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*, Paris, SELAF, « ethnomusicologie », p. 884-885.

AROM, Simha, 2005, « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 « formes musicales », p. 11-48.

AUBERT, Laurent (dir.), 2009, *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brailoiu*, Genève, Musée d'Ethnographie de Genève, « Infolio ».

BACHIR-LOOPUYT, Talia et Marlène BELLY, 2018, « Musicologie / ethnomusicologie. Les aléas d'une frontière au prisme de la *Revue de musicologie* », Yves Balmer et Hervé Lacombe (dir.), *Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la* Revue de musicologie, vol. 2, *Revue de musicologie* tome 104, n° 1-2, p. 693-736.

BLACKING, John, 1973, *How Musical is Man?* Seattle, Universty of Washington Press; trad. fr., *Le sens musical*, 1980, Paris, Éditions de Minuit.

BOURSE, Etienne, 2012, « Alan Lomax », Médiathèque de Belgique, 20 mars 2012, http://www.lamediatheque.be/dec/portraits/lomax/discographie_filmographie_bibliographie.php, repris https://www.pointculture.be/article/portrait/alan-lomax/

BRAILOIU, Constantin, 1948, « Le giusto syllabique *bichrone* », *Polyphonie*.

BRAILOIU, Constantin, 1953, « Le rythme aksak », *Musique Russe*, n° 2, Paris.

BRĂILOIU, Constantin, 1953, « Sur une mélodie russe », P. Souvtchinsky (dir.), *Musique russe* II, Paris, Presses universitaires de France, 1953, p. 329-391.

BRĂILOIU, Constantin, 1973-1990, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Gilbert Rouget ed., Genève, Minkoff, rééd. 1973.

BROWN, Howard Mayer, 2014, "Sachs, Curt." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 9 Nov. 2014.

CHAILLEY, Jacques, 1960, *L'imbroglio des modes*, Paris, Alphonse Leduc.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc et Yves DEFRANCE, 2008, *L'ethnomusicologie de la France : de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation*, Paris, L'Harmattan.

CLER, Jérôme, 1997, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 60-80.

DEFRANCE, Yves, 2009, « Le contexte scientifique de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne », Marie-Barbara Le Gonidec (dir.), *Les archives de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée National des arts et tradition populaire, par Claudie Marcel-Dubois et François Falc'hun assistés de Jeannine Auboyer*, co-édition CTHS-Dastum, 2009, p. 35-55.

DJOUDJEFF, Stoyan, 1931, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*, Paris, Librairie ancienne Champion, « travaux publiés par l'Institut d'études slaves XII ».

DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 17-36.

DUVELLE, Charles, 2010, *Aux sources des musiques du monde*, Paris, Éditions UNESCO.

ELLIS, Alexander J., 1885, « On the Musical Scales of Various Nations », *Journal of the Society of Arts*, n° 1688, vol. 33, 27 mars 1885, p. [485]-527.

ESTIVAL, Jean-Pierre et CLER, Jérôme, 1997, « Structure, mouvement, raison graphique: le modèle affecté », *Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 37-59.

FÉTIS, François-Joseph, 1869, *Histoire générale de la musique*, vol. 1, Paris, Firmin Didot, 1869.

GÉRARD, Brice, 2009, « De l'ethnographie à l'ethnomusicologie », *L'Homme*, 191 (2009), p. 139-173.

GÉRARD, Brice, 2014, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, « Histoire des Sciences Humaines ».

GERHARD, Anselm, 2001, « Musicology in the "Third Reich": A Preliminary Report », *The Journal of Musicology* 18, n° 4, p. 517-543. Accessed January 15, 2020. doi:10.1525/jm.2001.18.4.517.

GEVAERT, F. A., 1904, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Bruxelles, Lemoine.

GUT, Serge, 1976, « Échelles », « Gammes », « Modalité », « Pentatonique », « Tonalité », Marc Honegger, dir., *Science de la musique*, Paris, Bordas.

HAMZAOUI, Ikbal, 2017, *Le* son jarocho, *un genre musical métissé à Veracruz, Mexique*, thèse (non publiée) de doctorat en Musique et Musicologie de l'université Sorbonne Université, sous la direction de François Picard, soutenue le 12 septembre 2017.

HELMHOLTZ, Hermann von, 1863, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, F. Vieweg, 1863, p. 400-402; *On the Sensation of Tone as a physiological basis for the theory of music*, transl. Ellis, 1875, London, New York, Longmans, Green, and Co, 1885, p. 260-261, rééd. New York, Dover, 1954.

HENNION, Antoine, 2007, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, éd. revue et corrigée, p. 22-23.

HONEGGER, Marc dir., 1976, *Science de la musique*, Paris, Bordas.

HORNBOSTEL, Erich Maria von, "African Negro music", *Africa*, vol. 1, no. 1, 1928, p. 30-62.

KADEN, Christian, 1997, « Round Table V: Musikwissenschaft und Soziologie: Horizonte, Perspektiven », *Acta Musicologica* 69, n° 1: p. 29-39. Accessed January 15, 2020. doi:10.2307/932798.

KATZ, Ruth, 2003, *"The Lachmann Problem" An Unsung Chapter in Comparative Musicology*, Jerusalem, The Hebrew University Magnes Press.

KLOTZ, Sebastian, 1998, *"Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns" : Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler ; Studien und Dokumente*, ["Du tourbillon sonore de l'activité humaine": Erich M. von Hornbostel en tant que psychologue de la Gestalt, archiviste et musicologue; Etudes et documents], Berlin, Schibri.

KUNST, Jaap, 1955, *Ethno-musicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, 2nd enlarged edition, The Hague, Martinus Nijhoff.

LA BORDE, Benjamin-Marie de, 1780, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780. Voir Tome I, Livre premier, chapitre XVII *De la Musique des Chinois*.

LABUSSIÈRE, *Annie, 1997, « Réflexion sur la modalité à partir de productions* vocales *d'enfants d'âge scolaire », Musurgia* IV/3 (1997), « La modalité revisitée », p. 81-118.

LABUSSIÈRE, Annie, 2014, « D'un pentatonique l'autre : processus, structure, gestuelle, polarités dans le chant traditionnel à voix nue », *Musimédiane* n° 3, « Musiques non écrites » 2008, http://www.musimediane.com/numero3/ALabussiere/index.html.

LACH, Robert, 1924, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien, Holder-Pichler-Tempsky.

LAVENÈRE, Véronique de, 2006, « L'analyse mélodique en ethnomusicologie : quelques avancées récentes», *L'Analyse mélodique, Actes de la rencontre interartistique du 20 mars 2006*, Université Paris-Sorbonne, OMF (Observatoire Musical Français), « Conférence et Séminaires » n° 28 (2007), p. 45-57.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1990, « L'ethnomusicologie en France », *Acta Musicologica* 62 (2-3) (1990), p. 289-301.

LUKANYUK, Bohdan, 2006, « Do istoriyi termina "etnomuzykolohiya" », Visnyk Lviv Univ. *Ser. Philologi*, 2006, n° 37, p. 257-275 http://textarchive.ru/c-2670700.html.

MARCEL-DUBOIS, Claudie, 1960, « Curt Sachs », *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 12 (1960), p. 88-89.

MCALLESTER, David P., 1954a, *Enemy Way Music*, A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music, Cambridge, The Museum,

MCALLESTER, David P., 1954b, « Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology », v. 41, no. 3, « Reports of the Rimrock Project », Values series, no. 3, 1954.

MEEÙS, Nicolas, 1997, « Mode et système – Conceptions ancienne et moderne de la modalité », *Musurgia*, Vol. 4, n° 3 (1997), « La modalité revisitée », p. 67-80.

MERRIAM, Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.

MERRIAM, Alan P., 1977, 'Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective', *Ethnomusicology*, vol. 21, n° 2 (mai 1977), p. 189-204.

MOLINO, Jean, 1997, *L'Afrique et l'Europe médiévale : la théorie du pentatonisme à travers les systèmes africains de tradition orale* (à propos de Simha Arom, "Le « syndrome » du pentatonisme africain", *Musicæ Scientiæ*, automne 1997, vol. I, n° 2, p. 139-163), *Musicæ Scientiæ*, Forum de discussion 1, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 2004**,** « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme*, p. 53-81.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 2010**,** « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse : Une musicologie générale est-elle possible ? » *Musicae Scientiae*, 14/2 (2010), p. 333-355. https://doi.org/10.1177/10298649100140S218 repris http://ctupm.com/fr/musicologie-historique-ethnomusicologie-analyse-musicologie-generale-possible/.

NETTL, Bruno, & BOHLMAN, Philip V. (dir.), 1991, *Comparative Musicology and Anthropology* of *Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago / London*:* University *of* Chicago Press.

PICARD, François, 1996, « Document de synthèse » (non publié), *Demande d'habilitation à diriger des recherches*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, novembre.

PICARD, François, 2001, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale*, n° 39 (2001), p. 37-46.

PICARD, François, 2007, « Pour une musicologie générale des traditions », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 1, Baabda, Editions de l'Université Antonine, p. 37-56.

PICARD, François, 2010, « Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, nº 4 (2010) « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », Baabda, Editions de l'Université Antonine, p. 11-24.

PICARD, François, 2011-12, « Back to modality. Musical Modes Revisited », *NEMO-Online 1 1* |2012-11| p. 11–18. http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2016/12/INTERNET-02.-Article-NEMO-n%C2%B01-1-Fran%C3%A7ois-Picard-Reissue-201612S.pdf

PICARD, François, 2014, « Analyse comparée de musiques modales et pentatoniques d'Afrique du Nord », Mohamed Gouja (dir.), *Arts et musiques tunisiens, dimensions maghrébines, arabes, africaines et méditerranéennes, l'Empreinte Maghrébine*, Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès, Université de Gabès, Tunisie, 2014, p. 73-88.

POWERS, Harold S., 1958, "Mode and Raga", *The Musical Quarterly*, Vol. 44, Nº. 4 (1958), p. 448-460.

POWERS, Harold S., 1980, "Mode", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (dir.), London, Macmillan, (12), 1980, p. 378-418.

RHODES, Willard. 1980, 'A Short History of the Founding of SEM', www.ethnomusicology.org/?page= History_Founding.

RICE, Timothy, 2014, *Ethnomusicology A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press.

ROUGET, Gilbert, 1961, « Un chromatisme africain », *L'Homme*, I, 3, 1961, p. 32-46. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/hom_0439-4216_1961_num_1_3.

SACHS, Curt, 1929, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, Dietrich Reimer.

SACHS, Curt, 1933, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Reiner & Voksen.

SACHS, Curt, 1953, *Rhythm and Tempo: a Study in Music History*, New York, Norton.

SAUVANET, Pierre, 1997, « L'ethnomusicologue et le philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène "rythme" », *Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie.

SIMON, Artur (dir.), 2000, *Das Berliner Phonogrammarchiv, 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt, Berlin*, VWB — Verlag für Wissenschaft und Bildung.

STAUDINGER, Michael, 2005, « Musikwissenschaft an der Universität Wien 1945-1955 », Margarete Grandner, Gernot Heiß, Oliver Rathkolb (dir.), *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*, Innsbruck-Wien, StudienVerlag.

STERN, Monika, 2002 *Les femmes, les nattes et la musique sur l'Île de Pentecôte (Vanuatu)*, thèse de doctorat sous la direction de François Picard, université Paris-Sorbonne.

The Garland Encyclopedia of World Music, 1998-2004, New York and London, Garland Publishing.

TRAN Van Khê, 1971a, « Les "modes" en Asie et en Afrique », *Bulletin du Centre d'Études de Musique Orientale*, n° 8-9, Paris, 1971, p. 1-20.

TRAN Van Khê, 1971b, « Modes musicaux », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, tome XI, p. 148-153. Repris entre autres 1990, Corpus 15, p. 562-566.

TRAN Van Khê, 1971c, « Musicales (traditions) - Musiques d'inspiration chinoise », *Encyclopædia Universalis,* tome XI, p. 148-153. Repris entre autres 1990, Corpus 15, p. 562-566.

VIGNAL, Marc, dir., 1987-2005, *Dictionnaire de musique,* Paris, Larousse, 1e édition 1987, 2005.

WUNENBURGER, Jean-Jacques et LAMY, Julien (dir), 2018, *Rythmanalyse(s),* Lyon, Jacques André éditeur.

ZIEGLER, Susanne, 2006, *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, S M B Ethnologisches Museum Staatliche Museen zu Berlin.

ZIMMERMANN, Walter, 2003, « Tonart ohne Ethos. Der Musikforscher Marius Schneider », *Mainz Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Stuttgart, Steiner, http://home.snafu.de/walterz/biblio/tonart_ohne_ethos.pdf.

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 idéel 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 portée 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

* Docteure 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 *Ḫulāṣat tārīḫ 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 taḫt 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 influer 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) émiques 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 permit 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 épistémique 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* nº 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 Sotumedias.

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 [1e 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.

La réception de la musique égyptienne en France

Frédéric LAGRANGE*

Parler de la réception de la musique égyptienne semble supposer la nature statique des trois éléments du titre : Égypte, France et musique égyptienne. Une précaution s'impose d'emblée : l'Égypte de 1798 n'est pas celle de 2019, la France non plus, et les différentes musiques pratiquées dans la vallée du Nil ont non seulement évolué, mais doivent être saisies dans leur variété et les différents statuts qu'elle sont susceptibles de revêtir d'un côté de la Méditerranée ou de l'autre : l'authentique d'un côté peut être *baladī* de l'autre, et le *aṣīl* saisi comme produit hybride en dehors de son milieu de production. Enfin, la sociologie même de la France, l'inclusion progressive des arabophones dans le tissu national, qui commence avant la seconde guerre mondiale et s'accélère dans le dernier tiers du XX^e^ siècle, fait que la réception d'une musique étiquetée comme « arabe » dans la France de 2000 est nécessairement moins exotique, plus familière pour une partie de la population française, et change aussi l'économie et la sélection des musiques d'Égypte susceptibles de trouver un public en France.

La question de la réception des musiques d'Égypte en France peut être envisagée sous deux angles, complémentaires et qui se recoupent souvent : d'une part le discours scientifique tenu par les musicologues sur les musiques arabes et en leur sein les musiques d'Égypte, et d'autre part la réception publique de ces musiques, particulièrement depuis la seconde moitié du XX^e^ siècle.

1. Le discours musicologique

La première exposition des oreilles françaises aux musiques jouées en Égypte ne peut être datée, et est nécessairement liée aux voyageurs, ainsi qu'aux négociants francs

* Professeur de littérature arabe, directeur de l'UFR d'Études Arabes et Hébraïques de Sorbonne Université, membre du Centre de Recherches Moyen-Orient Méditerranée (CERMOM-INALCO, France). frederic.lagrange@sorbonne-universite.fr.

installés dans l'Égypte ayyoubide puis mamelouke puis ottomane, depuis le XIXe siècle. Mais le premier discours d'envergure tenu sur ces musiques est le célèbre exposé de Guillaume André Villoteau (1759-1839) qui a donc une quarantaine d'années lorsqu'il participe à l'expédition de Bonaparte et rédige la section consacrée à la musique dans la *Description de l'Égypte*. Villoteau, premier ethnomusicologue, s'intéresse particulièrement à la théorie musicale arabe et dans une moindre mesure à une pratique qu'il estime détachée de la théorie, soulignant la grande ignorance des praticiens.

Son plan consiste à examiner les musiques des différentes communautés : « musique arabe, africaine, éthiopienne, qobte, de la musique syrienne, de la musique arménienne, de la musique grecque moderne, de la musique des Juifs d'Égypte » (Villoteau, 1830, p. 609). La division de l'octave est l'un de ses premiers soucis, en soulignant qu'elle est parfois divisée en quarts de tons ou tiers de ton, il opte par erreur pour la seconde solution. Sa nomenclature des modes en usage montre par ailleurs une évolution entre les dénominations qu'il entend dans les cercles musicaux et celles qui seront en usage un siècle plus tard, conservées par les théoriciens égyptiens ou levantins de la Nahḍa (Asfahān, Zirakfand, Ramal ne sont pas des formules modales courantes en 1900).

Il note les chants des *ʻālātiyya*, et des textes qui paraissent en décalage certain avec ce que les premiers disques enregistreront un siècle après, mais aussi avec ce que présente le Shaykh Šihāb al-Dīn (1795-1857) dans sa *Safīnat al-Mulk wa-Nafīsat al-Fulk*, un recueil de chants précédé d'un court exposé théorique, dans lequel le type dominant est celui appelé en arabe *muwaššaḥ*, un terme que n'utilise pas Villoteau. Ses textes semblent plutôt être des chansons légères, éloignées de l'art savant[1]. Il note le texte et la mélodie simplifiée de huit chants, sur des modes différents, qu'il traduit soigneusement avec l'aide de Sylvestre de Sacy.

Il poursuit son exposé en évoquant les musiciennes et danseuses (*ʻawālim* et *ġawāzi*), notant la nature genrée des instruments (*darabukka* instrument exclusivement féminin), puis la musique guerrière, le répertoire religieux des *munšidīn*, la psalmodie coranique, le *šāʼir*, le *mesaḥḥarātī*, les chants de mariage, avant de passer aux autres communautés.

La seconde partie de l'exposé est consacrée aux instruments (*ʻūd, ṭanbūr, kamānga rūmī, qānūn, sanṭīr* (à l'en croire joué par chrétiens et juifs), *kamānga ʻagūz, kamānga farkh, rabāb al-šāʼir, rabāb al-muġannī*, hautbois de type *zamr/zurnā* ou *ʻirāqiyya*, flûte *ṣuffāra*, *nāy*, clarinette-*arġūl*, puis percussions, qui le marquent particulièrement : « Chez les Égyptiens, où les instruments de percussion sont peut-être plus variés et plus multipliés que chez aucun autre peuple du monde » (p. 988). « Le *darâboukkeh* ne se voit guère qu'entre les mains des saltimbanques,

[1] يا لابسين الششكلي
ومحزّمين بالكشميري
حبيت جميل بنهود رمان
مثل الجميل ما رأت عيني

des jongleurs ou farceurs de carrefour, et de ceux qui accompagnent les danseuses publiques appelées ghaouâzy. Quelquefois aussi les femmes esclaves s'amusent à en jouer pour se récréer » (p. 997). Un tel témoignage est précieux, le regard extérieur permettant de mesurer à quel point cet instrument dévalué, il y a deux siècles, est devenu l'instrument de percussion central de la musique égyptienne « légitime » au milieu du XX^e^ siècle.

Villoteau note les usages communautaires (le *ṭanbūr* jamais joué par les Égyptiens, uniquement par les Turcs, Grecs, juifs, Arméniens).

Mais son discours définit et fixe aussi une attitude, celle de l'ère coloniale, mais qui lui perdurera : celle de la morgue et du mépris d'une culture arabe figée dans son irréductible altérité :

> *Accoutumés au plaisir d'entendre et de goûter, dès la plus tendre enfance, les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres en musique, il nous fallut, avec les musiciens Égyptiens, supporter tous les jours, du matin jusqu'au soir, l'effet révoltant d'une musique qui nous déchiroit les oreilles, de modulations forcées, dures et baroques, d'ornemens d'un goût extravagant et barbare, et tout cela exécuté par des voix ingrates, nasales et mal assurées, accompagnées par des instruments dont les sons étoient ou maigres et sourds, ou aigres et perçans. Telles furent les premières impressions que fit sur nous la musique des Égyptiens ; et si l'habitude nous les rendit par la suite tolérables, elle ne put jamais néanmoins nous les faire trouver agréables pendant tout le temps que nous demeurâmes en Égypte (Villoteau, 1830, p. 669).*

L'hypothèse d'une extrême médiocrité de la musique citadine égyptienne avant le milieu du XIX^e^ siècle et l'apparition d'une musique de cour sous l'impulsion des khédives et le génie de musiciens tels ʻAbduh al-Ḥāmūlī (mort en 1901), Muḥammad ʻUṯmān (mort en 1900), Yūsuf al-Manyalāwī (mort en 1911), Salāma Ḥigāzī (mort en 1917) ne peut être soutenue. En effet, l'Égypte est déjà, pour l'oreille orientale, le paradis des mélomanes, préfigurant sa centralité dans le monde arabe, de la fin du XIX^e^ siècle à la fin du XX^e^ siècle. Ainsi, pour le voyageur libanais Fāris al-Šidyāq (1916), qui réside au Caire et à Alexandrie en 1820 :

> *Tous aiment la musique, les plaisirs et les divertissements légers, et leur chant est le plus émouvant qu'il se puisse concevoir. Quiconque s'y est accoutumé ne ressent plus de plaisir à en entendre un autre. Les instruments de musique eux-mêmes semblent chanter tant est grand l'art de ceux qui en jouent. C'est le luth qu'ils préfèrent, et ils n'accordent que peu d'importance à la flûte. Le jeu expert de leurs luthistes vous emporterait presque dans l'au-delà ! La seule chose qu'on pourrait blâmer dans leur art lyrique est cette habitude de répéter un seul mot tiré d'un vers de poésie classique ou d'un poème en langue vulgaire tant de fois que l'auditeur en perd parfois le plaisir du sens même de l'expression. Mais c'est là un défaut des chanteurs de bas étage (al-Šidyāq, 2015, p. 204-205).*[2]

[2] Traduction de l'auteur. Texte arabe original :

À moins d'une révolution musicale entre 1801 et 1821 qu'on ne s'expliquerait guère, il en faut plutôt conclure que l'oreille française sûre de sa supériorité occidentale n'est pas encore prête à s'ouvrir à l'altérité.

Les voyageurs vont se succéder tout au long du XIXe siècle, ne prêtant dans leurs descriptions de périple qu'une attention limitée à la musique. C'est plutôt chez l'Anglais Edward Lane (1801-1876) qu'on trouve un exposé complet sur l'art musical lors de son séjour dans les années 1825-1828 dans son *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836-1842-2004). Les Français paraissent particulièrement obsédés par les almées (*'awālim*), les confondant régulièrement avec les danseuses (*ġawāzī*) en dépit de la mise en garde de Villoteau, et les notations consacrées aux grands artistes du XIXe siècle sont discrètes. L'aventure coloniale française en Algérie oriente le regard des musicologues, et Jules Rouanet rédige « La musique arabe » et « La musique arabe dans le Maghreb », chapitres de *l'Encyclopédie de la musique de Lavignac*, parue en 1922 (Rouanet, 1922).

Le renouveau d'un intérêt scientifique français pour les musiques de l'Égypte est lié au premier Congrès de Musique Arabe du Caire en 1932, qui marque d'une part le passage de la notion de « musique orientale » à celle de « musique arabe » dans la dénomination même employée par les Égyptiens, et d'autre part l'affirmation de la centralité égyptienne, au moment même où son industrie culturelle affirme sa domination sur le monde arabe, à travers le disque, le cinéma et la radio, alors que les autres régions attendront un demi-siècle pour se doter d'une force de frappe comparable. Trois grands noms de la musicologie française participent au Congrès : le baron Carra de Vaux, le Père Xavier Maurice Collangettes et surtout le baron Rodolphe d'Erlanger, malade, venu de Tunis, qui est quasiment co-organisateur du Congrès et supervisera la version française du livre qui en est issu, premier exposé scientifique rigoureux du système modal et rythmique de la tradition égypto-levantine, faisant encore autorité.

Ce congrès d'une portée extraordinaire réunit musiciens du Maghreb à l'Irak et chercheurs musicologues du monde arabe et d'Europe. Remplaçant le concept de « musique orientale » par celui de « musique arabe », il vise à sortir la musique du Moyen-Orient de son lien privilégié avec le legs savant ottoman en permettant la découverte et l'écoute de traditions unies par la langue, quand bien même le langage musical, les échelles modales et les cycles rythmiques diffèrent. Les « musicologues comparatistes » de l'« École de Berlin » insistent pour enregistrer les musiques populaires, au grand dam des musiciens urbains du monde arabe qui mettent en avant pour les uns la tradition savante, pour d'autres des tentatives de modernisation dans lesquelles les Européens verront surtout de l'acculturation : les débats musicaux sont

---

وكلهم يحب السماع واللهو والخلاعة وغناؤهم أشجى ما يكون فلا يمكن لمن ألفه أن يطرب بغيره، وكذلك آلاتهم فأنها تكاد تنطق عن العازف بها [...] ولهم في ضرب العود طرق وفنون تكاد تكون من المغيبات، غير أني ألوم من غنائهم شيئا واحدا وهو تكرير لفظة واحدة من بيت أو موال مرارا متعددة حتى يفقد السامع لذة معنى الكلام، ولكن أكثر ما يكون ذلك من المتطفلين على الفن.

ici parallèles aux grandes querelles idéologiques de l'ère coloniale et post-coloniale (Racy, 1992, 1993).

Savants européens et praticiens égyptiens et arabes tentent de définir scientifiquement les échelles modales, en repérant les similitudes et différences entre échelles maghrébines, égypto-levantines et irakiennes — les musiques populaires comme savantes du Golfe sont ignorées lors de ce congrès, mais il est l'occasion d'une première approche par les orientaux des traditions maghrébines, alors que la circulation des musiciens dans l'autre sens est assurée depuis le siècle précédent. La préoccupation majeure des praticiens arabes est d'une part de rendre « scientifique » leur musique en fixant intervalles, modes et cycles, et d'autre part de voir valider les démarches novatrices. Celle des musicologues orientalistes et des musicologues comparatistes est de documenter les pratiques vivantes, de conserver par voie d'enregistrement celles en régression, de réhabiliter les traditions rurales et de les constituer en éventuelles sources d'inspiration pour la musique occidentale. S'il n'a pas de conséquence immédiate sur la pratique musicale en dépit de ses « recommandations » et malgré les malentendus, le Congrès débouche sur une importante publication scientifique et une série d'enregistrements prenant soin à ne pas (trop) faire doublon avec les répertoires déjà enregistrés par l'industrie commerciale. Il préfigure aussi les échanges de représentations entre musiciens du monde arabe dans un cadre festivalier, étatique ou privé, appelés à se développer ultérieurement dans le siècle.

La seconde partie du XX^e^ siècle voit naître une musicologie francophone de l'Orient arabe, certains la pratiquant dans une optique plus analytique, d'autres plus historique ou sociologique, dans laquelle les auteurs sont parfois français -comme Daniel Caux et sa remarquable chronique de musique arabe dans *Charlie Mensuel* au début des années 1980, le traducteur Philippe Vigreux qui publie une méthode de Darabukka qu'il apprend à maîtriser en Égypte et une magnifique étude du Congrès du Caire de 1932 publiée par le CEDEJ (1992), puis moi-même, avec une thèse intitulée *Poètes et Musiciens en Égypte au temps de la Nahḍa* (1994), un ouvrage (1996) et des articles sur la musique en Égypte et la réédition d'enregistrements de musique égyptienne du début de l'ère discographique, et Jean Lambert, avec une thèse publiée (1997) et des articles sur la musique du Yémen et la réédition en 2014 des enregistrements du Congrès du Caire, en collaboration avec Cherif Khaznadar- ou sont eux-mêmes originaires de la région, formés à la musicologie ou l'ethnomusicologie en France -le Palestino-Suisse Simon Jargy (1971-1977-1988), puis, dès les années 1980, le Tunisien Mahmoud Guettat, spécialiste des musiques du Maghreb[3], l'Irakienne Schéhérazade Q. Hassan, spécialiste des musiques d'Irak, le Libano-Belge Bernard Moussali, le Syro-Autrichien Christian Poche, le Libano-Français Nidaa Abou Mrad qui, au tournant de l'an 2000, reprend l'étude de la grammaire modale de la musique savante de la Nahḍa (1991 ; 2016), tout en œuvrant à la faire renaître en composant des œuvres s'inscrivant dans cette tradition d'abord égyptienne. Plus récemment, Séverine Gabry (2010 ; 2014) s'est intéressée aux liturgies coptes contemporaines, tandis que Nicolas Puig (2009) allie une

[3] Voir les Mélanges offerts à Mahmoud Guettat, *Revue des traditions musicales*, n° 12.

ethnomusicologie de terrain et un intérêt pour les *cultural studies* en étudiant le milieu des musiciens de mariages populaires et les musiques électroniques, jusqu'au *mahragān* contemporain.

Cette musicologie s'est accompagnée d'une activité intense de publication de disques avec de riches livrets explicatifs et analytiques, soit de concerts de musique savante ou folklorique, soit une spécificité française : la réédition de disques 78 tours de musique égyptienne, gravés entre 1905 et 1930, permettant avec les techniques modernes de filtrer des enregistrements de grands noms tels Yūsuf al-Manyalāwī ou Salāma Ḥigāzī avec un confort d'écoute rendant accessible des pièces autrefois réservées à quelques collectionneurs. C'est à la fois des institutions comme l'Institut du Monde Arabe ou le Musée de l'Homme récemment, ou une société privée comme le Club du Disque Arabe dans les années 90, qui ont contribué à redonner quelques décennies de vie supplémentaire à des artistes et des voix quasi oubliées en Égypte, et pour lesquels aucune distribution commerciale n'est assurée depuis les années 1940. Le relais a été par la suite passé à une initiative privée libanaise, la fondation AMAR, qui poursuit ce travail de réédition, en préparant des livrets scientifiques en arabe : la spécificité des produits des années 1990 est d'avoir produit une musicologie encore partiellement « orientaliste » et « ethnologique », rédigée en français et en anglais, mais ne s'adressant pas au public arabophone qui aurait pu en être le premier destinataire. Ceci, lentement, est en train de changer.

2. L'audition de la musique égyptienne en France

Il n'est pas possible de dater la première fois où une musique égyptienne authentique ou raisonnablement authentique est présentée en France. Gageons qu'à Marseille, où a pu vivre une petite communauté égyptienne avant même la campagne de Bonaparte, et particulièrement après 1801 (Coller, 2012), de la musique fut jouée. Mais pas de traces de concerts publics où la population autochtone soit amenée à écouter de la musique égyptienne avant les expositions universelles. L'exposition de 1889 se singularise par la présence d'un pavillon égyptien remportant un grand succès, où se produisent des musiciens, mais où on présente surtout ce qu'attend le public parisien rempli de récits de voyages orientalistes : la « danse du ventre ».

En 1889, le goût du public a évolué. Il veut toujours plus de dépaysement et plus de divertissement ; aussi accueille-t-il avec faveur les attractions ethniques qui mettent en scène, sous prétexte de les lui faire découvrir, des populations exotiques dans leur vie quotidienne ou supposée telle. L'Égypte est en quelque sorte victime de l'image « folklorique » qu'elle s'est forgée dans l'esprit du public européen et, si elle figure encore à l'exposition universelle, c'est ravalée au statut d'attraction.

La Rue du Caire est proposée par le baron Delord de Gléon (1843-1899), « représentant de la nation française au Caire » et grand collectionneur d'art islamique. Elle reconstitue un vieux quartier du Caire, avec son architecture pittoresque, ses boutiques et son animation. Plutôt qu'une reproduction exacte, il s'agit d'une évocation réalisée à l'aide d'éléments architecturaux récupérés dans des chantiers de démolition du vieux Caire. Située à deux pas de la Galerie des Machines, « temple du progrès » avec lequel elle forme un contraste saisissant, la Rue du Caire

regroupe, sur un espace de 1000 m^2, trois portes monumentales, deux mosquées, un *sabīl-kuttāb* (fontaine- école) qui sert de commissariat, des échoppes, des maisons et des cafés, le tout dominé par un minaret, imité de celui, diminué d'un étage, de la mosquée de Qaytbay.

Aux yeux du public, son charme tient en grande part à son animation. On y voit travailler des artisans, ouvriers orfèvres, tisserands, potiers, ciseleurs, des confiseurs, des marchands de soieries et de bibelots, tandis que des âniers, venus spécialement du Caire avec leurs petits ânes blancs, proposent la promenade aux amateurs. Le soir venu, on se presse au café maure pour déguster des alcools exotiques, écouter la *guzla* et la *tarbouka* et contempler les ondulations suggestives de Fatma la belle Tunisienne. Cette Rue du Caire où l'on vient pour s'encanailler, dégage un charme trouble et la formule fait florès car la Rue du Caire sera à nouveau présentée à Chicago, en 1893, et à Milan, en 1906 (Demeulenaere-Douyère, 2014).

Figure n° 1 : La rue du Caire à l'exposition universelle de 1889

De son côté, le grand intellectuel égyptien Muḥammad al-Muwayliḥī, de passage en France pour l'exposition universelle de 1900, se désolera dans son célèbre ouvrage *Ḥadīṯ ʿĪsā bnu Hišām* de l'image, pour lui lamentable, de sa patrie, où les arts sont réduits à une de ces « danses du ventre » dont sont friands les Parisiens, mais qu'il estime sordide.

Un des premiers concerts de musique savante effectivement documenté est celui que donne le violoniste prodige Sāmī al-Shawwā (1885-1965) en septembre 1930 au Conservatoire de Paris, invité par la compagnie de disques Pathé. Il s'était déjà rendu à Paris en 1908 et avait rencontré le virtuose français Jacques Thibault, mais le concert de septembre 1930 prend une signification différente : c'est un membre du conservatoire royal d'Égypte qui se rend au conservatoire de la République française, et la dimension officielle de l'événement est patente : le concert se tient sous le patronage de l'ambassadeur égyptien Fakhry Pacha, il y a enjeu à montrer la face « honorable » de la musique savante égyptienne. Les titres joués par Shawwā, parfois déjà enregistrés sur disques parfois inventés pour l'occasion, obéissent à deux impératifs : souligner un lien, inventé et idéologique, avec une Égypte éternelle pharaonique qui séduit le public français, et présenter à côté de la véritable musique savante « traditionnelle » de la Nahḍa des pièces figuratives « à programme » : Chant du Muezzin, La Tempête, Danse de la Fille de Pharaon, etc.

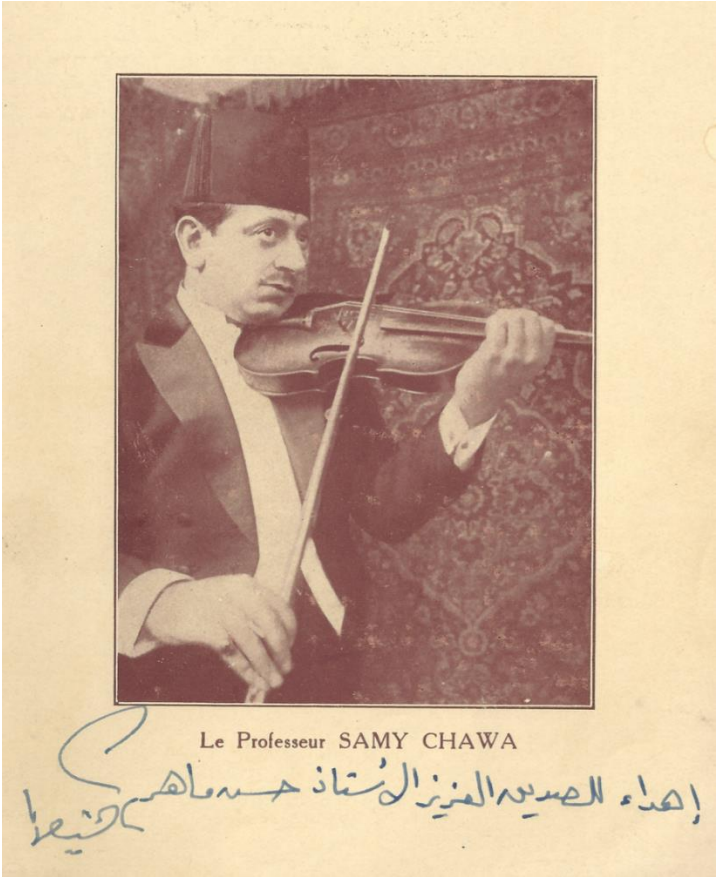


Figure n° 2 : Programme d'un récital de Sāmī al-Shawwā

Si les musiciens égyptiens visitent régulièrement Paris entre les années 1930 et 1960 (le compositeur et chanteur Muḥammad ʻAbd al-Wahhāb est réputé y avoir

passé de nombreux étés), il ne semble pas courant qu'ils s'y produisent en concert. La capitale française est un lieu où l'on joue de la musique arabe, certes surtout maghrébine, mais c'est essentiellement parce qu'elle y est enregistrée : la compagnie Pathé, indépendante de 1919 à 1928, puis membre du groupe Columbia, puis EMI en 1937, lors de la fusion avec l'Italien Marconi. Moins active que les Britanniques de Gramophone et HMV, les Allemands d'Odéon ou les Américains de Columbia, elle enregistre néanmoins au Caire en 1926, avec un succès limité dû à l'emploi de saphirs particuliers demandant aux particuliers l'achat d'une tête particulière pour leurs phonographes. De 1926 aux années 1980, elle est un acteur majeur de la musique maghrébine, et distribue en France la musique égyptienne. Le rôle joué par son directeur, Ahmed Hachlef, à partir de 1947, puis ultérieurement fondateur du Club du Disque Arabe en 1972, est déterminant. Parallèlement à l'activité de production et distribution de Hachlef, un cabaret de musique orientale ouvre à Paris en 1949-1950 : le Tam-Tam, situé rue Saint-Séverin, au cœur de Saint-Germain, à une époque où ce quartier de Paris devient mythique, assurant la célébrité du lieu et une première rencontre entre amateurs de jazz et de chanson française et curieux de musiques arabes, en plus de la clientèle arabe, première cible de cet établissement — on y reviendra.

Figure n° 3 : Cabaret Le Tam-Tam

De nombreuses vedettes cairotes s'y rendent, ainsi le Syro-Égyptien Farīd al-Atrash, sans qu'il ne soit possible de savoir s'il y chante (on peut le supposer), et la fille du propriétaire Mohamed Ftouki, remarquée par Hachlef, enregistre à Paris *Yā Ẓālemnī*, créée par Umm Kulṯūm, un an après la première de la chanson en 1954.

Cette jeune parisienne, de mère libanaise et de père algérien, née à Puteaux, deviendra Ouarda (Warda) l'algérienne puis Warda tout simplement, illustrant par sa carrière essentiellement égyptienne la force de la chanson égyptienne et son prestige dans les communautés d'origine arabe vivant en France.

Figure n° 4 : « La jeune Ouarda » chante Umm Kulṯūm sur 45 tours Pathé France

C'est en effet une question qui se pose : quel est le public visé par le Tam-Tam et les tout premiers grands concerts de musique égyptienne à partir des années 1960 : le public autochtone ou les communautés arabes installées en France ? À partir des années 1980, on pourra parler d'un public autochtone d'origine arabe, mais entre 1950 et 1975, la démographie française ne se pose pas encore en ces termes.

Des éléments de réponse sont apportés avec les deux concerts mythiques que donne la diva Umm Kulṯūm en novembre 1967 à l'Olympia, une salle prestigieuse mais de dimensions moyennes, environ 1800 places, bien moins que le cinéma Qaṣr al-Nīl où elle se produit au Caire à la même époque. Le lieu accueille la chanson française (Edith Piaf, Jacques Brel, Georges Brassens, Johnny Halliday), mais rarement des concerts de musique classique. Umm Kulṯūm, du fait même du lieu, est donc construite pour le public comme un équivalent égyptien d'Edith Piaf, une musique « populaire », donc. L'initiative est celle du directeur, Bruno Coquatrix, qui tente un pari sans bien savoir qui est l'artiste : quand elle fait répondre qu'elle chantera deux chansons, il ne sait pas ce que signifie chanson kalthoumienne et en exige

au moins trois, au moment où les *waṣalāt* de la Dame se réduiront effectivement à deux. Ce seront les concerts les plus longs de l'histoire de la salle, se terminant à 3h du matin, à sa plus grande surprise. Le public visé par Coquatrix est à la fois celui des autochtones cultivés et curieux d'une artiste-phénomène qui a fait l'objet d'un long article dans le *Time* américain, les travailleurs arabes (qu'il appelle « musulmans ») installés en France, et la *jet set* arabe se déplaçant pour l'occasion. Le choix du lieu est éminemment politique : si Coquatrix est à l'initiative du concert, De Gaulle ne laisse pas passer l'occasion d'envoyer un télégramme de salutations particulièrement élogieux, destiné autant à Umm Kulṯūm elle-même qu'à Gamāl ʻAbd al-Nāṣir, et scellant ainsi la réconciliation franco-égyptienne après les tensions durant la guerre d'indépendance algérienne. Umm Kulṯūm, quant à elle, choisit, sans doute en concertation avec le Raïs, la capitale occidentale qui aura le plus soutenu le monde arabe pendant la Guerre des Six Jours : les circonstances de la Naksa la poussent vers une tournée dite de l'Effort de Guerre (*al-maghūd al-ḥarbi*), dont Paris est la première étape, et la seule hors du monde arabe (le concert de Moscou en 1970 sera annulé, coïncidant avec la mort de Nasser). La salle est pleine, des artistes français à la mode à cette époque (Marie Laforêt) viennent s'y montrer, toute la presse évoque le concert le lendemain. Artistiquement, ce n'est assurément pas le meilleur concert d'Umm Kulṯūm, et *Le Monde* note la fatigue dans la voix de la Dame, tout comme le critique français s'étonne des instruments électrifiés (guitare de Enta ʻOmrī) : ce qui est reçu au Caire comme révolutionnaire et « moderne » est regardé avec plus de perplexité et d'embarras à Paris, où l'instrument évoque plus Johnny Hallyday, justement, que les sortilèges de l'Orient attendus.

Figure n° 5 : Umm Kulṯūm devant l'Olympia en novembre 1967

La célébrité d'Umm Kulṯūm, son statut mythique, son passage à Paris ont pour conséquence une activité éditoriale consacrée à la Dame sans équivalent hors du monde arabe : si les seules analyses occidentales de niveau universitaire sur Umm Kulṯūm sont la monographie de l'Américaine Virginia Danielson (1997) et plus récemment de Laura Lohman (2010), dans une perspective plus anthropologique, on trouve un cahier spécial de *Libération* le 3 février 1983 pour les huit ans de sa mort, divers ouvrages de vulgarisation (Ysabel Saiah), au moins deux documentaires diffusés et rediffusés à la télévision (Simone Bitton puis Feriel Ben Mahmoud / Nicolas Daniel, un troisième en préparation actuellement) et même un roman salué par la critique, *Oum* du romancier et journaliste libano-français Sélim Nassib, mémoires imaginaires et fictionnelles de son parolier Ahmad Rāmī, dont sera tiré une pièce de théâtre jouée à Paris.

Après Umm Kulṯūm, les grandes voix de la chanson égyptienne viendront elles aussi tenter de rééditer le succès kulṯūmien : ʻAbd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ peine à remplir le Palais des Congrès en 1974, et son état de santé ne lui permet pas de rééditer la qualité de ses concerts de Tunis, quelques années plus tôt. Warda se produit à l'Olympia en 1979, la salle ayant compris l'intérêt d'inclure quelques artistes arabes d'exception dans sa programmation. Les chanteurs de variété égyptienne des années 1980 aux années 2000 viendront eux aussi se produire dans d'autres salles : le Zénith, le Palais des Congrès, où chante le chanteur populaire Ḥākīm en 2011 par exemple. Mais d'une part, il semble que l'industrie du spectacle égyptienne ne soit plus à même de produire des artistes incontestables avec une assise populaire et une légitimité leur permettant d'attirer un public nombreux mêlant arabophones et francophones, comme c'était le cas dans les années 1970. D'autre part, le public essentiellement visé par les concerts de musique *mainstream* égyptienne est un mélange de ressortissants égyptiens, moyen-orientaux, maghrébins et de Français d'origine arabe. Le public français non-lié au monde arabe par des attaches familiales, celui des mélomanes intéressés par les musiques « d'ailleurs » reste étranger à ces manifestations artistiques, concentrées sur la musique commerciale.

C'est que parallèlement et depuis les années 1970, un autre type de spectacles vise lui plus clairement une audience de mélomanes et de curieux, n'ayant pas d'imprégnations dans la culture pop du monde arabe. Les années 1970 voient l'apparition de la notion de « musiques du monde », étiquette regroupant toutes les productions reçues comme non-occidentales d'une part, et d'autre part s'affirmant comme « non-commerciales », que ce refus du mainstream soit une réalité ou justement une construction commerciale. Il entre dans le concept une part de naïveté, d'idéalisme sans doute d'européocentrisme, particulièrement dans le refus de reconnaître les hiérarchies locales et d'inverser les échelles des valeurs et de placer sous une étiquette de « musique égyptienne » des types de chants qui ne représentent qu'une marge de la production locale et se situent aux deux extrémités d'un continuum allant du folklorique au savant, en excluant le « populaire » ou le « commercial mainstream » du milieu. Mais le phénomène le plus intéressant en cela est « l'effet en retour » produit sur la scène musicale égyptienne, fût-ce sur sa marge : en effet la consécration que constitue une représentation à l'étranger participe à légitimer une approche « artistique » de musiques fonctionnelles ou folkloriques et à

y intéresser une partie du public urbain éduqué qui l'aurait sinon laissé disparaître ou regardé avec mépris.

À partir des années 1980, la Maison des cultures du Monde (1982), dirigée par le Franco-Syrien Cherif Khaznadar, l'Institut du Monde Arabe, inauguré en 1987 et doté d'une salle de spectacles, le Théâtre des Bouffes du Nord, le Théâtre de la Ville, la Cité de la Musique sont autant de lieux, parfois « alternatifs » parfois temples de la culture haute qui présenteront, entre autres musiques, des musiques égyptiennes non-commerciales, souvent marginales dans la perception égyptienne, et qui pour le public urbain et cultivé parisien seront leur seul contact et leur seul perception de ce que sont les musiques d'Égypte. Pour cela, des musicologues se font conseillers, « pisteurs » partant en tournée de recherche à travers le monde arabe, et ramènent des expressions musicales qui satisfont au critère d'authenticité dominant dans la réception française. Le metteur en scène Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers de Nanterre organise en 1984 et en 1985 des *Journées de Musique Arabe* comportant 25 concerts de musique syrienne, palestinienne, irakienne, qatarie… C'est en 1984 le fameux Cheikh Imam et Aḥmad Fu'ād Nigm qui seront l'attraction égyptienne de ces nuits, alors même qu'ils sont interdits de diffusion en Égypte. En 1985 la belle voix classique de Iglāl al-Manyalāwī, une chanteuse de la *Firqat Umm Kulṯūm lil-mūsīqā l-'arabiyya al-turāṯiyya*, dépendant du Conservatoire égyptien (Akādimiyyat al-Funūn) et le psalmodiant Shaykh 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad représenteront l'Égypte. En cette même année 1985, pour les Égyptiens, la chanson longue traditionnelle connaît ses dernières heures avec 'Azīza Galāl, Warda (*Bi-'omri kollo ḥabbētak*) alors que 'Amr Diyāb commence sa carrière et qu'une musique plus clairement commerciale efface définitivement l'époque de la variété « classicisante ». Effectivement, le choix de l'approche *world music* est compréhensible pour séduire le public français : la *pop-music* arabe en train de naître en ces années 1980 n'aurait jamais pu séduire un public occidental disposant déjà d'une *pop music* sans doute mieux établie. Alain Weber, actuellement directeur du Festival des Musiques Sacrées à Fès (Maroc), responsable des « Musiques d'Ailleurs » à la Cité de la Musique (comprendre ailleurs que l'Occident référentiel), est l'une des chevilles ouvrières de la popularisation du concept de World Music en France, dans le cadre duquel seront désormais présentées les musiques arabes destinées à un public autre que celui de la musique mainstream connue par imprégnation familiale. Les formations folkloriques ou traditionnelles se succèdent : Les *Musiciens du Nil* est l'appellation « world music » du groupe réuni autour du chanteur populaire *ṣa'īdi* Mitqāl Qināwī par Alain Weber, et ils connaitront un grand succès dans ce type de salles, gravant des disques. L'hymnode (*munshid*) Yāsīn al-Tuhāmī lui aussi quitte les *mawālid* cairotes ou provinciaux pour se produire devant un public parisien, devant un public silencieux sans rapport avec les participants aux *dhikr* soufi, mais ce gain de légitimité lui ouvre en retour les portes de l'Opéra du Caire.

Une rencontre entre musicologie et musique vivante mérite d'être signalée : le Centre de musique arabe de Paris, fondé par le musicologue et violoniste libanais Nidaa Abou Mrad dans les années 1980, débouche sur une « mode » du *takht* et du répertoire égyptien de la Nahḍa (*adwār* et *qaṣā'id 'alā l-waḥda*), sans Égyptiens parmi les exécutants, musique égyptienne sans Égyptiens, mais le groupe de la

chanteuse ‘Aisha Riḍwān et celui du Marocain ‘Abd al-Raḥmān Kazzoul se produiront dans ces mêmes circuits, et particulièrement à l’Institut du Monde Arabe, en même temps que se multiplient les rééditions de disques 78 tours dont nous avons parlé, performant une musique oubliée en Égypte, interprétée dans les conservatoires sous forme chorale mais en dehors de l’esthétique du *takht*. Cette musique arabe égyptienne paraît paradoxalement beaucoup plus représentée en France que dans sa patrie.

Une expérience de métissage originale est menée par Ahmad al-Maghrabi, qui est attaché culturel égyptien à Paris, et le musicien français Hugues de Courson, débouche en 1998 sur *Mozart l’Égyptien*, immense succès (plus de 500.000 CD vendus) consistant à mêler tous types d’ensembles musicaux : un ensemble classique européen, un orchestre classique arabe et des musiciens populaires. Très coûteuse, l’œuvre est représentée en 2006 et 2012 uniquement, mais marque les esprits, en dépit d’une réception critique parfois moyenne. Il est remarquable qu’encore une fois, seules des extrémités du spectre de la production musicale égyptienne soient vus comme compatibles avec la musique savante européenne : ce qui est refusé, c’est précisément la musique égyptienne qui arrive en quelque sorte « déjà » métissée. En tout état de cause, le 11 septembre 2001 marque une rupture dans la réception de la musique arabe en France, qui ne cesse de s’aggraver par la suite, et l’âge d’or de la musique arabe en France des années 1990 ne semble pas devoir se reproduire de sitôt.

Pour revenir sur l’effet en retour auquel il était fait allusion *supra*, on peut parier que l’expérience du centre *Makān* au Caire (Place Ḍarīḥ Sa’d Zaghlūl) qui présente, avec une scénographie proche des Bouffes du Nord, des musiques de *zār* à un jeune public urbain cairote n’aurait pu être envisagée sans ce détour par la world music fait par Ahmad al-Maghrabi. C’est en cela que la réception française (et hors monde-arabe en général) influe sur le statut même des musiques dans leur pays d’origine.

On conclura donc sur cet intéressant paradoxe : quand la musique arabe d’Égypte cherche la modernité à travers l’occidentalisation de son discours mélodique, elle devient inécoutable pour le public français sans attache avec le monde arabe, alors que les formes les plus marginales, qu’elles soient folkloriques ou savantes, sont-elles beaucoup mieux reçues par un public esthète. Et parallèlement, le métissage croissant de la population française fait qu’une partie importante des urbains sont familiers et amateurs de musiques d’Égypte, au moment même où le pays traverse une crise de sa production et semble avoir perdu une part de sa centralité.

Références bibliographiques

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L’imâm et le chanteur : réformer de l’intérieur (une mise en parallèle de Muhammad ‘Abduh et ‘Abduh al-Hâmûlî) », *Les Cahiers de l’Orient* - n° 24, Dossier La Nahda et la musique, Paris, SFEIR.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l’Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d’Ethnomusicologie, p. 183-215.

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.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

AL-MUWAYLIḤĪ, Muḥammad, 2012, *Ḥadīth 'Īsā bnu Hishām*, Le Caire, Hindāwī.

AL-SHIDYĀQ, Fāris, 2015, *Al-sāq 'alā l-sāq*, éd. Humphrey Davies, New York, New York University Press (Library of Arabic Literature), p. 204-205.

CEDEJ, 1992, *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932,* Schéhérazade Hassan et Philippe Vigreux (éd.), Le Caire, CEDEJ, 441 p..

COL. D'AUTEURS, 1934, *Recueil du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932*, Imprimerie Nationale, Boulac, Le Caire.

COLLER, Ian, 2012, *Arab France. Islam and the Making of Arab Europe, 1798-1831*, Berkeley, University of California Press.

DANIELSON, Virginia, 1989, *The Voice of Egypt, Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane, 2014, « L'Égypte, la modernité et les expositions universelles », *Bulletin de la Sabix* 54 (2014), p. 37-41.

GABRY, Séverine, 2010, « L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM*, n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 67-82.

GABRY, Séverine, 2014, « Égypte. Hymnes de l'Église copte orthodoxe. Le chant des voyelles », livret du CD *Égypte. Hymnes de l'Église copte orthodoxe. Chœur de l'Institut d'Etudes Coptes*, W 260151 SC 848, Paris, Inédit, Maison des Cultures du Monde.

GUETTAT, Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris.

HASSAN, Schéhérazade Qassim, 2004, « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L'Homme* 2004/3-4 (n° 171-172), p. 353-369.

JARGY, Simon, *La musique arabe*, 1971-1977-1988, Paris, Que sais-je ?.

LAGRANGE Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahḍa*, thèse de doctorat non-publiée, Université de Paris VIII, Saint-Denis.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique], Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

LAGRANGE, Frédéric, 2008, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 25-56.

LAGRANGE, Frédéric, 2011, « Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 4 (2011), Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 43-51.

LAGRANGE, Frédéric, 2015, « Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ? », *Revue des Traditions Musicales*, nº 9 « L'improvisation *tasīm* », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 11-31.

LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme : le chant de Sanaa dans la société yéménite* [CD encarté], Société d'Ethnologie, Nanterre, France.

LAMBERT, Jean, 2007, « Retour sur le Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. Identité et acculturation : les prémisses de la mondialisation », *Actes du Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*. Assilah, 8-13 août 2007, http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/intervenantsfr.htm.

LANE, Edward, 1836-1842-2004, *An Account of the Manners and of the Customs of the Modern Egyptians*, Knight, New Edition: American University in Cairo Press, 2004.

LOHMAN, Laura, 2010, *Umm Kulthūm, Artistic Agency and the Shaping of an Arab Legend*, 1967-2007, Middletown, Wesleyan University Press.

MOUSSALI, Bernard, 1980, *Le Congrès de musique arabe du Caire, étude historique et sociologique, mémoire de maîtrise* (non publié), Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).

MOUSSALI, Bernard, 1991, « L'École khédiviale », *Les Cahiers de l'Orient*, 4e trimestre, n° 24, p, 175-184.

POCHÉ, Christian, 2005, *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*, Paris, Fayard.

PUIG, Nicolas, 2009, « Amour, honte et prestige au Caire : Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale », *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, Éditions de l'EHESS 2009, p. 51-78. ⟨halshs-00081995v3⟩

RACY, Ali Jihad, 1992, « Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire », in CEDEJ, 1992, p. 109-122.

RACY, Ali Jihad, 1993, "Historical World views of Early Ethnomusicologists: An East-west Encounter in Cairo, 1932", Stephen Blum et al.(ed.), Ethnomusicology *and Modern Music History*, Urbana, University of Illinois Press, 68-91.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. Albert Lavignac, Librairie Delagrave, Paris, p. 2676-2812.

VIGREUX, Philippe, 1991, « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte monde arabe*, 7 | 1991 « Perceptions de la centralité de l'Égypte, p. 55-101 (https://doi.org/10.4000/ema.1157).

VILLOTEAU, Guillaume André, 1830, « Musique de l'antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence », *Description de l'Égypte*, Bruxelles, Degréef-Laduron.

Références discographiques

A. Réédition du répertoire classique sur 78 tours

LAGRANGE, Frédéric, 1993a, *Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī,* CD compilation de 78 tours et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, réf. AAA 065.

LAGRANGE, Frédéric, 1993b, *Shaykh Salāma Ḥigāzī,* CD compilation de 78 tours et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, réf. AAA 085.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Cafés chantants du Caire - volume 1 », CD compilation de 78 tours des années 1920 et livret musicologique, vol 1, Paris, Club du Disque Arabe, réf. AAA 099.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, « Cafés chantants du Caire - volume 2 », CD compilation de 78 tours des années 1920 et livret musicologique, vol. 2, Club du Disque Arabe, réf. AAA 115.

LAGRANGE, Frédéric, 1999, *Sami al-Shawwa, Prince du Violon Arabe,* CD compilation de 78 tours et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, réf. AAA 107.

MANYALĀWĪ, Yūsuf al-, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », compilation en 10 CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Moḥsen Soua et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.

MOUSSALI, Bernard et LAMBERT, Jean, 2014, « Congrès de Musique Arabe du Caire 1932 », publication sur 18 CD de l'intégrale des enregistrements 78 tours avec livret musicologique, Paris, Bibliothèque Nationale de France, avec le concours de l'Abu Dhabi Tourism & Culture Authority.

MOUSSALI, Bernard et POCHÉ, Christian, 1987, *Archives de la musique arabe*, Paris, Ocora & IMA, CD, C 558678, texte français, anglais et arabe, Préface de Bassim el Jisr et André Jouve.

MOUSSALI, Bernard et POCHÉ, Christian, 1988, *Congrès du Caire 1932,* Paris, Bibliothèque Nationale/Institut du Monde Arabe, Coffret 2 CD, ANP 88/9-10, livret illustré français, anglais, arabe, 151 + 61 p. Préfaces d'E. Pisani, E. Le Roy Ladurie, M.-F. Calas, J. Dufour.

B. Édition commerciale de concerts de musique égyptienne s'étant tenus en France

B-1 répertoire mainstream égyptien

UMM KULTHŪM : Les concerts d'Umm Kulṯūm à l'Olympia en novembre 1967 ne sont pas commercialisés en France, mais uniquement en Égypte, d'abord Al-Aṭlāl sous forme abrégée en LP SonoCairo GSD9 (s.d., circa 1968), puis les 5 titres

chantés lors des deux concerts, en version apparemment intégrale, sous forme de cassettes éditées par SonoCairo [ṣawt al-Qāhira], dans les années 1980.

Les concerts de ʻAbd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ et Warda font quant à eux objets d'éditions commerciales :

Abdelhalim HAFEZ, 1975, « Aye dem'aa hozen », enregistrement public au Palais des Congrès à Paris, La Voix du Globe (Paris)/ Universal Music Production VDG100.013, s.d. (circa 1975).

Abdelhalim HAFEZ, 1975, « Fatet ganbena », enregistrement public au Palais des Congrès à Paris, La Voix du Globe (Paris)/ Universal Music Production VDG100.012, s.d. (circa 1975).

Abdelhalim HAFEZ, 1975, « Zay el hawa », enregistrement public au Palais des Congrès à Paris, La Voix du Globe (Paris) / Universal Music Production VDG100.011, s.d. (circa 1975).

WARDA, « Warda à Paris au Palais des Congrès le 12 mai 1978 », « Awkati be tehlaou » [awqātī bitiḥlaw], LP Voix du Liban/EMI VLMX85, 1978.

WARDA, « Warda El Djazaïriya à l'Olympia » vol 1 (concerts de septembre 1979), « Khallīk hinā », « Isma'ūnī », « Fī yōm wi-lēla », Club du Disque Arabe/Artistes Arabes Associés, 1990.

WARDA, « Warda El Djazaïriya à l'Olympia » vol 2 (concerts de septembre 1979), « Dandana », « wi-mālo », « frāg ghzālī », Club du Disque Arabe/Artistes Arabes Associés, 1990.

WARDA, « Warda El Djazaïriya à l'Olympia » vol 3 (concerts de septembre 1979), « Min ba'īd », « Is'al dumū' ʻinayya », « Li'bit il-ayyām », Club du Disque Arabe/Artistes Arabes Associés, 1993.

WARDA, « Warda Live au Palais des Congrès de Paris », DVD, s.e, s.d. [1995].

On trouve difficilement des enregistrements commercialement diffusés des artistes d'Arabpop se produisant dans les années 1990 et 2000, les plateformes internet ayant pris la place de l'industrie phonographique.

B-2 répertoire world music

Entre préservation des « musiques en danger » (répertoire rural provincial), mise en performance artistique des musiques fonctionnelles (*sīra*, *inshād* populaire, liturgie), revivification du répertoire de la Nahḍa, et hommage au répertoire hybride savant-populaire d'Umm Kulṯūm

Aicha REDOUANE, 2000, Arabesques Vocales, Institut du Monde Arabe (Musicales).

Aicha REDOUANE, 2010, Egypt, Vocal and Instrumental Art of the 19th century, Ocora.

AL NÛBATIYYA, « Chants et tambours de Nubie », Institut du Monde Arabe (Musicales), 2003.

Hommage à Oum Kalsoum (Riham Abdelhakim, Karima Skalli, Abir Nasraoui), Institut du Monde Arabe (Musicales), 2008.

Hymnes de l'Église Copte Orthodoxe, 2015, Chœur de l'Institut d'Études Coptes, Maison des Cultures du Monde (INEDIT). Il s'agit du seul enregistrement « égyptien » de ce label prestigieux, la MCM préférant se concentrer sur les musique de Syrie et d'Irak.

Les musiciens du nil, 1988, Ocora (Paris) (sous cette appellation World Music, le chanteur de Haute-Égypte Miqāl Qināwī et son ensemble, voir article).

Nidaa ABOU MRAD et l'ensemble de musique classique arabe (chant : Mohamad Ayach), 2002, Con*cert dans le style de la Nahda, hommage à 'Abduh al-Hâmûlî et Muhammad 'Uthmaân*, CD d'un concert tenu en 1999 à l'Institut du Monde Arabe à Paris, publié à Beyrouth par la firme Byblos Records BLCD 1023.

Sayyed AL-DOWWI, « La Geste Hilalienne » (Égypte), 2 vol, Cité de la Musique / Institut du Monde Arabe (Musicales), 1997.

Sheikh Yasin AL TUHAMI, 1998, "The magic of the sufi inshad" (2 CD), Long Distance (Paris).

ZEIN MAHMOUD, « Chants sacrés de Haute-Égypte », Cité de la Musique / Institut du Monde Arabe (Musicales), 1997.

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). amerdidi@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 bruyans 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.

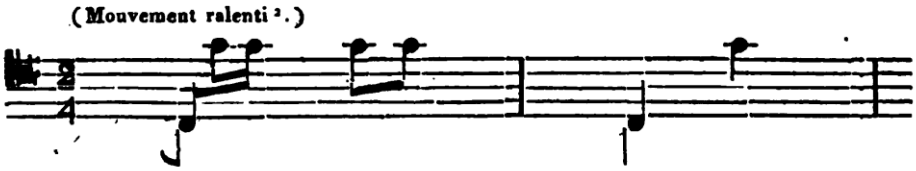
Néanmoins, le texte n'est pas exempt d'erreurs. Ainsi Villoteau (1823, p. 290-291) fournit-il (probablement en raison d'une confusion entre allophones) une étymologie erronée pour le vocable persan *kemāntšēh* (کمانچه), prononcé *kamangah* en

arabe égyptien, qu'il interprète dans un sens combinant « archet (*kamān* كمان) » et « place (*gāh* گاه) »), au lieu de la combinaison « archet (*kemān* كمان) » et « diminutif (*tšēh* چه) », 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 4e ligne :

> *[…] on en obtient aussi des sons de diverses qualités, selon que l'on frappe plus ou mois [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 rhythme [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≈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 descendan[t]s ; le signe b ou demi-bémol, pour le tiers de ton ascendan[t]s ; le signe #, pour un intervalle moyen entre le tiers de ton et les deux tiers de ton ascendan[t]s ; le dièse #, pour les deux tiers de ton ascendan[t]s ; et le bémol b, pour les deux tiers de ton descendan[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).

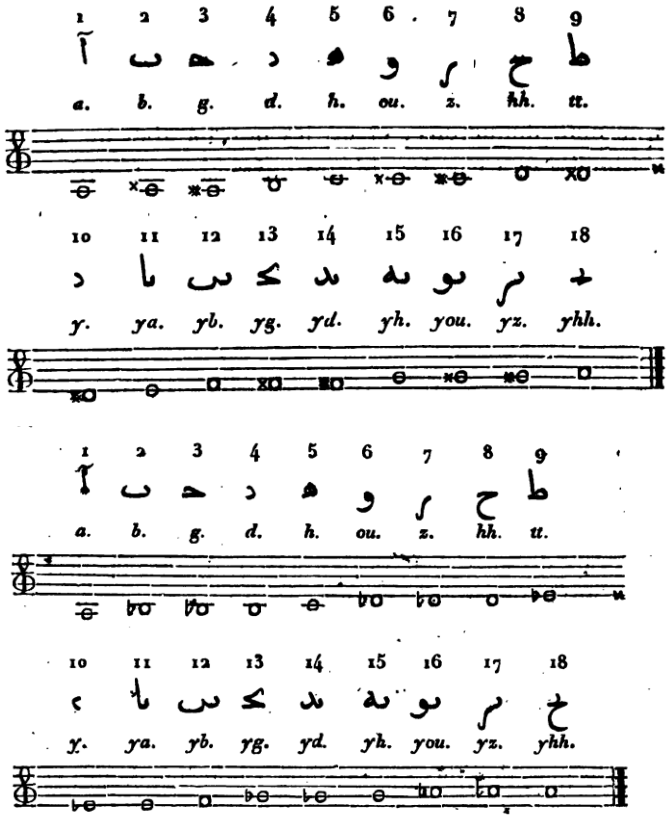
Tableau 1 : représentation graphique des altérations mélodiques chez Villoteau

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).



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

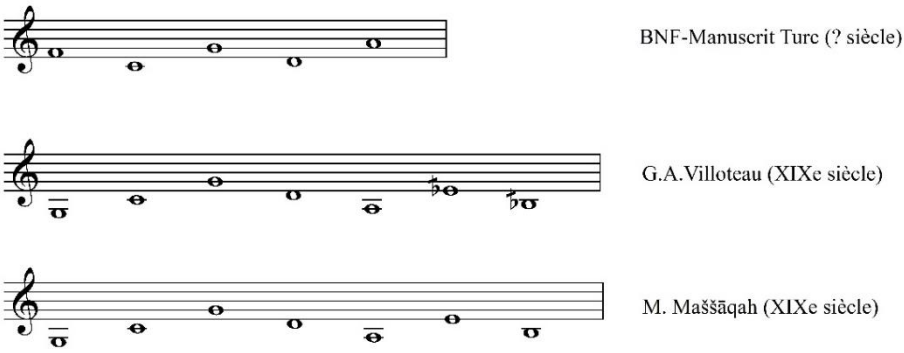
4. L'accord ré-entrant du *ʻūd*

Guillaume Villoteau (1823, p. 238) décrit un accordage « ré-entrant » du *ʻūd*, 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 quartes 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 ainsi[1] les sept notes de l'échelle du mode *Rāst.*



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*).

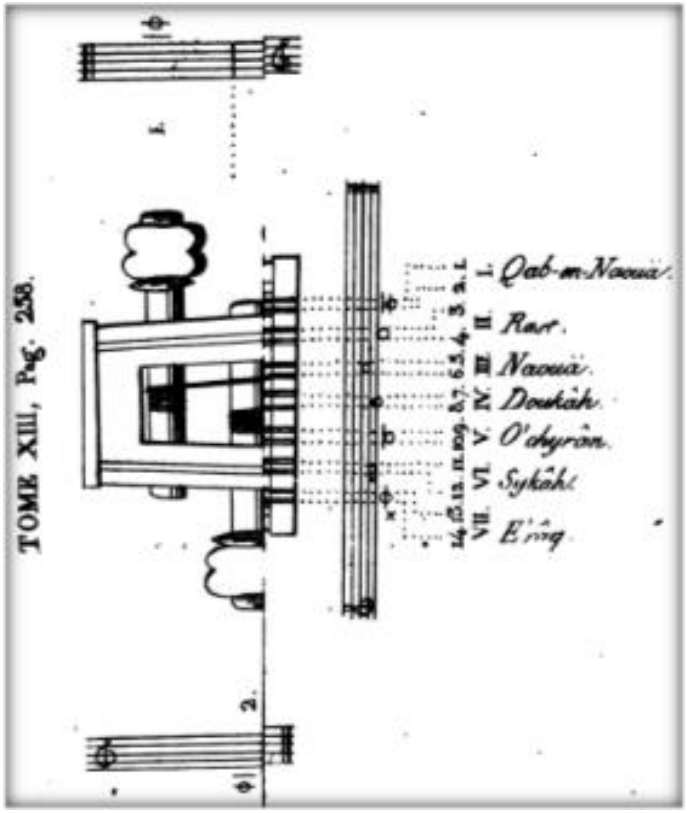


Schéma 1 : accord du *ʻūd* chez Villoteau

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 : *ʻūd ārbī* et *qwīṭra*. Cet accordage est également employé pour le *lauto* grec, pour l'ukulélé, et maints autres cordophones baroques. Nicolas Meeùs[2] 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 *ʿūd*, 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 maitres de la plus grande partie de l'Europe orientale et méridionale, s'appropria 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 rappeler (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 (Guettat, 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 parait 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 connaitre 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 *tiertonales*, ceci reste une question pertinente, surtout avec son recours aux instruments similaires pour comprendre le système des Égyptiens.

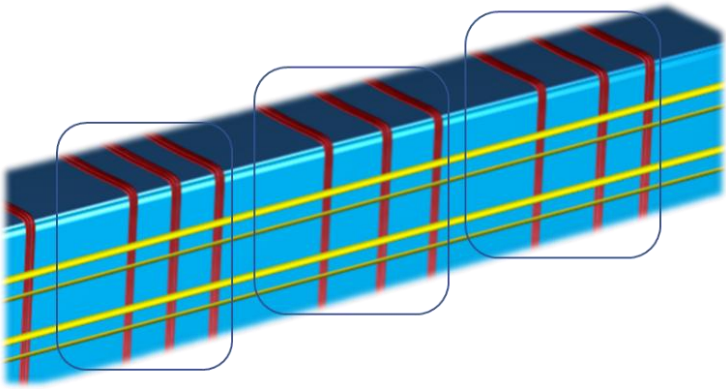


Schéma 2 : frettage du *buzuq* selon la pratique syrienne

Il est également possible que Villoteau ait de surcroit 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≈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}[4], *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 *Naouä*)[9] **:**
   a. *la*$_1$, *si*^{db}, ***si* (bécarre)**[10], *do*^{dd}, ***do***^{d}, *ré*, ***mi***^{db}, *mi* (bécarre?), *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 antécédents 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, ¾- (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)* **:**
   a. *si$^{db}{}_1$, do^{dd}, ré,* ***mi^{b}****, mi* (bécarre), *fa^{dd},* ***sol^{b}****, sol* (bécarre ?), *la, si^{db}* ;
   b. PTT : 7/6, 2/3, 1/3, 2/3, 5/6, 0, 2/3, 1, 2/3 ;
   c. PQT : 1, 3/4, 1/2, 1/2, 3/4, 1/4, 1/2, 1, 3/4.[11]

7. ***E'Raq*** **:**
   a. do$^{dd}{}_2$, ré, mi, fa^{dd}, sol, la, si, do^{dd} ;
   b. PTT : 2/3, 1, 5/6, 2/3, 1, 1, 5/6 ;
   c. PQT : 3/4, 1, 3/4, 3/4, 1, 1, 3/4.

8. ***Nyrys*** **:**
   a. *ré$_2$, mi, fa^{dd}, sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol, la ;*[12]
   b. PTT : 1, 5/6, 2/3, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1 ;
   c. PQT : 1, 3/4, 3/4, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1.[13]

9. ***Zenkla*** **:**
   a. *ré$^{d}{}_{d}{}^{2}$, mi^{dd}, fa* (+1/2 ton ?), *sol, la^{db}, si^{db}, do^{dd}, ré^{dd}* ;
   b. PTT : 1, 2/3 ?, 1/2 ?, 2/3, 1, 5/6, 1.
   c. PQT : 1, 3/4 ?, 1/2 ?, 3/4, 1, 1, 1.[14]

10. ***Nyrys Bayaty*** **:**
   a. *mi$_2$, fa^{dd}, sol, la, si, do, ré, mi* ;
   b. PTT : 5/6, 2/3, 1, 1, 1/2, 1, 1 ;
   c. PQT : 3/4, 3/4, 1, 1, 1/2, 1, 1.[15]

11. ***Isfahan*** **:**
   a. *mi^{2}, fa* (+1/2 ton ?), *sol^{dd}, la^{db}, si^{db}, do, ré, mi* ;[16]
   b. PTT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes ;
   c. PQT : description difficile à fournir, vu l'imprécision de certaines notes

12. ***Zyrafkend*** **:**
   a. *mi$_2$, fa^{d}, sol^{dd}, la, si, do^{dd}, ré^{dd}, mi* ;
   b. 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`ār* 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 vresus 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 éloquente 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 notes[18]

15. *Hogaz* :

a. *sol*$^{d}{}_2$, *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*$^{d}{}_2$, *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 de ce mode ressemble plutôt à celle de *Sūznāk* (Rāst + Ḥijāz).

[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 Villoteu pour ce mode ne correspond à aucune description fournie par les autres traités pour le mode dénommé *Ḥijāz*, que ce soit l'ancien *Ḥijāz* 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-Lādhiqī (XV^{e} siècle, Erlanger, 1939)- par le nom de *Rāst Baladī*.

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
ré$_1$	*qarār al-dūkāh*	*Qab el-Doukâh*
mi$^{db}{}_1$	*qarār al-sīkāh*	*Qab el-Sykâh*
fa$_1$	*qarār al-jahārkāh*	*Qab el-Girkâh*
sol$_1$	*yekkāh*	*Qab el-Naouä*
la$_1$	*'ušayrān*	*O'chyrân*
si$^{db}{}_1$	*'irāq*	*E'râq*
do$_2$	*rāst*	*Rast*
ré$_2$	*dūkāh*	*Doukâh*
mi$^{b}{}_2$	*kurdī*	*O'châq*
mi$^{db}{}_2$	*sīkāh*	*Sykâh*
fa$_2$	*jahārkāh*	*Girkâh*
fa$^{d}{}_2$	*ḥijāz*	*Hogâz*
sol$_2$	*nawā*	*Naouä*
la$^{b}{}_2$	*ḥiṣār*	*Motlaq*
la$_2$	*ḥusaynī*	*Hosseyny*
si$^{b}{}_2$	*'ajam*	*Nyrouz*
si$^{db}{}_2$	*'awj*	*E'râq*
do$_3$	*kardān*	*Kirdân*
do$^{d}{}_3$	*šāhnāz*	*Chahnâz*
ré$_3$	*muḥayyir*	*Mahyar*
mi$^{b}{}_3$	*sunbulah*	*O'châq*
mi$^{db}{}_3$	*buzurk*	*Sykâh*
fa$_3$	*māhūrān*	*Girkâh*
fa$^{d}{}_3$	*jawāb al-ḥijāz*	*Hogâz*
sol$_3$	*ramal tūtī*	*Naouä*
la$^{b}{}_3$	*jawāb al-ḥiṣār*	*Motlaq*
la$_3$	*jawāb al-ḥusaynī*	*Hosseyny*
si$^{b}{}_3$	*jawāb al-'ajam*	---
si$^{db}{}_3$	*jawāb al-'awj*	*E'râq*
do$_4$	*jawāb al-kardān*	*Kirdân*
ré$_4$	*jawāb al-muḥayyir*	*Mahyar*
mi$^{db}{}_4$	*jawāb al-buzurk*	*Sykâh*
fa$_4$	*jawāb al-māhūrān*	*Girkâh*
sol$_4$	*jawāb ar-ramal tūtī*	*Naouä*

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 Mašriq 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 complémente cette perspective diachronique/historique par la perspective synchronique/systématique 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 XVIe siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 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 XXIe siècle*, vol. III « Musiques et cultures », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

Anonyme, *Aš-Šajara Ḏāt Al-Akmām Al-Ḥāwiya Li-'Uṣūl Al-Anġām* [*L'Arbre* aux calices renfermant les principes des modes], Londres, British Museum, cote Oriental 1535, fos 57b-76a.

DIDI, Amer, 2015, « Système modal arabe levantin du XIVe au XVIIIe 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.

ḴAŠABA, Ġaṭṭās, 'Abd-al-Malik, & FATḤ-ALLĀH, Isis, 1983, *Aš-Šajara Ḏāt Al-Akmām Al-Ḥāwiya Li-'Uṣūl Al-Anġām* [*L'Arbre* aux calices renfermant les principes des modes], réédition du manuscrit anonyme du XVIIe 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*, nº 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 XIXe siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, nº 14(1), p. 49-69.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'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* ġāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-'l-ḍurūb *by Ibn Kurr*, London, (SOAS musicology Series) Ashgate Publishing Company.

Wadī‘ Ṣabrā et le modernisme musical au Liban durant la période du mandat français

Diana ABBANI*

Depuis le début du XX^e siècle, la vie musicale à Beyrouth fut profondément touchée par les nombreux bouleversements que connut la région, avec l'effondrement de l'Empire ottoman après la Grande Guerre, la mise en place du mandat français (1919-1943) et la proclamation de l'État du Grand-Liban (1920), ainsi que l'arrivée des dernières technologies et la montée d'une nouvelle classe moyenne avec un revenu moyen et un temps de loisir. Le divertissement subit de profondes mutations. La ville connut un essor de la scène et de l'industrie du disque qui affecta les goûts et les productions musicales durant les années 1920 et 1930. Une personnalité clé marqua alors promptement cette vie musicale tourmentée, en particulier au niveau de son occidentalisation, Wadī‘ Ṣabrā (1876-1952), compositeur de l'hymne national libanais, qui peut être considéré comme le fondateur du modernisme musical libanais.

Sa fascination par la musique européenne liée à son objectif de faire « progresser » la musique orientale en prétendant la « concilier » avec la musique occidentale l'amena à fonder *Dār al-Mūsīqā* (l'Institut de Musique) en 1910 qui deviendra le lieu de diffusion des théories musicales européennes et de développement des nouvelles méthodes d'enseignement de la musique (Poché, 1965, p. 118). L'inauguration de cet institut musical local de style occidental marqua un changement dans l'histoire musicale beyrouthine avec le début d'une occidentalisation de l'éducation musicale et des pratiques traditionnelles ainsi que de l'institutionnalisation et de la professionnalisation de la scène musicale à Beyrouth.

À travers une présentation du parcours et de l'activité musicale de Ṣabrā, cet article vise à analyser comment celui-ci entama une acculturation hétérogène de la musique à Beyrouth et contribua à la construction identitaire du nouvel État du Grand-Liban, tout en exposant les difficultés rencontrées face à l'établissement d'un tel projet.

* Docteure en Études arabes de Sorbonne Université, chercheuse postdoctorale à la Fondation Fritz Thyssen à EUME (Forum Transregionale Studien). dianaabbany@gmail.com.

1. Musicien beyrouthin de formation parisienne

Né dans une famille protestante, Wadī‘ Ṣabrā fit ses études à l’école britannique de Beyrouth[1]. Son milieu social et communautaire orienta naturellement sa vie, son œuvre et ses idées. C’est au sein de cette communauté chrétienne de Ras-Beyrouth fortement influencée par les missionnaires protestants qu’il apprit l’appréciation de l’éducation musicale et de la musique classique européenne et religieuse, en particulier le piano. En 1893, il reçut une bourse du consul général français pour continuer ses études musicales au conservatoire de Paris pendant sept ans avec de nombreux maîtres français, comme Max d’Olonne (1875-1959), Albert Lavignac (1846-1916) et d’autres[2]. Ces années de formation parisienne marquèrent profondément l’ensemble de sa carrière.

Dès la fin du XIXe siècle, il commença à animer des concerts de musique classique européenne, qui eurent lieu au début à l’École américaine du Dimanche[3]. Limités à un public d’Européens présents dans la ville et à des membres de la bourgeoisie locale se voulant moderne et occidentale, ses concerts offraient une nouvelle musique dite « moderne et raffinée » (*‘aṣriyya wa-rāqiya*) et une nouvelle forme de divertissement basée sur l’écoute de la musique classique européenne.

Ce type de soirée connut un essor rapide dans les milieux intellectuels et bourgeois qui appréciaient fortement Ṣabrā. C’est ainsi que ce dernier fut souvent loué par la presse qui le qualifiait tantôt d’*adīb*, tantôt de *fannān-adīb* ou *al-mūsīqī (*musicien*) al-adīb*. Ces termes d’*adīb* (homme de lettres) ou de *fannān* (artiste) désignaient une personne de mœurs raffinées (Abou Hodeib, 2011) et représentaient une revalorisation du statut du chanteur dans la société. Certains rajoutaient l’adjectif *ustāḏ* (professeur) mettant l’accent sur l’aspect pédagogique de ce chanteur, par opposition au cheikh, le maître du passé. Ce passage de *muṭrib* ou *muġannī* (chanteur) à *adīb* ou *fannān*, traduisait une évolution du statut du professionnel de la musique. Ce dernier n’était plus considéré comme étant simplement celui qui chante, mais une personne de « goût » ayant une moralité et une certaine distinction sociale, d’où la respectabilité conférée à la pratique musicale. Ce passage favorisait ainsi la mobilité sociale en délaissant le bas statut des artisans de la musique et en pointant leur professionnalisme ou leur sensualité. Désormais, ce musicien-*adīb*, dont Ṣabrā fut le parfait exemple, avait une nouvelle mission, celle de raffiner et d’éduquer les esprits, de diffuser la science musicale et de la faire connaître à l’ensemble de la société et dans le monde.

À l’instar d’autres praticiens et théoriciens arabes de l’époque[4], Ṣabrā était préoccupé par le statut de la musique orientale et/ou arabe, ses orientations et son

[1] Pour un exposé biographique complet sur Ṣabrā : Mainguy, 1969 et Kayali, 2018 (cet ouvrage est basé principalement sur les archives récemment découvertes de Ṣabrā, d’où son importance ouvrant de nouvelles pistes pour examiner en profondeur les œuvres et les théories de Ṣabrā).

[2] D’après certaines sources, il fut également l’élève de Camille Saint-Saëns, mais Kayali remet en question cette hypothèse (Kayali, 2018, p.28).

[3] *Lisān al-Ḥāl*, 25 mars 1897, n° 2463 et 31 mars 1897, n° 2468.

[4] Par exemple, le réformiste et musicologue beyrouthin résidant au Caire Iskandar Šalfūn (1881-1934) ou le musicologue et compositeur égyptien Kāmil al-Ḫula’ī (1880-1938), qui furent connus pour leur souci

enseignement. Il s’attaquait souvent à l’ignorance des professionnels de la musique et critiquait l’absence de traités scientifiques sur la musique orientale, deux raisons fondamentales qui d’après lui causaient le retard de cette musique : « *Notre production musicale est faible […]. La majorité de nos musiciens méconnaît notre science musicale […]* » écrit-il, tout en affirmant que « *l’ensemble des instruments orientaux ou la nouba est rassasié de lacunes, puisque c’est un mélange de mélodies discordantes repoussées par l’oreille cultivée qui ne l’accepte pas facilement* » (Ṣabrā, 1929, p. 21 et p. 96-97). Tout en négligeant l’importance de l’oralité de cette musique, la considérant comme un défaut, il trouvait son langage musical comme difficile à comprendre et transmettre. Rejoignant ainsi les écrits orientalistes du XIX^e^ siècle, il reniait toute particularité et richesse à la musique orientale, d’où son appel à l’universalité de la musique.

En outre, Sabrā était convaincu que la tradition musicale orientale vieillissait, il voulait la voir évoluer vers l’acquisition d’une « norme universelle ». Durant toute sa carrière, il s’était fixé comme but principal de faire sortir la musique orientale de sa « stagnation » et lui rendre sa vraie place dans la « musique universelle ». Pour lui, le seul moyen pour que cette musique soit acceptée par et parmi les nations civilisées, était de la doter d’un savoir scientifique basé sur les règles de la musique occidentale, considérée comme étant le modèle à suivre : il fallait donc la moderniser et diffuser son éducation (Ṣabrā, 1929, p. 97). Attiré par la domination technologique de l’Occident et recherchant une place dans la course civilisationnelle, il voyait dans l’harmonie la source naturelle et l’origine de toute musique. Paradoxalement, il ne se lassa pas de montrer dans ses écrits que « *La musique arabe est fondée sur les règles de l’harmonie (…)* »[5] et qu’elle est à l’origine de l’art occidental (Ṣabrā, 1941). Les idées de Sabrā étaient au cœur des débats identitaires de la *Nahḍa* voulant prouver une certaine maîtrise orientale pour garantir aux Orientaux leur place dans l’histoire universelle[6].

Afin d’assurer cette universalité tant recherchée, ainsi que la préservation et la transmission de la musique orientale, il publia très tôt ses compositions musicales en utilisant le système de notation occidentale[7]. Il fonda, en septembre 1913, la première revue musicale (Mousica) informant sur les différentes activités musicales à Beyrouth et en France (Kayali, 2018, p. 49). À travers sa couverture de l’actualité de la

pédagogique et leur critique de la décadence du milieu musical, ainsi que leur volonté de réformer et faire progresser la musique égyptienne. Sur la relation reliant les intellectuels à la musique (al-Racy, 2003, p. 15-42, et Lagrange, 1994, p. 105-132.

[5] Ṣabrā, 1932, « L’évolution de la musique arabe et ses rapports avec l’harmonie naturelle, conférence de Wadī‘ Ṣabrā au Lycée français », *al-Ahrām*, 11 avril 1932, p. 2, cité par Vigreux, 1989, p. 245.

[6] Au tournant du XX^e^ siècle, ce mouvement de renouveau de la langue et de la littérature arabe marqué par un réveil général affecta la musique également, qui très tôt fut touchée par un profond débat questionnant les méthodes pour sa modernisation ainsi que son rôle dans le progrès de la société en Orient. Deux tendances s’opposèrent : l’un appelant à une rénovation interne du langage musical oriental et l’autre à son occidentalisation (Hourani, 1962). Le pendant musical de la renaissance arabe est théorisé par Abou Mrad, 1991 et 2004, Lagrange, 1994, Qassim Hassan, 2003, al-Racy 1977, 1991 et 2003, Al-Shawwan 1979.

[7] *Lisān al-Ḥāl*, 20 mai 1901, n° 3732.

vie sociale beyrouthine, cette revue reflétait cette relation étroite qui existait désormais entre la musique, les milieux littéraires et la vie mondaine beyrouthine. Dans ses compositions, il employa le système harmonique tonal européen et son tempérament égal et donna à entendre des pièces orientales harmonisées jouées par un orchestre hétérogène doté d'instruments de musique occidentale, notamment le piano. C'est ainsi qu'il composa plusieurs opéras en langues arabe et française (Kayali, 2018, p. 81-87). Pour lui comme pour beaucoup d'intellectuels et musiciens arabes, notamment en Égypte, modernisation était devenue synonyme d'occidentalisation et d'acculturation exogène, basée sur un nouveau type d'interprétation musicale moderniste fixiste délaissant l'improvisation[8].

Préoccupé durant toute sa carrière d'établir les bases de ce qu'il appela la « gamme universelle », il tenta d'inventer un piano oriental à tempérament égal, capable de jouer les mélodies orientales, et partit dans les années 1920 en tournées en Europe pour présenter ses idées et son invention[9]. Cette création reflèta cette fascination levantine et égyptienne (quasiment obsessionnelle) par le piano considéré comme le summum du raffinement de la musique occidentale. De nombreux musiciens tentèrent de mettre en place un piano arabe doté d'un tempérament à vingt-quatre quarts de tons égaux, afin de jouer les mélodies orientales et « faire entrer la musique orientale dans le progrès universel »[10].

En effet, le piano à tempérament à douze demi-tons égaux est un instrument étranger au système musical monodique modal du Mašriq, étant incapable de rendre l'intervalle *zalzalien* de seconde moyenne ou neutre (trois-quarts de ton) et donc de jouer des séquences musicales traditionnelles élaborées dans les modes mélodiques arabes basés sur des échelles de genre *zalzalien*[11]. Cependant et même en le dotant en tant que « piano oriental » d'un tempérament à quarts de tons égaux, supposé permettre l'interprétation d'intervalles moyens (à multiples de quarts de ton), il reste incapable de rendre les subtilités des monodies modales traditionnelles. Les intervalles (moyens ou autres) constitutifs de leurs échelles sont en effet de tailles qui varient d'un mode à l'autre, au sein d'une même tradition, et d'une tradition régionale (dialecte musical) à l'autre, ce qui rend inapproprié l'usage d'instruments à sons fixes et de tempérament égal comme le piano. Cette volonté de créer un piano oriental à

[8] Pour une étude de ce phénomène d'acculturation exogène de la musique et de l'interprétation musicale traditionnelle de type herméneutique, voir : Abou Mrad, 2007 et 2010.

[9] Pour une présentation détaillée de ses idées autour de sa gamme universelle et l'invention de son piano, se référer : à son article publié dans *al-Mašriq* (Ṣabrā, 1929) ; Kayali, 2018, p52-58 et p. 180-182, ainsi que la postface musicologique, exposant ses idées à partir de plusieurs sources délaissées par Ṣabrā, écrite par Mohamed Saifallah Ben Abderazzak dans Kayali, 2018, p.165-218 (trois conférences données par Ṣabrā y sont publiées p.229-256).

[10] Les premiers projets de « piano oriental » furent élaborés en Égypte avec Najīb Naḥḥās en 1912, 1913 et 1922, Georges Sammān en 1922 et Emile 'Ariyān en 1922, dans le but de créer un piano capable de s'adapter à la scène théâtrale et permettant de concevoir un opéra arabe (Lagrange, 1994, p. 236, et Vigreux, 1989, p. 347-354).

[11] La qualité *zalzalienne* est relative à Manṣūr Zalzal, luthiste de l'époque abbasside, qui a placé des frettes sur le manche du *'ūd* permettant de jouer des intervalles moyens ou neutres. Ainsi les échelles de genre *zalzalien* ou d'ossature *zalzalienne* sont-elles celles qui associent des secondes moyennes (près de ¾ de ton, de taille variable) à des secondes majeures (un ton, de taille variable) (Abou Mrad, 2005).

travers la division de l’octave en intervalles égaux indique de surcroit un désir de normalisation au détriment de la diversité régionale.

Le piano de Ṣabrā ne reçut pas l’écho souhaité dans les milieux musicaux, malgré ses différentes tentatives ultérieures de le promouvoir (et de le commercialiser), en particulier en 1932 lors du Congrès de Musique arabe du Caire où il fut écarté de la Commission des échelles du Congrès (Vigreux, 1989, p. 353).

2. L’école de musique de Ṣabrā, professionnalisation et institutionnalisation du savoir musical

Sa contribution majeure à l’occidentalisation de la vie musicale débuta en 1910 lorsqu’il créa la première école de musique beyrouthine, *Dār al-Mūsīqā*, consacrée, à ses débuts, aux filles afin de leur assurer une formation musicale complétant leur éducation générale. La musique était désormais considérée comme un moyen permettant l’accès à la modernité et à la civilisation. À travers le progrès des femmes, on ouvrait le chemin vers le développement de toute la nation. En 1911, il réalisa une première dans la ville : un concours de piano pour ses étudiantes avec un jury de spécialistes, auquel assistèrent les notables et les intellectuels de la ville[12]. Les prix reçus traduisaient bien la pensée de Ṣabrā : un piano pour la première place et un buste de Beethoven pour la deuxième place. Le premier était considéré comme le symbole par excellence du progrès de la musique occidentale, le deuxième symbolisait l’affiliation de Ṣabrā à la noblesse de la musique classique européenne.

Le parcours de Ṣabrā fut étroitement lié aux autorités officielles, d’abord ottomanes puis françaises et libanaises[13]. Durant le mandat, le gouvernement libanais prit en charge son école qui devint l’École nationale de musique en 1925 [*al-madrasa al-waṭaniyya lil-mūsīqā*][14], puis le Conservatoire national libanais de musique en 1929[15], établissement public à caractère administratif, placé sous la tutelle de l’État présidé par Ṣabrā jusqu’à sa mort.

Ce dernier avait choisi pour son institut un emplacement significatif sur la carte éducative de Beyrouth. Fondé d’abord à l’école des Art-et-Métiers *al-Ṣanā’i’*, l’institut fut délocalisé au quartier *Zuqāq al-Blāṭ* lorsqu’il devint le Conservatoire national libanais de musique. Cette délocalisation porte un double sens. Auparavant, il faisait partie de l’ancienne école des Art-et-Métiers, établie sous le règne ottoman et dont la mission était d’assurer une formation et un métier aux jeunes pauvres en offrant des cours en artisanat, arts et métiers (Féghali, 2009). En quittant ces lieux, l’école coupe tout lien avec son passé ottoman et son côté artisanal. Alors que le choix du quartier de *Zuqāq al-Blāṭ* reflète la vision pédagogique de Ṣabrā. L’école est désormais située

[12] *Lisān al-Ḥāl*, 11 juin 1911, n° 6673.

[13] En 1908, il entra en compétition pour la composition de l’hymne national ottoman, et son hymne, écrit par le poète irakien Ma’rūf al-Ruṣāfī (1875-1945), fut choisi (*al-Barq*, 15 janvier 1910, n° 71). Puis, il séjourna à Istanbul où il fut nommé chef d’orchestre de la marine ottomane pour quinze mois. Alors que son école fut également soutenue par les autorités ottomanes.

[14] *Lisān al-Ḥāl*, 1 octobre 1925, n° 9594.

[15] *Lisān al-Ḥāl*, 8 mars 1929, n° 10499.

dans le centre culturel et éducatif de Beyrouth où de nombreux Beyrouthins et missionnaires avaient ouvert des écoles et des instituts éducatifs (Hanssen 2005, p. 163). Elle se dote d'une mission d'instruire et de mener la société vers le progrès et les lumières. Ṣabrā l'insère ainsi dans un projet global d'enseignement, de modernisation et de construction identitaire, dans un « réseau des institutions » [*network of institutions*], pour emprunter une expression de l'anthropologue indien Partha Chatterjee (Chatterjee, 1995, p. 6).

En effet, les années 1920-1930 étaient les années de la fondation d'établissements culturels et éducatifs au Liban et en Syrie, qui témoignent d'un mouvement d'institutionnalisation d'une culture nationale afin de doter l'État sous mandat français d'une légitimité historique et de lieux de mémoire tout en l'intégrant dans la modernité (Ghorayeb, 2014, p. 123). À Beyrouth, cela eut lieu dans un contexte plutôt tendu et conflictuel, surtout que les autorités mandataires soutenaient l'idée d'une spécificité libanaise et contribuaient à l'opposer à son entourage syrien et arabe. On fonda par exemple le musée de Beyrouth (de 1930 à 1937) dont le but principal était d'exposer la mémoire de l'identité nationale et l'histoire d'un passé phénicien antique non arabe (Davie, 1999, p. 51-75 et 2009). Diverses tentatives surgirent pour établir les bases de cette nouvelle identité libanaise présentée comme « moderne » à l'image de la civilisation française. Les efforts de Ṣabrā se croisèrent alors avec les ambitions du récent État libanais et correspondaient parfaitement à sa nouvelle identité.

D'après le premier article du décret de sa fondation, l'école avait été établie en 1925 afin de diffuser l'art musical et de former des instructeurs « libanais » capables d'enseigner la musique dans les écoles libanaises[16]. Le but principal était de produire un nouveau cadre de musicien formé suivant l'éducation musicale occidentale qui pouvait servir les ambitions de l'État de se moderniser. Pointer cette identité libanaise dans le décret de la fondation de l'école reflète la contribution de Ṣabrā, à travers la musique, au projet de construction nationale. Ṣabrā espérait créer une langue musicale unique et nationale, épurée de ses éléments retardataires et libérée de l'influence égyptienne. Comme l'image voulue du Liban, cette musique est ouverte au monde et à la culture occidentale. Elle s'inscrit donc dans la modernité.

Le troisième article du décret présentait le programme officiel qui fournissait vingt cours, enseignant principalement les règles de la musique classique occidentale et des instruments occidentaux. On enseignait « *l'histoire de la musique, solfège (lecture musicale), harmonie, contrepoint, composition, fugue, flûte, clarinette, opéra, choral, saxophone, saxhorn, violon, piano, alto, violoncelle, contrebasse, baryton, trombone, chant arabe* »[17]. L'enseignement dispensé privilégiait ainsi la musique occidentale, avec un ou deux professeurs de musique orientale. L'école négligeait la musique orientale qu'elle prétendait promouvoir, alors que les élèves étaient peu encouragés à se diriger vers cette musique[18].

[16] *Lisān al-Ḥāl*, 10 décembre 1926, n° 9925.

[17] *Ibid*.

[18] *Lisān al-Ḥāl*, 10 janvier 1927, numéro 9941.

Par ailleurs, le passage d'une école à un conservatoire en 1929 est assez significatif : le Liban se dotait désormais d'un lieu d'enseignement spécialisé à l'image du Conservatoire de Paris, qui est considéré comme un établissement indispensable au Liban dans sa quête de la civilisation.

L'importance de la création de ce lieu était de consacrer les idées de Ṣabrā et d'institutionnaliser son rôle à un niveau éducatif et professionnel. Cette institutionnalisation participa indirectement à la construction identitaire à travers la formation d'une génération de professionnels « libanais » de la musique. Elle contribua également à la fixation de la mémoire et à la monumentalisation du passé, en promulguant la notation musicale pour préserver la musique dite « orientale », « arabe », et plus tard « libanaise ». Elle joua un rôle dans la modernisation des cadres de l'enseignement, par la mise en place d'une éducation musicale fixée et occidentalisée ; tout en assurant la création d'outils culturels pour la nation avec l'établissement d'un conservatoire public pour toute la nation.

Cette école affecta également le rôle du musicien, qui d'un simple artisan était formé pour devenir un « professionnel » de la musique, plus respecté par la société, ayant même un devoir patriotique et nationaliste. Elle participa enfin au changement du statut de la musique en guidant l'apprentissage et l'écoute musicale, et en influençant les goûts musicaux : en promulguant la musique harmonique, on privilégie une certaine esthétique et une sensibilité nouvelle tout en se distinguant du reste de la société et de l'entourage arabe. Tout cela eut des répercussions sur la nature même de la musique, sa transmission et son apprentissage qui ne se faisaient plus selon la méthode orale, causant la disparition progressive de notions de base comme l'improvisation, la transmission de maître à élève, l'initiation traditionnelle…

Cependant, la fondation de cette école de musique nationale refléta les conflits autour de la construction nationale du Liban même, qui, elle aussi, était freinée par de multiples oppositions identitaires, politiques et sociales, et surtout confessionnelles. Cela est d'autant plus vrai au vu que l'école de Ṣabrā se présentait comme un lieu de changements social et politique, qui participait à la diffusion des notions de civilisation et de progrès dans le débat et l'espace publics.

3. Les conflits autour de l'école de Ṣabrā : Beyrouth lutte-t-elle contre les beaux-arts ?

La transmission de l'École musicale de Ṣabrā d'un institut privé en une « École nationale » ne passa pas inaperçu dans la société beyrouthine. En 1925, l'école reçut un financement officiel de la part des autorités locales. Un an après, et suite aux différentes critiques et pressions sociales et politiques, on annula cette accréditation allouée à l'école de musique de Ṣabrā, déclenchant une controverse au sein de l'élite beyrouthine[19]. Beyrouth fit face alors à un profond questionnement remettant en cause l'avenir de l'école[20].

[19] *Lisān al-Ḥāl*, 1 décembre 1926, n° 9911.

[20] Les détails de ce conflit sont suivis à travers plusieurs articles de *Lisān al-Ḥāl* (*Lisān al-Ḥāl*, 22 novembre 1926, n° 9903, 2 décembre 1926, n° 9912, 10 décembre 1926, n° 9925), en particulier un article avec un titre

Une campagne de critiques contre cette école éclata dans la ville et les journaux. Un groupe d'intellectuels et de députés réclamait sa fermeture : certains l'accusaient d'être un simple café obscène, d'autres, comme le joueur de *ʿūd* Alexis al-Ladqānī (1907-1973?)[21], lui reprochaient d'encourager la musique occidentale en sacrifiant la musique orientale. En face, un autre groupe d'intellectuels, représenté par le journal *Lisān al-Ḥāl*, fidèle partisan de Ṣabrā, défendait l'école considérée comme un guide vers la modernité et le progrès. Ce groupe appelait au soutien et à la promotion de la musique et des beaux-arts en général, regardés comme étant le moyen nécessaire pour la survie des nations civilisées. Ce conflit reflétait les tensions qui parcouraient Beyrouth sur la nécessité et le rôle de la musique, ainsi que sur la définition de son identité culturelle et politique. Pour certains, la musique était inutile, voir même source de décadence étrangère à la ville, pour d'autres elle représentait l'extrême raffinement et le phare du progrès.

Toute cette controverse est très significative. La querelle était désormais présentée comme opposant « l'Ignorance » aux « Connaissances », « l'Obscurité » aux « Lumières ». Elle pointait le fossé qui se creusait progressivement dans la ville entre les partisans d'une société occidentalisée, face à ceux qui reniaient toute occidentalisation et s'attachaient à leur tradition, et ceux qui prônaient un équilibre entre les deux. Le conflit autour de l'école de musique reflétait ainsi un refus moral et politique anticolonial.

La critique morale était une réponse aux changements rapides que connaissait la ville depuis le début du XXe siècle et qui choquèrent de nombreux Beyrouthins, en particulier les musulmans. Aux yeux de certains députés musulmans, l'école représentait un courant d'occidentalisation « imposé » à la société et soutenu par les autorités françaises et la bourgeoisie chrétienne. On lui reprochait sa corruption des mœurs, surtout les mœurs des femmes et des jeunes. En promulguant le chant et la musique, l'école fut ainsi accusée d'encourager l'adoption de pratiques étrangères à la société et d'agir contre l'orthodoxie islamique. Elle fut associée aux nouveaux lieux de divertissement attirant de plus en plus une clientèle francophone et éduquée, et qui étaient à leur tour considérés comme étant une importation occidentale.

Représentative des autorités coloniales, l'école se présentait donc comme un espace socialement et politiquement controversé. La campagne contre l'école de musique devint un acte anticolonial contre la France. Politique, art et morale furent ainsi ramenés au cœur du monde musical. La culture et la mission civilisatrice de la France étaient remises en question. Ne voulant pas que la musique soit un prétexte et une porte pour remettre en cause son pouvoir et sa légitimité, les autorités mandataires choisirent de soutenir Ṣabrā.

---

très signifiant : « *L'école de musique : Est-ce que Beyrouth lutte contre les beaux- arts ?* » [*al-Madrasa al-Mūsīqiyya : a-Bayrūt tuḥārib al-Funūn al-Jamīla ?*] résumant les principaux points de discordes entre les opposants (*Lisān al-Ḥāl*, 10 janvier 1927, numéro 9941). Kayali cite également d'autres articles de soutien à Ṣabrā, l'un écrit par Michel Chiha (*L'Orient*, 8 décembre 1926), l'autre par Salma Sayegh (*al-Maʿraḍ*, 19 décembre 1926) [Kayali 2018, p.63-64].

[21] Cet Alépin vivant à Beyrouth fonda durant les années 1920 un institut de musique qui se proclamait promulguer et enseigner la musique orientale.

La querelle finit par le triomphe de l’école et la décision du gouvernement de maintenir sa subvention[22]. La victoire de Ṣabrā reflète certes la volonté des autorités françaises de maintenir l’école et soutenir son projet. Mais elle relève aussi de leur détermination à affaiblir la culture locale, et surtout limiter le pouvoir des chefs religieux et politiques, en particulier musulmans, en les empêchant d’avoir un rôle direct dans la vie culturelle de la ville, et surtout dans la censure du théâtre et du cinéma[23].

Conclusion

Cette polémique marqua fortement l’histoire de la musique à Beyrouth et particulièrement celle de son apprentissage. Par le soutien officiel accordé au projet de Ṣabrā, l’occidentalisation de la musique devint la ligne principale de l’éducation musicale au Liban, celle tracée par le Conservatoire national.

Au demeurant, dans tous ses écrits et ses conférences, Ṣabrā négligeait complètement la valeur et le poids de l’école de musique égyptienne qui marqua profondément la scène musicale levantine depuis le début du XX^e^ siècle. Son but était de se singulariser et de se distinguer de son entourage, en particulier celui égyptien. Ṣabrā ne fut pas le seul. Durant cette période de construction identitaire, de nombreux intellectuels commencèrent à remettre en question l’hégémonie culturelle égyptienne, et d’autres à pointer la spécificité libanaise par rapport à son entourage arabe, en particulier avec l’affirmation de Beyrouth comme capitale culturelle et politique dans la région depuis le début du siècle.

Il est indéniable que l’ensemble de la pratique musicale fut également marqué par les différents débats de modernisation que connurent Beyrouth et la région durant cette période, conduisant progressivement à une acculturation exogène de la musique. La pratique musicale traditionnelle qui privilégie l’art de l’improvisation, avec son corrélat l’hétérophonie, fut désormais de plus en plus contrecarrée par la mise en avant de l’acte compositionnel, corrélé à une certaine sobriété interprétative fixiste.

De son côté, Wadī‘ Ṣabrā finit par représenter le Liban au Congrès de Musique arabe tenu au Caire en 1932[24], au sein de la délégation syrienne à laquelle participa également le père jésuite français Xavier Maurice Collangettes (1860-1943)[25]. Un choix qui traduit la situation musicale en Syrie et au Liban sous le mandat français. Ces deux États, nouvellement créés, en pleine crise identitaire, envoyèrent leurs

[22] Finalement, en avril 1927, le sénat et le parlement accordèrent un crédit annuel pour l’école (*Lisān al-Ḥāl*, 2 avril 1927, n° 10001).

[23] Au sujet de la limitation du rôle des autorités religieuses (chrétiennes et musulmanes) durant le mandat français, voir : Thompson, 2000, p. 202-203.

[24] Le congrès de musique arabe du Caire de 1932 fut un important événement musical qui refléta les discours et les querelles de l’époque sur la question de la modernisation de la musique arabe, réunissant des érudits pédagogues égyptiens (hésitant entre tradition et modernisme), ainsi que des musicologues arabisants et des compositeurs européens (Hassan, 1989).

[25] Professeur de physique à l’Université Saint-Joseph, Collangettes présida la Commission de l’Échelle musicale.

musiciens les plus « modernes »[26], dans l'espoir de rivaliser avec les Égyptiens et exposer leur « sophistication », mais ils furent tout simplement ignorés par les chercheurs européens en quête d'authenticité. Le fait que c'est Wadī' Ṣabrā, qui participa à ce Congrès avec son projet de modernisation exogène n'était guère surprenant. Il reflétait l'adoption officielle des autorités mandataires de cette visée d'occidentalisation incitée par une volonté de « civiliser » la culture locale afin de la faire « progresser ». Alors que la présence d'un Français au cœur d'une délégation supposée nationale était pour pointer la domination coloniale (Belleface, 1989, p148).

Tout au long de sa carrière, Ṣabrā poursuivit ses efforts pour diffuser la musique occidentale dans le but de faire progresser la musique locale. Le conservatoire demeura pendant des années un sujet de controverse, tant au niveau de son financement qu'au niveau de sa négligence de la musique orientale.

Au final, malgré son rôle marquant dans la vie musicale libanaise et le soutien officiel accordé à son projet, la mémoire de ce fameux compositeur et de l'ensemble de son activité est aujourd'hui complètement tombée dans l'oubli, dans un pays qui ne cesse d'effacer son passé, n'arrivant pas à se réconcilier avec son identité et son histoire.

Références

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'imām et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muḥammad 'Abduh et 'Abduh al-Ḥāmūlī) », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24, (Dossier « La Nahḍa et la musique »), Paris, Sfeir, p. 141-150.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-221.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. III « Musiques et cultures », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *Filigrane*, nº 5 (Musique et globalisation), Paris, Éditions Delatour, mars, p. 93-120.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », Baabda, Éditions de l'UPA (Liban), p. 109-116

ABOU-HODEIB, Toufoul, 2011, « Taste and class in late Ottoman Beirut », *International Journal of Middle East Studies*, n° 43⁄3, p. 475–92.

[26] La participation syrienne consista en une quinzaine de musiciens et/ou musicologues venus de Damas, Beyrouth et Alep : trois du Liban, présidés par Wadī' Ṣabrā et six de Syrie.

AL-SHAWWAN, Salwa, 1979, *al-Mūsīqā al-’Arabiyya: A category of Urban Music in Cairo, Egypt, 1927-1977*, thèse de doctorat, New York, Columbia University.

BELLEFACE, Jean, 1989, « La Syrie, complice ou comparse », *Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Hassan, Shéhérazade Q. (éd.), Le Caire, CEDEJ.

BELLEFACE, Jean-François, 1987-1988, « Turath, classicisme et variétés : les avatars de l’orchestre oriental au Caire au début du XXe siècle », *Bulletin d’études orientales*, nº 39-40, p. 39-65.

CHATTERJEE, Partha, 1995 « The Disciplines in Colonial Bengal », *Texts of Power*: *Emerging Disciplines in Colonial Bengal*, Chatterjee, Partha (ed.), Minneapolis MN, University of Minnesota Press.

DAVIE May, 1999, « Enjeux et identités dans la genèse du patrimoine libanais », *Questions sur le patrimoine architectural et urbain au Liban*, Akl Z. & Davie, M. F. (éd.), Beyrouth et Tours, Alba-Urbama, p. 51-75.

DAVIE, May, 2009, « La construction nationale et l’héritage ottoman au Liban », *Patrimoines culturels en Méditerranée orientale : recherche scientifique et enjeux identitaires*. 3e atelier (26 novembre 2009) : *Les héritiers de l’Empire ottoman et l’héritage refusé*, David, J.-C., Müller Celka, S. (ed.), Lyon, Rencontres scientifiques en ligne de la Maison de l’Orient et de la Méditerranée.

GHORAYEB, Marlène, 2014, *Beyrouth sous mandat français : construction d’une ville moderne*, Paris, Karthala.

HANSSEN, Jens, 2005, *Fin de Siècle Beirut: The Making of an Ottoman Provincial Capital*, Oxford, Oxford University Press.

HASSAN, Shéhérazade Qassim, 1989, *Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Le Caire, CEDEJ.

HASSAN, Shéhérazade Qassim, 2004, « Tradition et modernisme : Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L’homme*, v. 3-4, nº 171-172, p. 353-369.

HOURANI, Albert, 1962, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*, London, Oxford University Press.

KAYALI, Saleh, Zeina, 2015, *La vie musicale au Liban de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Geuthner.

KAYALI, Saleh, Zeina, 2018, *Figures musicales du Liban : Wadia Sabra*, Paris, Geuthner.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris VIII.

MAINGUY, Marc Henri, 1969, *La musique au Liban*, Beyrouth, Dār al-Nahār.

POCHÉ, Christian, 1965, « Vers une musique libanaise », *Les Cahiers de l’Oronte*, nº 5, Beyrouth, p. 115-136.

RACY, Ali-Jihad, 1977, *Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932*, thèse de doctorat, Urbana, Illinois, University of Illinois.

RACY, Ali-Jihad, 1991, « Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music », *The World of Music 3: New Perspectives on Improvisation*, p. 7-28.

RACY, Ali-Jihad, 2003, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge, Cambridge University Press.

ṢABRĀ, Wadī‘, 1929, « al-Mūsīqā al-šarqiyya », *al-Mašriq*, décembre, p. 17-21, février, p. 96-100, et mars, p. 196-199.

ṢABRĀ, Wadī‘, 1941, La *musique arabe base* de l’*art occidental*, Beyrouth, Imprimerie Catholique.

THOMPSON, Elizabeth, 2000, *Colonial citizens: Republican Rights, Paternal Privilege, and Gender in French Syria and Lebanon*, New York, Columbia University Press.

VIGREUX, Philippe, 1989, « Le Congrès de Musique arabe du Caire dans la presse égyptienne (Janvier-juin 1932) », *Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Qassim Hassan, Shéhérazade (ed.), Le Caire, CEDEJ, p. 347-354.

Journaux

Al-Ahrām

Al-Barq

Lisān al-Ḥāl

Al-Ma’raḍ

Al-Mašriq

L’Orient

Bernard Moussali et le « chant du cygne » de la musique arabe

Jean LAMBERT*

Comme on le sait, les raisons qui amènent certains à s'intéresser aux autres civilisations, de même qu'aux musiques des autres, sont complexes. Elles ne sont pas nécessairement les mêmes que celles des musicologues qui s'intéressent à leur propre tradition. Mais qu'en est-il lorsque le musicologue est à cheval sur deux cultures musicales, et que l'une nourrit l'autre dans une rencontre kaléidoscopique ? Et quels en sont les effets sur son œuvre ? C'est un peu ce que nous montre le parcours de Bernard Moussali, historien de la musique arabe du XXe siècle.

Bernard Moussali était né à Beyrouth en 1953, et il disparut prématurément à Paris le 31 juillet 1996 à l'âge de 43 ans. Professeur agrégé de littérature arabe, chargé de cours à la Sorbonne puis enseignant-chercheur à l'Université de Tours, il consacra ses recherches aux musiques de l'Orient arabe, avec une grande profondeur de vue et une passion inextinguible. De père syro-libanais et de mère belge, il portait en lui une multiculturalité qui fut au cœur de sa trop brève carrière scientifique.

Doué d'une grande curiosité et d'une érudition hors pair, lecteur attentif de ʿAbd al-Ġanî al-Nabūlsî comme d'Umberto Eco, B. Moussali était connu pour ses avis souvent tranchés et ses vives réparties qui faisaient de lui un personnage aussi admiré que redouté. Il publia peu, remettant toujours sur le métier les textes qu'il préparait patiemment. Dans le domaine de la littérature arabe, on ne lui connaît qu'un cours sur l'œuvre de Mahmoud Darwiche, resté à l'état manuscrit.

Dans le domaine de la musique arabe, Bernard Moussali s'imposa comme un grand connaisseur et un grand historiographe des trois ou quatre premières décennies du XXe siècle, défrichant de nombreuses sources arabes modernes, souvent d'accès

* Ethnomusicologue, Musée de l'Homme, Paris. jean.lambert@mnhn.fr.

difficile. En outre, comme Christian Poché[1] et un peu plus tard Frédéric Lagrange, il donnait la priorité à l'écoute et à l'archivage des disques 78 tours qui reflétaient le mieux cette période cruciale, à ses yeux, injustement oubliée.

Officiellement, son travail de recherche universitaire portait sur le Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. Il lui avait consacré son mémoire de maîtrise en 1980, un travail déjà imposant, et préparait sur le même sujet une thèse de doctorat[2] qui fut malheureusement interrompue par la maladie. Celle-ci analysait en particulier les débats du Congrès, mais brossait également un vaste panorama de son contexte historique. J'ai pu en mesurer l'originalité pendant un long travail d'édition critique de la thèse inachevée, que je mène depuis plusieurs années[3].

Plus de vingt ans après sa disparition, le profil intellectuel de Bernard Moussali soulève des questions intéressantes, en raison de sa position à la frontière de deux mondes musicaux, l'Oriental et l'Occidental (en particulier la France), dans une période où la découverte des musiques non-européennes était en plein essor, et où il fit figure de précurseur.

1. Un historiographe de la musique

Dans sa thèse sur le Congrès du Caire, Moussali décrivait longuement le contexte de la musique en Orient au XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Il présentait des biographies approfondies de nombreux précurseurs, musiciens et théoriciens, ainsi que des principaux acteurs du Congrès qui étaient basées sur des sources arabes primaires peu connues ou peu accessibles : il nous fournissait la bibliographie la plus complète sur le sujet à son époque, ainsi que des indications sur certains manuscrits perdus, qui sont nombreux dans l'histoire de la musique arabe moderne. En plus des sources arabes, chose rarissime chez les musicologues arabes, il s'intéressait aux sources musicologiques en turc, ce qui lui permit de porter sur la musique arabe un regard non arabo-centré.

« Historiographe de la musique », cela peut sonner désuet à nos oreilles habituées aux positions post-modernes prônant une écriture plus déconstruite de l'histoire[4]. Pourtant, ce qui se dégage des textes de B. Moussali, ce n'est nullement l'accumulation fastidieuse de données factuelles, ni de personnages anecdotiques. Certes, il consacre de longues notices biographiques à Dāwud Ḥosnî (1870-1937) et Sayyid Darwīš (1892-1923), ainsi que des discographies minutieuses à Muḥammad al-Qubbanjī et bien d'autres. Mais loin de se complaire dans les faits pris pour eux-mêmes, ses biographies sont toujours pleines de mises en relation d'événements qui font sens.

---

[1] Christian Poché, également historien de la musique arabe, avait lui aussi un parcours multiculturel, mais encore plus complexe : issu d'une famille de diplomates autrichiens installés en Syrie depuis plusieurs générations, il se considérait comme syrien et avait fait ses études de musique au Liban (Lambert 2012).

[2] À l'université Sorbonne Nouvelle-Paris III, sous la direction du Pr. Jean-Patrick Guillaume.

[3] Cette édition de la thèse de B. Moussali devrait voir le jour en 2020, sous le titre : *La musique arabe à la recherche de son identité. Une relecture du Congrès du Caire de 1932.* Voir aussi Lambert (2007).

[4] Une condamnation précipitée de l'historiographie, comme celle qui avait pris pour cible l'ethnographie il y a quelques années, semble être bien dépassée, car cette historiographie profite autant à la science historique, que l'ethnographie reste une base indispensable à l'exercice de l'anthropologie.

Ayant, sans doute par caractère et par goût personnel, une prédilection pour la dispute intellectuelle, Bernard Moussali allait souvent droit au nœud des conflits entre personnes pour voir si ceux-ci ne révélaient pas quelque signification historique, sociologique ou musicologique.

Par ailleurs, son style littéraire est inséparable de cette approche complexe. Ainsi, il souligne fréquemment des faits historiques piquants et tout autant significatifs, ainsi que des noms de musiciens oubliés, avec une verve qui nous donne l'envie de les redécouvrir, par exemple lorsqu'il nous dépeint un des chanteurs de Bagdad :

> *[...] le colombophile Najm al-Dīn al-Šaylī (1893-1938), choisi pour réciter les Glorifications de Dieu sur les plus hauts minarets, malgré sa grande beauté et sa popularité auprès des femmes voilées des harems (...) » (Moussali, Lambert, à paraître 2021).*

Autrement dit, l'historiographie de Bernard Moussali est très vivante. Par ailleurs, faisant la critique de la notion essentialiste de « musique arabe », trop souvent pensée aujourd'hui comme seulement arabo-musulmane, Moussali soulignait le rôle des musiciens d'origine minoritaire, juifs (comme l'Égyptien Zakī Murād, 1880-1946) et chrétiens (comme l'Alépin Sāmī al-Šawwā, 1885-1965), ainsi que des Arméniens et des Grecs, qui avaient tant apporté à la musique orientale, et en particulier à la musique égyptienne. Lorsque beaucoup de ces minoritaires furent poussés au déracinement par les événements tragiques du XX^e^ siècle (génocide arménien, émigration des musiciens juifs, en particulier d'Irak et du Maghreb), ils laissèrent souvent un vide béant dans la musique de ces pays[5].

De même, comme on va le voir, nombreux étaient les Syro-Libanais qui avaient contribué à poser les bases de la théorie arabe moderne, mais dont l'apport ne fut pas reconnu au Congrès du Caire. Par ailleurs, la Syrie avait souvent été considérée par les Égyptiens comme un simple gisement de mélodies, de formes et de modes, dans lequel ils puisaient largement[6]. Bref, Moussali incluait dans sa définition de la musique arabe toute la diversité culturelle de ces sources.

1.1. L'invention de l'expression « école khédiviale »

L'un des principaux apports théoriques de Bernard Moussali à l'étude de la musique égyptienne fut d'inventer l'expression « école khédiviale » (qui a été reprise par la suite par plusieurs auteurs). Bien qu'il mît lui-même beaucoup de réserves à l'usage de ce concept, il y avait bien là un milieu socio-musical relativement homogène sur le plan esthétique, et pour lequel le mécénat des plus hautes autorités de l'État égyptien avait été un facteur décisif (Moussali, 1991).

En outre Moussali s'appuyait sur l'étude d'une certaine profondeur historique du XIX^e^ siècle : dans une annexe de sa thèse[7] faisant une description détaillée de la *Safīna*

[5] Citons en particulier le cas représentatif du luthiste ʿAzūrī Hārūn, qui figurait dans la délégation irakienne au Caire en 1932, et qui finit sa carrière à la radio en Israël.

[6] Notamment les *muwaššaḥ* (Marcus 1989, p. 341-342, et note 8, citant Muṣṭafā Kāmil).

[7] Annexe devenue, dans le livre à paraître, le chapitre III.

de Šihāb al-Dīn, il apportait des éléments majeurs à la connaissance de la musique égyptienne au début de ce siècle, mais aussi de la lente émergence d'une identité égyptienne arabe qui était déjà à l'œuvre dans le cadre de l'État khédivial ; en musique comme ailleurs, les élites de culture ottomane allaient progressivement être supplantées par de nouvelles élites de plus en plus égyptianisées.

Moussali était donc conscient des limites de ce concept, et tenait à préciser le périmètre et les dates de cette école khédiviale : il reprochait à certains de ses héritiers (en particulier à l'époque du Congrès) d'avoir occulté certaines formes musicales pour mieux mettre en valeur d'autres, et aussi d'avoir donné d'elle une image mythique qui fut instrumentalisée de manière idéologique (notamment les deux dirigeants de l'Institut de Musique Orientale du Caire, Muṣṭafā Riḍā (1884-1952) et Ṣafar ʿAlī (1884-1962)). Une étude historique fine des relations de ces musiciens avec la Nahḍa littéraire et politique reste à entreprendre[8].

1.2. L'inégalité technique entre l'Orient et l'Europe dans le domaine musical

Une autre question très importante soulevée par B. Moussali était l'inégalité de la relation entre l'Europe et l'Orient sur le plan technologique à l'aube du XXe siècle, du moins telle qu'elle était perçue par les acteurs de l'époque :

> *La musique occidentale était en effet auréolée de la supériorité guerrière de l'Europe et servie par des capacités techniques hors pair […]. Le problème n'est donc pas celui de la découverte d'un monde musical nouveau, mais celui d'une civilisation exerçant désormais une influence ayant changé de nature et de portée (Moussali, Lambert, 2021, chapitre III).*

Exemple éloquent de la « violence symbolique » conceptualisée par Pierre Bourdieu, cette question qui a également été traitée par Jihad Racy (1992, 1993) à propos du Congrès du Caire, mériterait de nouveaux développements en musicologie comme dans d'autres domaines. Ce que nous montre Bernard Moussali, ce sont certains des cheminements intellectuels à travers lesquels les théoriciens et les musiciens égyptiens avaient intériorisé cette inégalité dans leur vision du monde et de la musique. Dans son récit du Congrès, il décrit, souvent avec ironie, l'obsession pathétique des musicologues égyptiens pour le tempérament égal à vingt-quatre quarts de ton, et leur engouement pour les pianos permettant de les jouer.

Ici apparaît en pleine lumière ce qui pourrait être qualifié de « complexe du colonisé », assez similaire à d'autres situations de domination (par exemples celles décrites par Frantz Fanon ou Albert Memmi). Inversement, Racy a montré de manière nuancée l'aporie des musicologues comparatistes au Congrès qui, en privilégiant uniquement la « tradition », négligeaient la dimension historique des conditions de

[8] La première tentative musicologique francophone d'inscrire l'école de Hamūlī (ou « école khédiviale ») dans le courant plus général de la *Nahḍa* fut formulée dans le dossier « La Nahda et la musique », n° 24 (1991) de la revue *Les Cahiers de l'Orient*, coédité par Nidaa Abou Mrad (suite à un colloque du même nom organisé à l'Institut du Monde Arabe en 1990), et incluant des articles de Nidaa Abou Mrad (1991) et Frédéric Lagrange (1991). Voir aussi : Lagrange, 1994, p. 122-127.

travail de la jeune musicologie égyptienne et arabe, et passèrent ainsi totalement à côté des évolutions qui allaient s'imposer durant le reste du XX^e siècle (Racy 1993, p. 86-90). Jusqu'à un certain point, on pourrait étendre ce reproche aux positions de Bernard Moussali. Nous y reviendrons.

1.3. Les premiers enregistrements commerciaux de musique arabe

Une autre facette essentielle de l'œuvre de Moussali, qui est encore trop mal connue, était sa passion pour les premiers enregistrements commerciaux sur disques 78 tours, en gros entre 1900 et 1940. Si, pour la vallée du Nil, les annexes de la thèse de Frédéric Lagrange (1994) consacrées aux enregistrements de musique savante égyptienne dépassent les données dont Moussali disposait[9], en revanche, pour les autres pays arabes, son œuvre a conservé jusqu'à aujourd'hui toute son actualité. Cette production de disques - et de catalogues - avait concerné la Syrie, l'Irak, l'Algérie, la Tunisie et le Maroc, auxquels il faut ajouter les musiques populaires et les musiques sacrées d'Égypte. Moussali s'intéressait aussi à la musique turque telle qu'elle fut enregistrée au début du XX^e siècle, conscient des influences ottomanes qui s'étaient exercées sur le monde arabe.

Si Bernard Moussali considérait cette période comme cruciale, c'est que cette industrie du disque naissante avait saisi sur le vif de nombreuses traditions musicales qui étaient encore vivantes, mais qui étaient sur le déclin pour des raisons technologiques, socio-économiques et culturelles évidentes (apparition du disque, de la radio après la Première Guerre mondiale, émergence des nationalismes). C'est ce que Moussali appelait « le chant du cygne » de la musique arabe. Tout comme l'ethnologue décrit par Claude Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques*, arrivant sur les pas des « civilisateurs » européens qui avaient détruit les traditions indiennes du Brésil, ces ingénieurs des compagnies de disques représentaient l'avant-garde de la technologie qui était en train de bouleverser l'Orient et ses traditions orales ; mais en même temps, ils nous laissaient des témoignages irremplaçables sur ces musiques.

Jusqu'à aujourd'hui, ces textes encore inédits de Bernard Moussali, basés en partie sur l'exploitation des catalogues de compagnies de disques, représentent une mine d'informations inédites pour tous ces pays arabes, et même pour la Turquie où un tel travail n'a pas encore été entrepris. En matière de publications, B. Moussali a surtout écrit des livrets de CD, une vingtaine environ, dont plusieurs sont des rééditions de disques 78 tours :

- avec Christian Poché, il avait contribué au premier CD de réédition des premiers disques 78 tours de musique arabe (Ocora-IMA, 1987) ;
- dans le même esprit, à nouveau avec Christian Poché[10], il publia un double CD de musique turque et ottomane (1995d) ;

[9] Elles le sont d'autant plus aujourd'hui que ces données ont été valorisées par les nombreuses publications de la fondation AMAR : http://www.amar-foundation.org/

[10] À partir de la collection privée de Ch. Poché.

- un disque de réédition des enregistrements de l'Irakien Rašīd al-Qondarjī (1996b[11]), le rival malheureux de Muḥammad al-Qubbanjī, qui n'avait pas été choisi pour représenter l'Irak au Congrès du Caire[12]. Ce disque manifestait le grand intérêt de Moussali pour l'Irak ;
- une réédition des premiers enregistrements marocains par la société Pathé (1996c), tous conservés à la BNF ;
- une anthologie des premiers musiciens judéo-arabes (1997) du Proche-Orient et du Maghreb[13].

Ces trois derniers disques étant parus l'année de sa disparition, et l'année suivante, on peut imaginer ce qu'il serait advenu s'il avait pu continuer cette œuvre…

Bernard Moussali contribua aussi à la publication de beaucoup de musiciens vivants, en particulier des Syriens comme Hamza Shakkûr (1993a, 1994a, 1994b), Adīb al-Dâyekh (1994c, 1995c), Sulaymân Dâwud (1995a), Hasan Haffâr (1998), et l'Irakien Husayn al-'Azamī (1995b). Il participa ainsi à l'élévation générale du niveau des notices de disque (que l'on remarque en général durant toute cette période), grâce à son sens de la documentation et de la précision, mais sans perdre sa faconde légendaire.

2. Le Congrès du Caire

La thèse de Bernard Moussali sur le Congrès du Caire nous fournit un récit historique très complet et synthétique des débats qui s'y déroulèrent, et qui n'existe nulle part ailleurs : mise en perspective événementielle du Congrès, biographie des principaux acteurs ; description des enjeux techniques, esthétiques et idéologiques ; narration détaillée des travaux de chaque commission préparatoire. On voit ainsi se dessiner assez précisément le rôle de chaque participant, et on voit se dégager des groupes, des tendances, des courants d'opinion. Il recourut également à des enquêtes auprès de quelques participants au Congrès qui étaient encore vivants dans les années 70, comme Philippe Stern, conservateur au Musée Guimet à Paris.

Son interprétation originale, tenant le plus grand compte du contexte historique et artistique, s'attache en particulier à l'apparition à cette époque du concept de « musique arabe », en relation avec la centralité de l'Égypte sur le plan politique et culturel. Elle s'appuyait aussi sur une valorisation des enregistrements effectués durant le Congrès.

2.1. Une interprétation originale et cohérente des débats du Congrès

La vision que Moussali nous donne du Congrès du Caire est relativement homogène et très originale pour l'époque. Il nous montre les musicologues égyptiens attelés à la

[11] La source de ces enregistrements, des copies de disques Odeon, n'a pas été clairement identifiée.

[12] Au Club du Disque Arabe, qui joua également un rôle important dans la redécouverte des enregistrements arabes du début du XXème siècle avec, ultérieurement une série de réédition par Frédéric Lagrange.

[13] Source non identifiée.

modernisation de leur musique, tout en n'ayant souvent pas les outils nécessaires sur le plan historique, ni une formation suffisante en musicologie moderne. Il relève souvent leurs travers, leurs négligences, leurs ridicules et leur soumission au pouvoir politique. Il nous montre aussi l'importance du rôle des musicologues européens, notamment du baron d'Erlanger dans l'organisation du Congrès, même si celui-ci n'avait pas pu y assister pour des raisons de santé.

L'analyse sans concession des débats du Congrès du Caire par Bernard Moussali résultait entre autres de sa conscience aigüe des trois facteurs déjà mentionnés : influence de la musique ottomane sur sa consœur arabe dans les derniers siècles de l'Empire ; rôle des minoritaires ; rôle des Syro-Libanais. Au cœur du Congrès, ces trois facteurs jouaient également à fond : par exemple la formation ottomane de ʻAlī al-Darwīš (1872-1952), qui fut lui-même le principal rédacteur des Rapports techniques ; le rôle important du compositeur Dāwud Ḥosnī, d'origine juive, et des musicologues syro-égyptiens, souvent chrétiens, qu'ils soient traditionnalistes (Iskander Šalfūn (1881-1934)), ou au contraire partisans de la « modernité » (Emile ʿAryān (1878-1941)). Épinglant l'hégémonisme culturel égyptien au Congrès de 1932, c'est à dire une sorte de chauvinisme culturel, Moussali mettait en valeur l'apport historique de la Syrie, qui y avait été injustement occulté jusque dans le choix des musiciens enregistrés au Congrès (Moussali, Lambert, 2014).

On peut ne pas toujours être d'accord avec Bernard Moussali, mais on a là des thèses qu'il est possible de discuter, de valider ou d'invalider. Cette particularité rend d'ailleurs très complémentaires (et parfois redondants) son mémoire de thèse et le recueil du CEDEJ, *Le Congrès du Caire*, publié en 1992. Simultanément, cette qualité de cohérence a aussi ses propres défauts qui en sont les corollaires : on peut parfois reprocher à Bernard Moussali un trop grand schématisme, un certain subjectivisme, on peut aussi lui reprocher d'avoir échoué là où il voulait trop embrasser. Mais ces réserves n'enlèvent rien aux qualités fondamentales de ce travail resté inachevé.

2.2. Contexte d'émergence du concept de « musique arabe »

Pour remettre le Congrès dans son contexte historique, Bernard Moussali nous brossait un tableau de la musique arabe en Égypte au XIX^e^ siècle, l'arrière-plan ottoman, l'influence de l'Occident et la réaction des lettrés et des théoriciens, l'école khédiviale, l'apport des minoritaires et des Syro-Libanais (déjà mentionnés). Il dépassait ainsi très largement le simple événement de 1932. Cette mise en contexte nous permet aussi de comprendre toute la profondeur historique des enjeux du Congrès, qui étaient en grande partie identitaires et symboliques.

L'un des apports essentiels de cette thèse, c'était la déconstruction du discours idéologique, aussi bien celui des partisans tardifs de l'école « khédiviale » que celui des partisans du nationalisme musical arabe du XX^e^ siècle. Il s'attachait aussi à montrer certains mécanismes de l'émergence du concept de « musique arabe » qui, durant les quelques années précédant le Congrès, supplanta rapidement l'expression plus ancienne de « musique orientale ». Comme le montrait Moussali, il y eut à cette époque et particulièrement au Congrès, au moins trois définitions différentes de la musique arabe qui se déployaient de manière concentrique :

1. la musique savante pratiquée en Égypte et chantée en arabe ; c'est principalement celle-ci qui fut discutée sur le plan théorique et pratique dans les commissions du Congrès ;
2. la musique arabe citadine proche-orientale, c'est-à-dire fondamentalement syro-libano-égyptienne, qui partage à peu près les mêmes formes, les mêmes instruments et les mêmes concepts théoriques ; elle fut appelée en renfort dans les discussions théoriques, mais en dernier ressort, son apport ne fut pas bien reconnu ;
3. les musiques arabes savantes, partageant à peu près les mêmes conceptions modales et rythmiques (Maghreb et Irak compris), au-delà des divergences de formes compositionnelles, de styles et de nomenclature, et qui, d'un certain point de vue, étaient bien représentées au Congrès, mais seulement dans les enregistrements, et pas du tout dans les débats théoriques.

Comme le notait encore Moussali, aucune de ces définitions n'incluait les musiques savantes d'Arabie ; leur inclusion aurait pu donner lieu à une quatrième définition, mais à l'époque, ces régions étaient encore si mal connues des Arabes eux-mêmes ! Toutes ces définitions n'incluaient pas non plus les musiques populaires de tous ces pays, ce qui avait l'inconvénient de couper artificiellement les traditions savantes de leur environnement géo-sociologique naturel. Immanquablement, ces multiples définitions possibles de la « musique arabe » renvoyaient à des visions esthétiques et politiques divergentes, mais où la vision centrée sur l'Égypte l'emportait déjà.

3. Centralité de l'Égypte et égypto-centrisme

Ces débats posaient donc en filigrane la question du rôle central de la musique égyptienne par rapport aux autres traditions arabes. Comme on le sait, à peu près à la même époque, Philippe Vigreux et d'autres ébauchèrent une réflexion théorique sur cette centralité, insistant notamment sur sa dimension politique (Vigreux 1991). Mais en partant de cette centralité objective, Bernard Moussali allait plus loin, en épinglant ce qu'il appelait l'« égypto-centrisme », et ceci selon au moins trois angles d'attaque :

- il s'attacha à déconstruire le discours de Maḥmūd al-Ḥifnī (c. 1900-1970) et de ʻAlī al-Jārim (1881-1949) qui avaient publié deux textes programmatiques inclus dans le *Recueil des Travaux du Congrès* (1934). Il montrait notamment comment le nationalisme musical de ces intellectuels égyptiens assumait l'opération paradoxale de s'occidentaliser tout en croyant revenir aux sources de sa culture musicale[14]. Pour Moussali, cette illusion, qui était largement liée à une démarche idéologique, faisait partie de l'échec dont les responsables du Congrès du Caire devraient rester comptables devant l'Histoire de la musique...

[14] Ce processus paradoxal rappelle quelque peu celui de la Renaissance européenne qui inventa une nouvelle musique en croyant revenir aux origines de l'hellénisme (Chailley 1985, 28-37).

- il mettait en valeur la parole de ceux qui, au Congrès, critiquèrent cet égypto-centrisme (notamment Wadīʿ Ṣabrā (1876-1952) et Rauf Yekta Bey (1871-1934)) ;
- il mettait en avant l'apport des Syro-Libanais, en particulier sur le plan des théoriciens : leur rôle capital avant le Congrès, avec ʿAṭṭār et Mušāqqa au début du XIX[e] siècle ; plus tard, Sāliḥ al-Jaḍba (m. 1922) et Iskandar Šalfoun ; pendant le Congrès, avec 'Alī al-Darwīš et Wadī' Ṣabrā, 'Aryān et Manṣūr 'Awā/d (qu'ils fussent partisans ou adversaires de la gamme arabe de tempérament égal…) ; après le Congrès, avec Tawfīq al-Sabbāġ et Miḫā'īl Allah Wardī.

Ainsi, la construction du concept de musique arabe reposait bien sur l'homogénéisation des musiques savantes jouées en Égypte, incluant des éléments extérieurs mais en les faisant entrer dans un moule très conformiste et en occultant l'origine de toutes les sources considérées comme « non-égyptiennes ».

Cette relation était donc clairement inégale : l'Égypte, déjà très ouverte sur la mondialisation de l'époque, exerçait sur toute la région un puissant effet d'attraction socio-économique, et donc aussi sur les musiciens qui étaient à la recherche d'un emploi[15]... Et c'est en réaction à ce conformisme qui imprégna ensuite toute la « musique arabe » jusque dans les années soixante-dix, que Bernard Moussali avait choisi de « renverser la table » dans sa narration des débats du Congrès.

3.1. Les enregistrements faits au Congrès

Enfin, la thèse de B. Moussali faisait une place importante aux enregistrements effectués au Congrès sous la houlette de Robert Lachmann (1892-1939), président de la Commission des enregistrements. Grâce à cette présence des précurseurs européens de l'ethnomusicologie (notamment Curt Sachs et Eric von Hornbostel), c'est non seulement la musique savante qui fut enregistrée, mais également des musiques égyptiennes populaires et religieuses qui étaient moins élitistes.

Dans les annexes de sa maîtrise (1980) figuraient des informations de première main sur les enregistrements, qui ne se trouvaient pas toutes, loin de là, dans l'ouvrage du CEDEJ de 1992. En 1989, il participa à l'édition d'une anthologie de disques 78 tours enregistrés au Caire en 1932, là encore avec Christian Poché (IMA, BNF, 1989).

Récemment, l'intégrale de ces enregistrements, qui étaient conservés à la BNF, a été publiée dans le coffret *Le Congrès de Musique Arabe du Caire, 1932* (Lambert et Cordereix, 2015). Grâce à son travail universitaire pionnier, ces enregistrements ont pu être accompagnés de notices documentaires fournies et précises, sous la signature posthume de Bernard Moussali. Dans ce coffret de 2015, les enregistrements de musique populaire et de musique religieuse d'Égypte, ne sont pas moins documentés

[15] L'invitation que l'Institut de Musique Orientale du Caire adressa à 'Alī al-Darwīš en 1927, pour participer à l'élaboration de la « nouvelle musique arabe » allait bien dans ce sens. À la suite de B. Moussali, d'autres observateurs ont relevé que, dans les débats du Congrès, 'Alī al-Darwīš était resté très discret, et n'avait pas exprimé franchement le fond de sa pensée, face à ses propres employeurs (Ismail 2017).

que les autres. Le décentrement épistémologique opéré par Bernard Moussali se révéla profondément salutaire. C'était son ambition : « relire l'histoire du Congrès » à travers ces enregistrements. Après cette publication de 2015, on peut dire que cette ambition est en voie d'être réalisée.

4. Quelques limites de la démarche de B. Moussali

Dans le manuscrit de sa thèse qui était en préparation jusqu'en 1996, on remarquait beaucoup de faiblesses qui étaient intrinsèquement liées à son caractère inachevé. Mais on ne peut savoir dans quelle mesure Moussali aurait pu dépasser certaines d'entre elles s'il avait pu achever cette thèse. Ainsi, du fait qu'il n'avait pas reçu de formation spécifique en musicologie, il lui était difficile de présenter de manière critique les discussions de la Commission de l'Échelle musicale.

Même s'il contestait souvent l'« égypto-centrisme » du Congrès, Moussali n'y a pas toujours échappé lui-même, puisque bien souvent, il n'a pas eu le temps d'étendre toutes ses analyses aux régions plus périphériques comme le Maghreb ou l'Irak.

La caractérisation idéologique des participants au Congrès posait un problème de fond : la première typologie établie par Bernard Moussali distinguait seulement deux tendances, les « musicologues égyptiens traditionalistes » et les « modernistes ». Or en éditant son manuscrit, je me suis rendu compte que, selon sa propre description, on aboutissait naturellement à la création d'une troisième catégorie, celle des « réformateurs » (ce qui me fut aussi suggéré par les écrits de Philippe Vigreux (1991)). À vrai dire, ces catégories doivent rester relatives, car, comme le montre Moussali lui-même, certains parmi les dirigeants et les autres membres de l'Institut de Musique Orientale du Caire changèrent de point de vue au cours des trois semaines du Congrès.

Au total, Bernard Moussali ne posait guère la question de la domination coloniale en tant que telle (comme le faisait Jean-Claude Vatin, 1992), ni celle de l'identité culturelle (au sens de l'anthropologie moderne, comme Jihad Racy, 1991 et 1992). Mais ces idées étaient en germe dans son insistance sur l'inégalité des moyens techniques dont disposaient respectivement les deux traditions orientale et européenne, ainsi que la perception qu'en avaient les élites orientales en général, et les Égyptiens en particulier : c'est cela qui provoquait le sentiment d'une déficience esthétique vis-à-vis de l'Occident, que l'on pouvait considérer comme un véritable « complexe », selon une approche de psychologie collective.

4.1. Une esthétique nostalgique ?

Les prémisses esthétiques de la démarche de Bernard Moussali ne sauraient être passées sous silence, d'autant que l'on pourrait presque parler à leur endroit de positions « idéologiques » : comme il était passionnément attaché à la « tradition », c'est à l'aune de l'authenticité qu'il évaluait chaque enregistrement, chaque performance. Mais à vrai dire, il ne faisait que suivre ainsi une attitude dominante chez les ethnomusicologues des années 80 et 90. Il s'inscrivait dans tout un mouvement scientifique et éditorial en faveur des musiques de tradition orale qui s'était développé, en particulier en France, avec des éditeurs comme OCORA et des institutions comme le

Musée de l'Homme, la Maison des Cultures du Monde et l'Institut du Monde Arabe. C'est ainsi que Moussali fut le premier à rééditer, en 1987, des archives musicales arabes, et produisit de nombreux autres disques dans ce domaine (voir *supra*).

Bernard Moussali avait un point de vue subjectif, passionné, qui défendait ses convictions et ses goûts, au risque de délaisser d'autres aspects moins idéalisés des pratiques musicales. Par exemple, généralement, il préférait la musique vocale et le chant mystique à la musique instrumentale et profane. Il mettait beaucoup en valeur les femmes artistes, souvent pour mieux mettre en abîme la domination médiatique d'Umm Kalthūm, dont il appréciait peu le modernisme. Dans les discussions du Congrès, il prend à l'évidence parti pour les musicologues comparatistes, et surtout pour les quelques musicologues orientaux qui défendaient « l'échelle arabe vraie » et l'authenticité des instruments de musique, comme Iskander Šalfūn, Raouf Yekta et Wadī' Ṣabrā. Sur le plan « régional », comme on l'a vu, il ne cache pas sa sympathie pour l'école alépine, restée plus authentique que les Égyptiens.

Ces goûts esthétiques de Bernard Moussali étaient inséparables du sentiment de *tarab*, dont l'âge d'or s'était quasiment éteint, mais dont lui, au moins, conservait la flamme envers et contre tout : cette émotion poético-musicale si difficile à définir, qui s'attache d'abord à la musique vivante, « interactive » avant la lettre, et qui, pour beaucoup d'auditeurs, jusqu'à aujourd'hui, peut seule vraiment définir la musique arabe. Ce n'était d'ailleurs pas un moindre paradoxe que celui qui consistait chez lui à retrouver le *tarab* dans des enregistrements anciens et formatés par le 78 tours... En tout état de causes, on peut donc dire de Moussali qu'il était un auditeur engagé, et qu'il écrivit son œuvre en fonction de cet engagement esthétique et émotionnel. Là encore, on peut contester ses thèses ou les nuancer, mais on ne peut négliger cette passion qui insuffla à toute sa production une énergie qu'on ne retrouve chez aucun autre auteur de sa génération.

Bien entendu, l'auteur n'étant plus là pour nuancer les conclusions de son œuvre, celle-ci peut paraître datée, et ce d'autant plus qu'elle était inachevée. Mais simultanément, les solides bases documentaires de son travail la rendent tout à fait durable, et novatrice jusqu'à aujourd'hui.

* * *

Étant disparu trop tôt, Bernard Moussali n'a pas eu le temps de faire connaître son œuvre : sa production discographique ne dura que dix ans, qui furent ses dernières années ; sa thèse ne fut pas soutenue. Il venait seulement d'obtenir son statut d'enseignant chercheur, quelques années plus tôt : il n'eut donc pas le temps de s'affirmer sur le plan universitaire. C'est seulement maintenant, plus de vingt ans après sa disparition, que nous pouvons commencer à mesurer l'importance de sa recherche.

Dans quelle mesure le parcours personnel de Bernard Moussali a-t-il influencé son regard d'historien de la musique ? Peut-être faut-il ici remonter à sa famille élargie, une ou deux générations auparavant : la branche libanaise provenait (d'après certaines informations) de l'exil des chrétiens d'Anatolie, probablement des syriaques ou des chaldéens qui avaient subi le génocide, comme les Arméniens. Risquons-nous à avancer une hypothèse : de la même manière que le système politique libanais est le dernier à refléter la coexistence des minorités qui régnait dans

l'empire ottoman, l'œuvre de Bernard Moussali exprime clairement la nostalgie d'un espace ottoman de la musique arabe où les nationalismes modernes n'avaient pas encore pris pied, et où cette même diversité régnait aussi dans le domaine musical, contribuant à irriguer les relations entre les différentes communautés.

Par ailleurs, il n'est pas impossible que son patronyme, Moussali (en relation avec la ville de Mossoul), ait contribué à sa fascination pour l'Irak. Il est donc probable que sa conscience aigüe de la profondeur historique de la musique arabe, comme de la diversité de ses sources culturelles, puisse être reliée à ces origines. Mais comme il était devenu français, cette nostalgie concernait autant un ailleurs qu'un autrefois. À Beyrouth, les ferments de l'esprit critique lui avaient été inculqués dans le système éducatif francophone. L'atmosphère culturelle et musicale cosmopolite du Paris des années 70-80, qui valorisait les musiques de l'Autre, fit sans doute le reste...

Références

A / Écrits de B. Moussali

MOUSSALI, Bernard, 1980a, *Le Congrès de musique arabe du Caire, étude historique et sociologique, mémoire de maîtrise,* Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 290 p. dact.

MOUSSALI, Bernard, 1980b, « *Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk* de Muḥammad Šihāb al-Dīn : une anthologie célèbre et méconnue », mémoire de C2, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 26 p. dact.

MOUSSALI, Bernard, 1988a, « Présentation du Congrès de Musique arabe du Caire », in Moussali et Poché, 1988, 19-21.

MOUSSALI, Bernard, 1988b, « Sélection et textes de présentation : Irak, musique savante de Bagdad ; Égypte, musique populaire ; Musiques citadines du Maghreb; Algérie, musique citadine de Tlemcen ; Maroc, musique savante de Fès; Tunisie, musique citadine de Tunis », in CD Moussali et Poché, 1989, 38-80.

MOUSSALI, Bernard, 1991, « L'École khédiviale », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24 (1991, 4e trimestre), Dossier « La Nahda et la musique », Paris, SFEIR, p, 175-184.

MOUSSALI, Bernard, 2014, « Géostratégie de l'enregistrement commercial » (avec Jean Lambert), in *Les premiers chanteurs des Bilad al-Sham,* coffret de 4 CD, AMAR P1131189, L'Autre Distribution (livret trilingue ; autres auteurs : Kamal Kassar, Mustafa Saeed, Diana Abbani).

MOUSSALI, Bernard, Jean LAMBERT (éditeur), 2021 (à paraître), *La musique arabe à la recherche de son identité. Une relecture du Congrès du Caire de 1932.* Paris, Geuthner.

B / Autres références

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî) », *Les Cahiers de*

l'Orient, n° 24 (1991, 4e trimestre), Dossier « La Nahda et la musique », Paris, SFEIR, p. 141-150.

CHAILLEY, Jacques, [1961] 1985, *40 000 de musique*. Paris, Éditions d'aujourd'hui.

COLL. D'AUTEURS, 1992, *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Qassim Hassan, Shéhérazade et Philippe Vigreux (ed.), Le Caire, CEDEJ.

HEFNY, Mahmoud Ahmed El-, 1934, « Introduction », in *Recueil des Travaux du Congrès du Caire*, p. 1-17.

ISMAIL, Wassim, 2017, *'Alī al-Darwīsh: Un musicien arabe cosmopolite du XXème siècle.* Mémoire de master, Paris 8 - St-Denis.

LAGRANGE, Frédéric, 1991, « Poètes, Intellectuels et Musiciens en Égypte au temps de la *Nahḍa* », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24 (1991, 4e trimestre), Dossier « La Nahda et la musique », Paris, SFEIR, p. 151-173.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*, bibl., disc.. Doctorat, Saint-Denis, Paris VIII. 924 p., trois volumes. http://mapage.noos.fr/fredlag/

LAMBERT, Jean, 2007, « Retour sur le Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. Identité et acculturation : les prémisses de la mondialisation », *Actes du Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*. Assilah, 8-13 août 2007, http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/intervenantsfr.htm.

LAMBERT, Jean, 2011, « Christian Poché (1938-2010), l'âme de la musique arabe », *Cahiers des musiques traditionnelles, [Genève]* 24, 229-235. http://ethnomusicologie.revues.org/1763

MARCUS, Scott, 1989, *Arab Music Theory in the modern Period*. Los Angeles, UCLA, Ph.D.

RACY, Ali Jihad, 1992, « Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire », in CEDEJ, 1992, p. 109-122.

RACY, Ali Jihad, 1993, "Historical World views of Early Ethnomusicologists: An East-west Encounter in Cairo, 1932", Stephen Blum et al.(ed.), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, University of Illinois Press, 68-91.

Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932, Ministère égyptien de l'Enseignement Publique, Le Caire, Imprimerie Nationale de Bulac, version française, 1934.

VIGREUX, Philippe, 1991, « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte/Monde arabe*, 3e trimestre, n° 7, p. 55-101 https://journals.openedition.org/ema/1157.

C / Discographie (livrets musicologiques écrits par) ***Bernard Moussali***

MOUSSALI, Bernard et POCHÉ, Christian, 1987, *Archives de la musique arabe*, Paris, Ocora & IMA, CD, C 558678, texte français, anglais et arabe, Préface de Bassim el Jisr et André Jouve.

MOUSSALI, Bernard et POCHÉ, Christian, 1988, *Congrès du Caire 1932*, Paris, Bibliothèque Nationale/Institut du Monde Arabe, Coffret 2 CD, ANP 88/9-10,

livret illustré français, anglais, arabe, 151 + 61 p. Préfaces d'E. Pisani, E. Le Roy Ladurie, M.-F. Calas, J. Dufour.

MOUSSALI, Bernard, 1993a, *Syria. Hamza Shakkur and the Al-Kindi ensemble, Sufi Songs of Damascus*, Paris, Fnac, CD, 662294, texte français et anglais, 8 p.

MOUSSALI, Bernard, 1993b, *Loutfi Bouchnak et l'ensemble al-Kindi. Chants classiques de Tunisie et du Moyen-Orient*, Toulouse, Al-Sur, CD ALCD 113 M7 853 [Texte bilingue].

MOUSSALI, Bernard, 1994a, *Syrie, Musique des Derviches Tourneurs de Damas, Shaykh Hamza Shakkûr et l'Ensemble al-Kindî*, Paris, Auvidis [Ethnic Saga], 1994, CD, B 6813, texte français et anglais, 12 p.

MOUSSALI, Bernard, 1994b, *Syria. Hamza Shakkûr & Ensemble Al-Kindî, Takasim & Sufi Chants from Damascus*, Cologne, World Network, CD, 56.985, livret illustré français, anglais, allemand, 14 p.

MOUSSALI, Bernard, 1994c, *L'art sublime du Ghazal, Adib Dayikh Julien Jalaleddin Weiss. Poèmes d'amour au Bîmâristân d'Alep*, Toulouse, al-Sur, 2 CD séparés, ALCD 143/144, texte français et anglais, 28 p., introduction de C. Poché.

MOUSSALI, Bernard, 1995a, *Chants d'extase en Syrie, Sulayman Dâwûd & ses fils. Suite sacrée (nawba) de la Grande Mosquée des Omeyyades à Damas*, Nanterre, al-Sur, CD, ALCD 141, livret français et anglais, 40 p.

MOUSSALI, Bernard, 1995b, *Irak : La passion des Mille et une nuits et l'École de chant de Bagdad, Husayn Ismâ'il al-Azami et l'ensemble al-Kindi*, Nanterre, al-Sur, CD, ALCD 151, livret français et anglais, 43 pages.

MOUSSALI, Bernard, 1995c, *Syrie : Adîb al-Dâyikh et l'ensemble al-Kindî*, Paris, Institut du Monde Arabe [Musicales], CD, 50 314-2, livret français et anglais 24 p..

MOUSSALI, Bernard et POCHÉ, Christian, 1995d, *Turquie. Archives de la musique turque (1)* et *(2)*, Paris, Ocora, 2 Cd, C 560081 et 82 [analyse des pièces par B. Moussali, texte du livret par Chr. Poché (en français, allemand, anglais, 36 p. pour (1) et 40 p. pour (2)].

MOUSSALI, Bernard, 1996a, *Chants d'extase en Irak / Songs of ecstasy in Irak Husayn al-A'zamî et son ensemble. Al-Manqaba al-Nabawiyya al-Sharîfa, Les hauts faits du prophète Muhammad / The great deeds of the Prophet Muhammad*, Nanterre, al-Sur, CD, ALCD 129, livret français et anglais, 32 p..

MOUSSALI, Bernard, 1996b, *Musique savante d'Irak : Rashîd al-Qundarjî. Le Fausset de Bagdad/The Falsetto of Baghdad*, Nanterre, al-Sur [série Musiques d'ailleurs et d'autrefois], CD, ALCD 183, livret français et anglais, 52 p..

MOUSSALI, Bernard, 1996c, *Maroc I. Chants savants et populaires*, Nanterre, al Sur, Collection Musiques d'ailleurs et d'autrefois / Music from far away and from long ago, CD ALCD 184 [livret bilingue].

MOUSSALI, Bernard, 1996d, *Cèdre. Muwashshah arabo-andalous. Ensemble Morkos*, Eguilles, L'empreinte digitale, CD, ED 13067, livret français et anglais (dépliant), 5 p., intitulé « Liban¤: La renaissance du patrimoine ».

MOUSSALI, Bernard, 1997, *Mélodies Judéo-Arabes d'autrefois. Maghreb et Moyen Orient*, Paris, Blue Silver, CD 50556-2, [livret illustré de 8 pages en français. Pièces de : Hbîba Msîka, Sâlih Ezra al-Kuwaytî, Fayrûz al-Halabiyya, Bîshî Slama, Louisa al-Tûnisiyya, Zohra al-Fasiyya, Hugî Pataw, Dâwûd Hosnî, Thurayya Qaddûra, Eliahû Bensa'id, Marie Soussan, Edmond Yafil]. [réédité par Créon Music, 2001]

MOUSSALI, Bernard, 1998, *Hassan Haffar et les Munsheds d'Alep*, [s.l.], Warner Music France, CD, 3984 25937 2, livret français et anglais, 20 p. [Le texte reprend in extenso les notes du programme du concert de cet ensemble donné à Paris le 10 juin 1995, suivies de la traduction des poèmes chantés, par Abed Azrié].

D / Autres références discographiques

LAMBERT, Jean et Pascal CORDEREIX (éd.), 2015, *Congrès de Musique Arabe du Caire, The Cairo Congress of Arab Music. Mu'tamar al-mûsîqā al-'arabiyya fî al-Qāhira, 1932*, Coffret de 18 CD [Intégrale des enregistrements], livret trilingue français, anglais, arabe, 250 p., Paris, BNF ; Abu Dhabi, TCA (texte : Bernard Moussali ; édition : J. Lambert et P. Cordereix).

Religieux musicologues francophones, exégètes des traditions monodiques modales du Mašriq

Nidaa ABOU MRAD* et Fadi TAWK**

Cet article s'intéresse au rôle important joué par plusieurs religieux francophones dans l'élaboration de la musicologie générale des traditions monodiques modales du Mašriq, depuis la fin du XIX^e^ siècle. Cette approche se fonde sur l'hypothèse de l'inscription implicite de ces chercheurs dans une tradition exégétique religieuse qui leur permet de mieux saisir le sens de ces traditions et plus particulièrement celui du phénomène modal, dans sa grammaticalité, qui constitue chez les experts praticiens de ces musiques l'objet d'une herméneutique musicale non-verbale. Ce texte commence par un rappel du clivage qui a existé historiquement entre ce versant exégétique grammatical formulaire de la musicologie/musicographie de la modalité, d'une part, et, d'autre part, son versant structural scalaire quantitatif. Il se poursuit par le soulignement de l'intérêt porté par deux musicologues orientalistes jésuites français, les pères Louis Ronzevalle et Xavier Maurice Collangettes, à la grammaire modale inhérente à la musique d'art du Mašriq et notamment aux informations de première main fournies par le musicologue libanais Mīḫā'īl Maššāqa et d'autres praticiens autochtones, cette jonction se prolongeant par la traduction critique du traité de Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī réalisée par sœur Thérèse Berthe Antar, moniale antonine maronite. Il s'arrête enfin sur les études des répertoires ecclésiastiques de langue syriaque qu'ont réalisées dom Jean Parisot et dom Jules Jeannin, moines bénédictins, puis le Père Louis Hage, moine libanais maronite, qui s'inscrivent dans une voie exégétique modale.

* Professeur de musicologie, docteur en médecine, vice-recteur aux affaires académiques et à la recherche, doyen de la Faculté de musique et musicologie et directeur du Centre de recherche sur les traditions musicales à l'Université Antonine (Liban). nidaa.aboumrad@ua.edu.lb.

** Père antonin, compositeur liturgique, directeur de l'École de musique antonine - Université Antonine (Liban), doctorant en musique à l'Université Saint-Esprit de Kaslik (Liban). fadi.tawk@ua.edu.lb.

1. Moines et exégèse musicale

Le rôle exercé tout au long de l'histoire de la chrétienté par les moines et autres religieux d'Orient et d'Occident sur la production des savoirs, leur conservation et leur transmission est incontestable. Il concerne notamment (mais pas seulement) les savoirs religieux, ces personnes étant les principaux auteurs des essais théologiques, des exégèses scripturaires, des études liturgiques et des chroniques historiques de l'Église. Aussi ces religieux ont-ils conservé les textes et les musiques liturgiques des rites des églises traditionnelles et les ont-ils enrichis de nouvelles productions. Et comme dans les sociétés chrétiennes la musique liturgique a constitué pour de nombreux siècles la principale pratique musicale artistique ou savante, ces moines en ont été les détenteurs et les théoriciens quasiment exclusifs.

1.1. Mélométrie rationaliste versus herméneutique praticienne

Si la théorie musicale a eu sa première heure de gloire dans la prime antiquité avec les scribes babyloniens et ougaritiques, puis avec les philosophes et musicographes hellènes, elle a retrouvé son second souffle avec les moines hellénophones et latins du moyen âge et leurs contemporains philosophes et théoriciens musulmans arabophones. Cependant, ces écrits se sont partagés entre une démarche rationaliste, axée sur la mesure idéalisée des intervalles des échelles modales, et une démarche herméneutique, axée sur la pratique et la grammaire formulaire modale. Cette opposition s'apparente à la dialectique nietzschéenne des forces apollinienne et dionysienne (Nietzsche, 1872-1906 ; Chailley, 1979 ; Abou Mrad, 2016, ch. 2 et 5).

Aussi le schème apollinien se complexifie-t-il esthétiquement et discursivement dans l'antiquité, en se dotant d'une appréhension théorique des faits musicaux. Cette théorie musicale grecque antique s'intéresse tout particulièrement au paramètre de la hauteur mélodique et à cette *mélométrie* qui consiste à étudier les rapports intervalliques qui s'inscrivent entre diverses hauteurs constitutives des *systèmes* et autres *harmonies* (Zanoncelli, 2006). Cette quantification intervallique s'appuie sur des cordophones qui relèvent du schème esthétique apollinien et de sa symbolique pastorale, avec des instruments, lyre et cithare, employant du matériau animal (Chailley, 1979) et dont l'accord des cordes sert de substrat à la modélisation *mélométrique*, en continuité avec la théorie babylonienne antécédente (Dumbrill, 2005). Cette *mélométrie* devient philosophique avec le pythagorisme qui fait des proportions mathématiques entre les hauteurs mélodiques le substrat de sa spéculation cosmologique à partir du monocorde ou *κανον*. En bon disciple d'Aristote, Aristoxène de Tarente (354-300 av. J.-C.) récuse ces spéculations et inscrit sa propre *mélométrie* dans une perspective de quantification sensible des intervalles. Pourtant et en dépit de son aristotélisme apparent, cet auteur reste arrimé à la notion idéaliste (platonicienne/néopythagoricienne) de consonance et à la référence normative des cithares apolliniennes (Chailley, 1979).

1.1.1. Mélomètres rationalistes latins, hellénophones et arabes

Une partie des moines musicographes médiévaux latins a eu recours à l'appareil théorique hellène, souvent mal compris et non-assujetti à l'analyse critique, pour proposer

des modèles descriptifs pour les pratiques musicales de leurs sociétés, et ce, dans un souci de rationalisation (Weber, 1998 ; Lange, 2005).

Ainsi la théorie musicale latine médiévale découvre-t-elle la modélisation pythagoricienne, grâce à Boèce (480-524) et son traité *De Institutione musica* (Boèce, 2004) qui synthétise en latin la théorie musicale grecque. Faisant référence aux cordes de la lyre et au système général des hauteurs de l'antiquité grecque, Hucbald de Saint-Amand (v. 840-930) catégorise les intervalles mélodiques du plain-chant en T (pour *tonus*, ton) et S (pour *semitonus*, semi-ton). Or, la pratique du plain-chant latin antérieure à la séparation entre les églises de Rome et de Constantinople - officialisée par le grand schisme ecclésial de 1054 - est certainement proche dans ses normes systémiques mélodiques des traditions ecclésiastiques syriaques et *rūm*[1]. Ces normes communes supposent que les échelles modales traditionnelles, en combinant *zalzalité* (secondes majeures et moyennes) et diatonisme (secondes majeures et mineures), ne répondent pas au schéma pythagorique. Mais au XI^e^ s., Gui/Guido d'Arezzo (v. 975-v. 1040) enfonce le clou en adoptant dans son *Micrologus* (Arezzo, 1993) le monocorde en tant qu'instrument de mesure des intervalles et le cycle des quintes en tant que schéma générateur des échelles modales. Aussi ce schéma sert-il, dans cette période d'éloignement entre églises d'Orient et d'Occident, d'assise pour la modélisation de la modalité scalaire du plain-chant, qui vise à standardiser la pratique de ce chant sur la base de l'échelle diatonique pythagoricienne, afin de faciliter l'apprentissage musical par la solmisation et la composition polyphonique. Cette implémentation de la mélométrie hellène perdure dans la frange dominante de la théorie occidentale et son homologue arabo-persane. Elle commence par les philosophes al-Fārābī (X^e^ siècle) et Avicenne (XI^e^ siècle), qui adoptent le monocorde et les rapports de longueurs de cordes vibrantes pour mesurer les intervalles des échelles modales, tout en tenant compte des intervalles *zalzaliens* (modélisés par les *épimores* 12/11 chez al-Fārābī et 13/12 chez Avicenne). Cette tendance est systématisée au XIII^e^ siècle par Ṣafiy a-d-Dīn Al-Urmawī dans sa division de l'octave en dix-sept intervalles, élaborée sur une base pythagoricienne, mais récusée par le même auteur à l'aune de la pratique (Erlanger, 1935, p. 115 ; Abou Mrad, 2016, p. 195-196). Elle se retrouve enfin (sous une autre forme) dans la théorie néobyzantine des échelles modales, établie au début du XIX^e^ siècle par l'archimandrite Chrysantos de Madytos (1832-2010), qui adopte une mésinterprétation de la tripartition des genres aristoxéniens[2] et une division égalitaire de l'octave en 68 commas.

[1] Le terme *rūm* fait référence en contexte arabe, premièrement, aux citoyens de l'Empire romain et secondairement à l'Église orthodoxe chalcédonienne, plus particulièrement, dans ses patriarcats du Levant (Antioche et Jérusalem), et à sa version catholique uniate, dite Église melkite catholique ou *rūm* catholique. La liturgie de ces patriarcats étant partiellement établie en grec (avec adaptation en arabe et en syriaque), la confusion est usuelle entre *rūm* orthodoxe et grec orthodoxe, de même qu'entre *rūm* catholique et grec catholique. De même est-il préférable de remplacer l'emploi abusif (depuis le XVI^e^ siècle) du qualificatif « byzantin » par son homologue plus approprié de « romain oriental ».

[2] Cet auteur réformiste (et nationaliste grec) assimile (1) l'échelle à secondes moyennes et majeures (en fait, l'échelle zalzalienne) à l'échelle *diatonique* antique, (2) l'échelle à secondes majeures et mineures (en fait, l'échelle *diatonique*) à l'échelle *enharmonique* antique et (3) l'échelle à secondes mineures et augmentée (en fait, l'échelle *chromatique*) à l'échelle *chromatique* antique.

Avant de clore ces propos sur la mélométrie, il convient de noter que « la qualité *zalzalienne* se rapporte à Manṣūr Zalzal (726-791), éminent luthiste arabe de l'époque abbasside, à qui la postérité attribue l'établissement de la facture du *'ūd* dit *šabbūṭ* et la mise en place du *dastān* ou frettage/ligaturage/marquage théorique (à visée plutôt pédagogique) de cet instrument qui devient dès lors la référence du système modal traditionnel arabo-persan. Afin de permettre à ce cordophone de reproduire fidèlement les mélodies vocales traditionnelles arabes, Zalzal installe des marques caractéristiques qu'il dénomme *wusṭā al-'arab*, ou médius des Arabes, et *mujannab a-s-sabbāba*, ou adjointe de l'index (Abū al-Faraj al-Iṣfahānī, 1869, vol. V, p. 22-24, 57-58, Farmer, 1929, p. 118-119 et Abou Mrad, 2005, p. 771-780). Ces marques théoriques sont liées aux intervalles de seconde moyenne (trois-quarts de ton) et de tierce moyenne ou neutre (un ton trois-quarts) qui divisent respectivement la tierce mineure et la quinte juste en deux intervalles quasiment égaux » (Abou Mrad, 2016, p. 71-72). Il est cependant clair que les intervalles moyens ou neutres ne sont pas l'apanage des traditions musicales arabes, mais qu'ils caractérisent des échelles modales constitutives d'importantes traditions musicales monodiques modales (notamment d'Asie occidentale) depuis la nuit des temps. Les premiers témoignages mélométriques clairs et directs en sont le « diatonique égal » de Ptolémée (10/9, 11/12, 12/11) et la définition que fournit (au premier siècle après J.-C.) Plutarque (1900, VII) de l'intervalle de *spondiasme* (divisant la tierce mineure en deux secondes moyennes) comme étant « d'un quart de ton plus petit que l'intervalle d'un ton ». Plus récemment le musicologue ecclésiastique grec Simon Karas (1970) catégorise la structure scalaire dont le tétracorde comprend deux secondes moyennes et une seconde majeure en tant qu'échelle *diatonique molle*, se différenciant de son homologue *diatonique dure*, dont le tétracorde comprend deux secondes majeures et une seconde mineure. Cette distinction entre deux espèces ou nuances de l'antique genre aristoxénien diatonique n'est pas sans rappeler l'antique division entre genres *pycnés* (lorsque la somme de deux intervalles du tétracorde est plus petite que le troisième intervalle, constituant ainsi le *pycnon*) et genres non-*pycnés*, ce qui permet de considérer qu'une échelle zalzalienne, tout comme une échelle diatonique, relève des genres non-*pycnés*.

1.1.2. Grammairiens herméneutes liturgistes

L'autre frange de la musicographie médiévale est préoccupée par la catégorisation des pratiques musicales liturgiques. Elle a d'abord pris une forme implicite dans les recueils liturgiques, qui a consisté à regrouper les textes chantés en fonction de données modales. Les religieux hellénophones et latins ont proposé ensuite des notations neumatiques ou formulaires des composants musicaux de ces chants.

Avant toute tentative de théorisation, les recueils de chants liturgiques, *Heirmologion rūm* (cultes romains orientaux hellénophones), *Bēṯ-gāzō* syriaque, antiphonaire et *cantatorium* latins, sont classés en fonction d'impératifs calendaires ou selon des affinités mélodiques. La modalité formulaire du chant romano-franc (Planchart, 2006) apparaît en filigrane dans les classements modaux en usage dans les livres liturgiques. Elle reçoit sa systématisation dans les *tonaires*, avec des listes d'*incipits* de chants regroupés par types mélodiques, affectés à huit tons de psalmodie et indiqués par huit formules-type d'intonation, dites *noeane noeagis*. Ces formulations se calquent sur

leurs homologues *rūm* (Huglo, 1991) et sont organisées selon la logique tétradique de l'*οκτώηχος* (deux fois quatre modes *ηχος*). Ce sont les milieux monastiques palestiniens (laure de Saint-Sabas) *rūm* orthodoxes chalcédoniens hellénophones, menés par saint Jean Damascène (-754) (avec saint André de Crète et saint Cosme de Jérusalem ou Côme de Maïouma), qui instituent cet organigramme entre le VII^e^ et le VIII^e^ s., (Jeffery, 2001, p. 370). Cette organisation est ensuite adoptée progressivement par les églises orthodoxes/catholiques chalcédoniennes de rites *rūm*, géorgien, slavon et latin, ainsi que par les églises orthodoxes non-chalcédoniennes de rites syriaque, arménien et copte (Jeffery, 2001), voire par la musique des cours omeyyades et abbassides (Abou Mrad, 2016, ch. 5).

Les formules des modes ecclésiastiques se cristallisent autour de pôles qui consistent en la *corde de récitation* ou *teneur* de la cantillation, et ce, dans le sillage de la cantillation hébraïque synagogale qui a fortement marqué la musique liturgique chrétienne (Werner, 1959 ; Corbin, 1960 ; 1961). Quant à la psalmodie, elle introduit un autre pôle qui est la *finale*, note par laquelle se conclut le *répons* ou l'*antienne*. Ces deux pôles, teneur et finale, se confondent en ce que dom Jean Claire (1962 et 1975) a baptisé *corde-mère*. Cette unipolarité modale caractérise les strates les plus anciennes du plain-chant. Ces modes dits *archaïques* se ramènent à trois cordes-mères conjointes (F, G, A ou C, D, E). En outre, cet auteur développe sa théorie de l'*évolution modale* en la basant sur l'émergence d'une bipolarité inhérente à deux processus complémentaires : descente de la finale, en rapport avec la ponctuation, et montée de la teneur, en rapport avec l'accentuation.

En somme, de saint Jean Damascène (VII^e^ siècle) à Notker le Bègue de Saint Gall (IX^e^ siècle) et à saint Iannis Koukouzèlis (Mont Athos, XIII^e^ siècle), s'est ainsi constituée (tout au moins sur le plan symbolique) une école musicale monastique, productrice de compositions musicales et de recueils poético-musicaux liturgiques, dont les mélodies sont généralement notées selon des méthodes neumatiques (formulaires), en rupture avec la méthodologie alphabétique et canonique grecque antique et son héritière guidonienne, contemporaine du schisme de 1054 et représentant métaphoriquement le pendant musical de ce schisme.

1.1.3. Grammairiens herméneutes arabo-persans

Cette dialectique « mélométrie versus grammaire modale » trouve son pendant dans la musicographie arabophone et persane. Parallèlement à la diffusion des écrits théoriques de l'école systématiste prolongeant les travaux d'al-Urmawī, se développe une appréhension de la modalité qui transcende le structural et relève à la fois d'une herméneutique implicite et d'une grammaticalité musicale générative. La musicographie orientale passe alors du paradigme pythagoricien géométrique et structural au paradigme mystérique organique et transformationnel. Le monocorde ou canon systématiste fait place nette à une exégèse intériorisée de la grammaire mélodique. La démarche phonétique musicale se replie devant les approches phonologique et morphosyntaxique de la musique.

Ainsi la désignation des degrés ou *naġma* (pl. *naġamāt*) passe-t-elle du système alphabétique *abj^a^d*, préconisé par les systématistes (héritiers d'al-Urmawī), vers un

système nominal ordinal en langue persane (*yek-kāh*, etc.), mâtiné de désignations symboliques et indicielles (Abou Mrad, 2016, p. 202). Surtout, ces traités présentent les modes par le biais d'énoncés de leurs mélodies-type qui mettent les noms des degrés en succession temporelle pondérée pour certaines notes. Il y est également question de schémas arborescents de dérivation entre ces modes et d'un itinéraire-paradigme modal canonique (During, 2010) qui relie ces modes-formule et que les traités ottomans plus tardifs dénomment *seyir* (parcours) au sein des structures d'un *maqām* donné (Feldman, 2001, p. 80). Plus accessoirement, mais en accentuant la teneur symbolique de ces écrits, ceux-ci s'inscrivent dans le sillage de spéculations allégoriques musicales quaternaires, à base de tétrades d'éléments empédocléens (feu, air, eau, terre) et d'humeurs galéno-hippocratiques (bile, sang, lymphe, atrabile) et de signes du Zodiaque.

Mais le propre de cette *école* (qui va d'al-Kātib au Xe siècle à Maššāqa au XIXe siècle) reste d'établir - d'abord implicitement puis explicitement - une grammaire modale qui échappe à l'emprise de l'ordre scalaire de surface. Pour ce faire, ces *herméneutes praticiens* substituent à l'identité préconisée par les systématistes, entre *littera* et *nota* (Meeùs, 2008, p. 86), une nouvelle identité fonctionnelle et symbolique qui se dessine entre *nomine* et *nota*[3]. Plus généralement, ces écrits mettent en avant les *degrés focaux modaux*, ou *bayt*, dont certains sont dits *générateurs*. En entrant dans un séquençage temporel, ces notes focales donnent vie à des structures originelles/fondamentales monodiques qui sont sous-jacentes aux modes formulaires[4]. Quant aux traités arabes proprement musicologiques des XVIe et XVIIe s. (surtout le traité d'al-Ḥiṣnī et le traité anonyme de l'*Arbre des modes*)[5], ils associent les actes compositionnel et interprétatif musicaux à une quête herméneutique/exégétique non-verbale[6] qualifiable en logique ternaire d'anaphatique[7].

---

[3] C'est le sens du système de codification scalaire modale préconisé par Ibn Kurr (1282-1357), qui ramène la désignation des degrés constitutifs de tous les tétracordes conjoints à quatre entités (Wright, 2014) qu'il est possible d'identifier à des *qualités systémiques* ou *modes des notes*, selon le lexique guidonien revisité par Nicolas Meeùs (2007).

[4] Au XIVe s. cette tendance s'inscrit, en filigrane, (1) dans le traité anonyme *Kitāb al-mīzān fī 'ilm al-adwār wal-awzān* (Précis de science des cycles et des rythmes), attribué à Ṣafiy a-d-Dīn al-Ḥillī (1279-1349) (Didi, 2015), (2) dans *Urjūzat al-anġām*, ou *Poème des modes*, également dénommé *Jawāhir an-niẓām fī ma'rifat al-anġām* (Joyaux du système de la connaissance des modes), écrit en 1328-1329 par Badr a-d-Dīn al-Irbīlī (1287-1328), (3) dans le traité *Ġāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-ḍ-ḍurūb* (L'objet de la quête de la science des modes et des rythmes), d'Ibn Kurr et (4) dans *Kitāb 'ilm al-mūsīqā* (Livre de la science de la musique) de 'Abd-Allāh al-Mārdānī (-1406) (Abou Mrad, 2016, p. 204).

[5] *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* (Le révélateur de la science de la musique) de Muẓaffar al-Ḥiṣnī (début du XVIe s.), l'*Urjūza fī-al-anġām* (Poème sur les modes) du Mullah Jihān a-s-Samarqandī (fin du XVIe s.), le traité anonyme *Aš-šajara ḏāt al-akmām al-ḥāwiya li-'uṣūl al-anġām* (L'arbre aux calices renfermant les principes des modes, début du XVIIe s.) et le traité *Anonyme 32, Risālah fī 'ilm al-mūsīqā* (Épître sur la science de la musique, fin du XVIIe s.-début du XVIIIe s.) (Didi, 2015).

[6] Plus particulièrement et se référant à la philosophie illuminative de Sohrawardī (1155-1191), al-Ḥiṣnī rapporte la compétence pragmatique et grammaticale générative du sage expert à ce monde intermédiaire qui siège entre les mondes physique et métaphysique. Il s'agit, plus spécifiquement, de cette mystérieuse sagesse qui illumine l'intellect et le cœur de l'initié. Cette compétence anaphatique (comme venue d'en-haut) permet donc au sage expert de remplir les virtualités laissées dans les interstices des mélodies-paradigmes par un nombre accru de notes adéquates et donc d'exercer l'effet requis sur les auditeurs (Abou Mrad et Didi, 2013).

[7] S'inscrivant en *tiers inclus* entre l'apophatisme formaliste tacite du schème horizontal de l'immanence et le cataphatisme dogmatique exégétique discursif du schème vertical de la transcendance, le schème diagonal mystérique transcendantal est *anaphatique* (Abou Mrad, 2016, p. 114). « L'*anaphatique* ainsi que l'axiologie

Au XIX^e^ siècle, au temps de la Nahḍa ou renaissance culturelle arabe, le dernier représentant de l'école des musicologues praticiens herméneutes, le médecin et musicien libanais (d'origine grecque) Mīḫā'īl Petrākī Maššāqa écrit en 1830/1840 un véritable traité musicologique général[8], au sens actuel du terme, qui propose une description grammaticale de la pratique musicale artistique du Mašriq, en phase de résurgence, et ce, principalement à base de formules-type modales, tout en élaborant une critique scientifiquement argumentée des velléités des mélomètres parmi ses contemporains d'établir des divisions de l'octave en des intervalles (vingt-quatre quarts de ton) égaux (Abou Mrad, 2007).

2. Errances épistémiques de quelques musicologues orientalistes francophones laïques

Cependant et à la même époque, le discours de la majorité des musicologues orientalistes francophones laïques se focalise sur les traités des théoriciens arabes médiévaux affiliés au courant mélométrique, tout en refusant de reconnaître l'existence de cette musique d'art du Mašriq qui s'épanouit en ces temps de Nahḍa.

Ainsi Guillaume André Villoteau (1759-1839) s'intéresse-t-il, dans la partie musicographique/musicologique de la *Description de l'Égypte* (Villoteau, 1830), « particulièrement à la théorie musicale arabe et dans une moindre mesure à une pratique qu'il estime détachée de la théorie, soulignant la grande ignorance des praticiens » (Lagrange, 2019, p. 78).

De même en est-il, un siècle plus tard, du baron Bernard Carra de Vaux-Saint-Cyr qui, dans sa préface du tome I de la *Musique arabe* du baron Rodolphe d'Erlanger, juge que ce qu'il voit de la musique arabe en est exclusivement l'aspect populaire qui « n'est pas toujours en concordance avec la théorie hellénisante » (Carra de Vaux, 1930, p. IX), tandis qu'il réduit les processus grammaticaux relatifs à l'acte compositionnel chez al-Urmawī à un « mécanisme artificiel » (Carra de Vaux, 1930, p. X).

Entre ces deux auteurs se trouve le discours *colonialiste* de Jules Rouanet consacré à « La musique arabe », que Fériel Bouhadiba (2019, p. 66) réfère à une « approche conceptuelle du primitivisme » et au sein duquel elle constate « 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*) ».

---

stylistique sophianique, en tant que théologies pratiques, médiatisent la théologie *cataphatique*, positive, affirmative et la théologie apophatique, d'une négativité paradoxalement positive, pour œuvrer véritablement au salut de l'homme par la conciliation fraternelle (Nicolescu, 2003), faisant face «à deux religions, d'autant plus terribles qu'elles se dressent l'une contre l'autre : le rationalisme et le fidéisme» (Girard, 2007 : 347) » (Cosinschi, 2009, p. 98-99).

[8] Maššāqah, Mihā'īl, 1899, *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya*, [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], édition et commentaires en langue arabe du Père Louis Ronzevalle, Imprimerie des Pères jésuites, Beyrouth. Le premier manuscrit date de 1840. Eli Smith en fit paraître une version anglaise dès 1849, tandis que le Père Ronzevalle en publia une version française commentée en 1913 sous l'intitulé « Un traité de musique arabe moderne », in *Mélanges de la Faculté Orientale de l'Université Saint Joseph de Beyrouth* 6 (1913), p. 1-120.

Si ces auteurs prennent au sérieux les traités médiévaux arabes de théorie musicale, tout en y voyant une sorte d'ersatz (mélométrique) d'hellénisme, en revanche, ils ne parviennent pas à saisir vraiment le sens de la pratique musicale traditionnelle artistique arabe de l'époque moderne. Cette tradition vivante a en effet le malheur d'être à la fois discordante à leurs oreilles inféodées à l'intonation mélodique tonale et incompréhensible, pour ne pas dire « illisible », en l'absence de (notation musicale et de) théorisation mélométrique autochtone.

3. Deux jésuites orientalistes et une moniale antonine exégètes de la grammaire musicale du Mašriq

Pourtant, deux auteurs français font œuvre de pionniers en se démarquant de cette attitude problématique. Il s'agit de Louis Ronzevalle (Andrinople, Turquie, s.j. (1871 – Rome, 1918) et Xavier Maurice Collangettes, s.j. (Riom, France, 1860 – Bikfaya, Liban, 1943), deux pères jésuites qui se trouvent en mission au Levant, aux premiers temps de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth et qui s'intéressent de près à la relation entre les écrits théoriques et la pratique musicale traditionnelle vivante. Dans leurs travaux ces chercheurs explorent en effet la tradition musicale de l'intérieur, sans préjugés. Leur connaissance sérieuse de la théorie musicale arabe médiévale ne constitue pas chez eux un obstacle à l'exploration de la tradition vivante. Bien au contraire, elle leur permet de saisir une ligne de continuité entre la musique de cour abbasside et la pratique traditionnelle musicale lettrée de la fin du XIX^{e} siècle, au Liban, en Syrie et en Égypte. Cette sensibilité exégétique se retrouve également dans les travaux musicologiques entrepris plus d'un demi-siècle plus tard par sœur Berthe-Thérèse Antar (1932-2016), moniale antonine maronite libanaise, études centrées sur un traité de l'école des musicographes herméneutes praticiens du Levant.

3.1. Père Louis Ronzevalle

Le père Louis Ronzevalle fut professeur d'arabe à la Faculté Orientale de Beyrouth, puis professeur d'arabe et de syriaque à l'Institut Oriental de Rome (Jalabert, 1987). Il publie en 1899 une édition critique en arabe du traité de Maššāqa, suivie en 1912 d'une traduction critique en français.

Les commentaires qu'il insère parmi les annotations des deux éditions critiques mettent en valeur l'approche musicologique originale et pionnière de Maššāqa. Le père Ronzevalle établit à cet effet une triple contextualisation de cette approche en la référant aux traités arabes médiévaux, à la théorie musicale néobyzantine et à la pratique musicale artistique arabe du Mašriq. Ainsi ce jésuite français arabisant apparaît-il comme un fin connaisseur de la tradition musicale levantine vivante et de ses détenteurs qu'il cite nommément : « Voilà ce que nous a indiqué le Sieur Šukrī Sawdah, musicien de talent » (Maššāqa, 1899, commentaires du père Ronzevalle, p. 23).

En rupture avec l'attitude (*hyper*)*étique* (frisant le *darwinisme* culturel) des musicologues orientalistes laïques précités, le père Ronzevalle valorise la pratique musicale traditionnelle artistique de la société où il vit et fournit des informations de

première main sur cet art, exactement comme un musicologue général (alias ethnomusicologue) épousant le point de vue *émique* le ferait de nos jours.

Parmi ces informations, celles sur l'accordage du *ʿūd* sont proprement originales. En fait, le père Ronzevalle profite de la présentation du système d'accordage de cet instrument tel que le préconise Maššāqa au début du XIX[e] siècle - le luth de Maššāqa étant doté de sept chœurs - pour décrire l'accordage du *ʿūd* à cinq chœurs, tel qu'il est réellement pratiqué au Levant à la charnière des deux siècles[9].

3.2. Père Xavier Maurice Collangettes

Quant au père Xavier Maurice Collangettes, il fut principalement professeur de physique médicale à la Faculté de médecine de Beyrouth. Il a publié en 1904-1906 une très intéressante synthèse des connaissances théoriques et pratiques au sujet de cette tradition, telle qu'elle est recueillie dans les manuscrits et surtout telle qu'elle est observée dans la pratique des musiciens vivants.

---

[9] La première information fixe le nombre des chœurs :

> *Quant à nos contemporains de Syrie [pays de* šām*] et du Liban, ils emploient cinq cordes en règle générale, auxquelles ils rajoutent une sixième, en cas de nécessité (Maššāqa, 1899, commentaires Ronzevalle, p. 23).*

La deuxième information précise la composition simple ou double des chœurs, en précisant les noms de ces chœurs et les rapports d'octave :

> *Leur habitude est de tendre cinq cordes dont quatre doubles. La sixième, ou* qarār dūkāh *est rarement rajoutée. Le bourdon est accordé en* yakkāh *et plus rarement en* qarār sīkāh *ou* qarār būsalīk*. Le chœur à sa gauche est accordé en* ʿušayrān*, le troisième chœur, en* dūkāh*, le quatrième, en* nawā*, et le cinquième, en* māhūr *(terme désignant ici* kardān*). La meilleure règle d'accordage est la convention actuelle. Elle consiste à accorder* nawā *à l'octave supérieure de* yakkāh*, puis d'accorder* ʿušayrān *sur son octave supérieure qui n'est autre que le son émis par l'index sur* nawā*. L'annulaire produit sur* ʿušayrān *l'octave inférieure de* māhūr*. L'index sur cette dernière corde donne* muḥayyar *ou l'octave supérieure de la corde* dūkāh *qui est accordée* muḥayyar*. Voilà ce que nous a indiqué le Sieur Šukrī Sawdah, musicien de talent (Maššāqa, 1899, commentaires Ronzevalle, p. 23).*

Quant à la hauteur approximativement absolue de ces sons, cet auteur est le premier à sortir de la nébuleuse dans laquelle s'est installée la musicologie arabe des temps modernes relativement à la correspondance entre les nomenclatures arabe et européenne, notamment, en raison de l'interférence de la nomenclature ottomane. Cet auteur admet (p. 19), certes, que les degrés de l'échelle arabe sont variables en hauteur absolue. Il réduit cependant ces écarts à tout au plus un ton vers l'aigu ou vers le grave :

> *Le* yakkāh*, du point de vue de la place que lui assigne le nombre de ses vibrations, se rapproche du sol européen, et non du do. Nous reconnaissons cependant que les Arabes n'ont pas de note fondamentale comparative [pour l'accord des instruments de musique, à l'instar du diapason européen], en sorte que ce qui est* yakkāh *dans un instrument est* qabā ḥiṣār *ou* ʿušayrān *dans un autre. Zr c'est pour cette raison que les Orientaux, chaque fois qu'ils se réunissent pour chanter, prennent pour note fondamentale de l'accord de leurs instruments le son donné par la voix de leur chef. Cela ne contredit pas notre première opinion, car la différence en question est la plupart du temps fort légère. De plus, la voix de l'homme est un étalon général naturel qui empêche les Arabes de trop s'écarter dans leurs chants, malgré qu'ils n'aient pas d'instrument sûr [diapason] pour la guider.*

Cela nous permet d'avoir une idée précise de la configuration des chœurs du luth arabe : (1) *māhūr* ou *kardān* (*ut*$_3$), (2) *nawā* (*sol*$_2$), (3) *dūkāh* (*ré*$_2$), (4) '*ušayrān* (*la*$_1$), (5) *yakkāh* (*sol*$_1$, éventuellement, *qarār sīkāh mi*$^{db}_1$ ou *qarār būsalīk mi*$_1$).

Cette méthode est corroborée par des écrits autochtones publiés quelques années plus tard, comme ceux de Muḥammad Darwīš (1902, p. 12) et de Muḥammad Kāmil Al-Ḫula'ī (1904/1905 R. 1993, p. 48-54).

Dans cette *Étude sur la Musique Arabe*, il s'intéresse à la musique médiévale arabe de même qu'à la musique de l'époque moderne, tout en souhaitant « mettre en lumière le trait d'union qui relie l'une à l'autre ». Fort de sa grande érudition, de son bagage scientifique (de biophysicien) et de son esprit synthétique, il propose au chapitre 2 une étude *mélométrique* comparative des systèmes mélodiques médiévaux (Fārābī, Avicenne et Urmawī), en les référant aux modèles helléniques. Il complète cette étude synoptique au chapitre 3 par une présentation des systèmes de l'époque moderne (Maššāqa, Šihāb a-d-Dīn et al-Jundī), en les comparant à la division de l'octave en quarts de ton égaux, en même temps qu'à l'échelle d'al-Urmawī.

Il fait surtout état d'une étude expérimentale qu'il a menée sur les intervalles des échelles modales, en effectuant de « nombreuses mensurations avec des instruments divers, luth, qanoun, tanbour, etc., et avec le concours de nombreux artistes ». Cette étude lui permet de proposer un modèle d'échelle générale pour la musique arabe qui est déduite de la pratique traditionnelle. En résumé, l'échelle des *pardeh* (les degrés de l'échelle du mode *Rāst*) se superpose exactement dans ce modèle à celle que l'on peut reconstituer à partir des données fournies à la fin du Xe siècle par al-Kātib (Shiloah, 1972) pour le mode *Muṭlaq* en employant les positionnements indiqués un demi-siècle plus tôt par al-Fārābī (Erlanger, 1930) pour les frettes *zalzaliennes* du *'ūd*, avec une tierce moyenne (ou neutre) inférieure affectée du rapport 27/22 (soit 356 cents) et une seconde moyenne inférieure affectée du rapport 12/11 (soit 151 cents). Quant aux autres échelles (diatoniques et chromatiques), le père Collangettes préconise une construction pythagoricienne de type diatonique ditonique.

Cependant, notre auteur affirme dans son *Étude* que la gamme employée par les praticiens arabes de son époque est « la gamme antique du XIIIe siècle à laquelle on a ajouté quelques menus intervalles ». Or, Amer Didi, dans son étude prosopographique du legs de cet auteur, fait remarquer à juste titre que « la gamme du XIIIe siècle n'est rien d'autre que celle de Safiy Ad-Dīn Al-'Urmawī et n'a aucun trait commun avec la « gamme arabe » de Collangettes » (Didi, 2020). Aussi l'échelle générale (système *abjad*) à dix-huit degrés d'al-Urmawī est-elle construite dans le *Livre des cycles* à partir d'un cycle de quintes et de quartes alternées en sorte que les dix-sept intervalles séparant les dix-huit degrés de cette échelle soient tous assimilés à des combinaisons additives de *limma* et de *comma* pythagoriciens, ce qui est incompatible avec l'élaboration des intervalles de seconde moyenne.

Cette contradiction n'est pourtant qu'apparente, dans la mesure où al-Urmawī lui-même reconnaît les limites de son modèle théorique. Il va même jusqu'à admettre, dans son *Épître à Šaraf a-d-Dīn* (Erlanger, 1935, p. 115 ; Abou Mrad, 2016, p. 195-196), que ses contemporains n'adoptent pas le positionnement du médius de Zalzal qu'il propose, lui préférant les anciens modèles, comme celui établi par al-Fārābī (27/22, 356 cents). De fait, le schéma théorique de division de l'octave proposé par al-Urmawī n'a jamais été effectif dans le cadre de la tradition musicale du Mašriq[10]. C'est donc plutôt

[10] Les théoriciens turcs modernistes préconisent l'adoption de cette échelle systématiste depuis la fin du XVIIIe siècle, dans le cadre du processus de cette diatonistaion des échelles modales originairement zalzaliennes qui est supposé faciliter l'harmonisation des compositions turques.

au système *abj[a]d* rectifié dans ses hauteurs zalzaliennes que le père Collangettes devait en toute logique faire référence.

Il reste qu'au Congrès de musique arabe du Caire (1932), notre musicologue *bio-physicien* jésuite français préside la délégation libano-syrienne et la commission de l'échelle musicale, où il s'oppose farouchement à l'adoption de la division de l'octave en quarts de ton égaux en tant qu'échelle générale de la musique [dite] arabe.

3.3. Sœur Thérèse Berthe Antar

Cette démarche exégétique trouve son prolongement dans les années 1970 avec les travaux musicologiques réalisés par sœur Thérèse Berthe Antar (1932-2016), moniale antonine maronite libanaise (à laquelle Bouchra Béchéalany (2020) consacre une étude prosopographique au numéro 14 de la *RTM*).

Sœur Antar prépare et soutient alors en Sorbonne (1977-1979) une thèse de doctorat en musicologie, sous la direction d'Edith Wever, sur l'œuvre d'un musicologue herméneute praticien levantin. Cette recherche débouche sur une traduction française critique du *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* (Livre de la connaissance des modes et de leur explication) de Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī (d.1506). Ce musicographe sidonien se distingue surtout par cette attention particulière qu'il accorde à la présentation des mélodies-paradigme modales, selon sa propre méthode de notation musicale, qui est de type iconique diastématique, proche de la notation *dasiane* latine du IX[e] siècle, employée notamment dans le traité *Musica enchiriadis*.

Sortant des sentiers battus des traités mélométriques arabes médiévaux, mis à la mode par l'équipe musicologique orientaliste laïque du baron Rodolphe d'Erlanger, notre moniale libanaise a publié en 2001 cette traduction critique qui a constitué la première édition critique en français d'un traité de l'école des musicologues herméneutes praticiens du Levant.

Ayant connu de près sœur Berthe, cette religieuse formée à la théologie exégétique scripturaire (noviciat), à l'historiographie (Université Libanaise) et à la musicologie (Cleveland-Ohio et Sorbonne), il nous est rendu possible de saisir l'origine de cette sensibilité exégétique prédominante chez cette autrice, qui imprègne à la fois l'objet de l'étude (consistant dans un traité centré sur l'exégèse grammaticale modale) et la voie épistémique élue pour cette recherche (affiliée à l'exégèse des textes anciens).

4. Deux bénédictins orientalistes et un moine libanais exégètes de la grammaire musicale syriaque

De même en est-il pour ces deux moines bénédictins orientalistes que sont dom Jean Parisot (1861-1923) et dom Jules Jeanin (1866-1933) qui, lors de leurs séjours au Levant ont réalisé les premiers travaux de collectage, de transcription et de codification des corpus musicaux liturgiques des églises de langue syriaque. Ces travaux ont abouti à la publication de recueils de ces corpus dans des ouvrages qui font référence : *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* de dom Parisot (1899) et *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes* de dom Jeannin (1925). Cette démarche exégétique musicale (ce « travail de bénédictin ») est

actualisée cinquante ans plus tard par le père Louis Hage (1938-2010), moine libanais maronite, dans ses travaux musicologiques (francophones) de référence sur le chant syro-maronite. Jean-François Goudesenne (2020) et Daniel-Odon Hurel (2020) ayant étudié la trajectoire de ces deux bénédictins musicologues syrianistes, à l'aune de documents inédits trouvés dans les archives des abbayes bénédictines de Ligugé, Ganagobie, Belloc et Solesmes (France) et du monastère syriaque de Charfé (Liban), tandis que le père Toufic Maatouk (2020) a élaboré une étude prosopographique du legs du père Louis Hage, ce qui suit tente de souligner succinctement ce qui relève de l'exégèse grammaticale modale dans ces œuvres pionnières.

4.1. Dom Jules Jeannin

Le profil de dom Jeannin est celui d'un bénédictin docteur en théologie et détenteur d'un haut niveau musical, en tant qu'organiste et connaisseur du chant grégorien, dans la version issue de la restauration réalisée par l'Abbaye de Solesmes à la charnière des deux siècles et qui a abouti à une pratique probablement fort éloignée de celles des traditions médiévales du chant romano-franc.

Aussi cette tentative de restauration du chant grégorien entreprise par le chœur de Solesmes reposa-t-elle principalement sur les informations fournies par la notation carrée sur portée à quatre lignes, en privilégiant un esprit de chant monastique collectif plutôt moderne. Assujettie à des querelles de chapelles, auxquelles dom Jeannin prit part en tant que critique de la démarche interprétative mensuraliste prônée par dom Mocquereau (Goudesenne, 2020, p. 34), cette réinvention du chant grégorien - qui sera fixée par les enregistrements sur disques 78 tours puis 33 tours (Billiet, 2011) - se situe à une période antérieure aux grandes avancées de la paléographie musicale, initiées par un autre moine de Solesmes, dom Eugène Cardine (1970 ; 1979). Elle ne tient donc pas suffisamment compte des informations (notamment rythmiques) véhiculées par les neumes, qui ouvrent la voie à partir des années 1970 aux interprétations du chant grégorien musicologiquement informées, réalisées dans des cadres extra-solesmiens (Billiet, 2011).

Cette réinvention surtout se déroule dans la perspective européocentriste qui caractérise l'époque coloniale et qui est à mille lieux de pouvoir considérer les traditions musicales ecclésiastiques médiévales de langue latine comme pouvant partager avec les traditions musicales ecclésiastiques vivantes de Méditerranée orientale des composants cruciaux de leur système mélodique modal, comme l'usage d'échelles incluant des intervalles de secondes moyennes ou *zalzaliennes*.

C'est donc en adoptant implicitement le carcan d'un diatonisme consubstantiel à toute musique liturgique chrétienne digne de ce nom que dom Jeannin effectue, à la fin du XIX^e^ siècle, des séjours au Levant qui visent à recueillir et noter pour la première fois les corpus liturgiques de l'Église syrienne (syriaque orthodoxe et syriaque catholique) et de l'Église assyro-chaldéenne.

La publication de son recueil fait œuvre pionnière et s'inscrit dans une véritable démarche exégétique musicale. Celle-ci permet de transcrire avec grande précision le phrasé mélodique de ces chants, à partir d'une comparaison synoptique de plusieurs variantes interprétatives. Elle permet également l'élaboration d'une première

codification des modes mélodiques de la tradition liturgique « syrienne » qui tient compte des informations (émiques) fournies par les chantres « autochtones », en comparaison avec l'analyse (étique) des phrasés en question.

Il reste que le principal problème qui entache cette démarche est que dom Jeannin ne peut se résoudre à admettre que l'usage d'échelles non-diatoniques dans les mélodies liturgiques syriennes et byzantines puisse être d'origine. Dans ses analyses il s'évertue en effet à rapporter de tels usages systématiquement à l'influence arabo-musulmane[11], donc à affirmer l'antique diatonisme (qui serait quasiment ontologique) des mélodies liturgiques syriennes (Jeannin, 1912).

Il convient de noter que le père Elie Kesrouani, qui a réalisé (dans sa thèse de doctorat en Sorbonne) la transcription et la codification de ce même corpus syriaque orthodoxe/catholique (Le Thesaurus Beṯ-Gazō Hymnologique de l'Église Syriaque, à partir de son enregistrement intégral par la voix du patriarche Iġnāṭios Ya'qūb III), considère que les échelles à secondes neutres sont intrinsèques au système de cette tradition (Kesrouani, 1991, p. 84-87).

4.2. Dom Jean Parisot

Quant à dom Jean Parisot, sa solide formation de linguiste - fin connaisseur du syriaque et du grec - le distingue du profil de dom Jeannin avec qui il partage néanmoins monachisme bénédictin et haute expertise musicale (orgue et *grégorien solesmien*) (Goudesenne, 2020, p. 26). Il est probable que ce trait distinctif et l'aspiration au comparatisme qu'il véhicule le rapprochent plus de ses contemporains liturgistes (comme Carl Anton Baumstark) et musicologues (*vergleichende Musikwissenschaftler* comme Curt Sachs et Erich von Hornbostel)[12] comparatistes, et l'éloigne du giron des *restaurateurs essentialistes* du chant grégorien (parmi ses confrères solesmiens, comme dom Mocquereau). Par-delà le comparatisme musicologique, ce qui suit démontre que la démarche déployée par dom Parisot pour présenter son recueil de chants maronites dans son *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* (1899) - et principalement l'excellente introduction de ce recueil - en fait de lui le premier musicologue à proposer une approche grammaticale musicale globale et complète d'un corpus traditionnel monodique modal, dans une perspective de musicologie générale (et non pas d'ethnomusicologie) avant la lettre. Même s'il ne transpose pas la terminologie linguistique sur le champ musical, la présentation qui suit se décline selon les quatre composants classiques de la grammaire, à savoir la phonologie (mélodique), la morphologie (rythmique), la syntaxe (compositionnelle) et la sémantique.

---

[11] « Si les intervalles non diatoniques dans le chant grec ne seraient pas des infiltrations arabes ; Si [ces intervalles] doivent être réservés au 4e byzantin et à son plagal, peut-être aussi au 2e et à son plagal ; Si le 1er mode byzantin est toujours assimilé au dorien antique, etc. », extrait d'une lettre du 15/9/1911 figurant dans les archives de Ganagobie, fonds Jeannin (Goudesenne, 2020, p. 34).

[12] C'est probablement à ces Musikwissenschaftler que dom Parisot pense en écrivant : « j'ai recueilli trois cent soixante mélodies, […], dont la publication intéressera à la fois et les amateurs, curieux de connaître les manifestations variées de l'art oriental, et les musicologues, qui espèrent trouver dans des documents de cette sorte la solution des problèmes relatifs à l'origine de l'art musical » (Parisot, 1899, p. 18).

4.2.1. Phonologie mélodique

Le premier composant de cette grammaire musicale est le système mélodique, autrement dit (pour employer une métaphore linguistique) la phonologie musicale, que dom Parisot modélise au gré de son introduction et de sa description du corpus étudié.

Un système mélodique modal régional

Le propos introductif est résolument général et global en ceci que notre musicologue émet des hypothèses fortes sur l'existence d'un système mélodique ancien qui serait commun aux traditions musicales du Levant, et ce, en transcendant résolument le carcan diatonique entachant le discours de son confrère Jeannin[13] et sa *réticence* à l'égard de la musique arabe :

> *La classification adoptée pour cette série de chants [liturgiques syriens] correspond à la division des modes arabes. Bien que la musique ecclésiastique diffère dans son expression de la musique profane, les principes musicaux sont identiques cependant pour ces deux branches de l'art, et le goût produit infailliblement, à l'église, des manifestations analogues à celles qui caractérisent les chants extérieurs au temple. Quel que soit l'âge attribué aux pièces composant ce recueil, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que les chrétiens de Syrie se trouvent en possession des mêmes gammes et des mêmes modes que les Arabes, soit qu'ils les aient reçus de ceux-ci avec leur civilisation et leur langue, soit que la musique arabe, issue d'une superposition de réformes échelonnées historiquement entre le VIII^e^ siècle et l'époque actuelle, nous offre dans sa forme populaire l'expression de l'art syrien lui-même, problème qu'un plus grand nombre de données scientifiques permettra de résoudre (Parisot, 1899, p. 20-21).*

Problématique du (faux) tempérament à vingt-quatre quarts de tons égaux

Un tel système mélodique s'identifierait en quelque sorte à la phonologie de cette (supposée) « langue modale commune » du Levant, à partir de laquelle se décline-raient les « dialectes musicaux » s'identifiant aux diverses traditions monodiques modales régionales[14]. Ce système régional est pour notre moine *musicologue général* de Ligugé tout simplement celui que décrit Miḫā'īl Maššāqa (1840-1899), avec des échelles employant les intervalles générés de la division de l'octave en vingt-quatre quarts de ton.

Certes, dom Parisot soutient que « Michel Meshaqa » aurait imaginé vers 1830 « le système à vingt-quatre division égales » (Parisot, 1899, p. 21), alors que si notre musicologue libano-grec admet dans son « manuel » la pertinence d'une division de

[13] « La notation rapportée aux tonalités européennes, et surtout reproduite sur des instruments à sons fixes, ne sera pas toujours la traduction fidèle de ces mélodies. Les oreilles habituées à ne percevoir d'autres intervalles que le ton et le ½ ton sont portées à rectifier toute intonation, parce qu'elles ne s'assimilent pas au premier [abord aux divisions européennes modernes] » (Parisot, 1898, p. 6, cité par Goudesenne, 2020, p. 39).

[14] Cette métaphore linguistique dans l'approche des systèmes mélodiques est développée et théorisée dans la sémiotique modale (Abou Mrad, 2016, p. 28-30).

l'octave en vingt-cinq degrés et vingt-quatre quarts de ton -système adopté par les praticiens levantins (comme son maître le cheikh Moḥammad al-Aṭṭār) dès le début du XIX[e] siècle- il n'est néanmoins pas question pour lui d'entériner un tempérament à vingt-quatre quarts de ton égaux. Aussi cette tendance à l'égalisation des quarts de ton semble-t-elle procéder (à l'aube de la *Nahḍa*) d'une réaction nationaliste des musiciens levantins traditionnalistes contre la dérive moderniste d'une frange des théoriciens ottomans qui a consisté à remplacer les intervalles *zalzaliens* par leurs homologues diatoniques *syntons* ou zarliniens (Ah ! cette fameuse *juste intonation* !), en vertu d'un usage systématisé de la division hyper-pythagoricienne de l'octave proposée par al-Urmawī au XIII[e] siècle (Abou Mrad, 2016, p. 216-217), et ce, afin de permettre à terme l'usage de l'harmonie en musique ottomane[15]. En fait et si Maššāqa propose dans son traité la première modélisation mathématiquement sérieuse de ce tempérament, il le fait essentiellement pour le récuser, car contredisant (selon lui) les intonations employées dans la pratique musicale levantine, tout en lui préférant la quantification intervallique proposée par Chrysanthos de Madytos (1832-2010) - à base de 68 commas à l'octave - dans le cadre de sa réforme de la musique ecclésiastique néobyzantine, car générant des secondes moyennes de tailles inégales[16]. C'est en conséquence de ce qui précède qu'il est possible d'envisager la description du système mélodique que propose dom Parisot pour les traditions musicales levantines comme reposant implicitement et pragmatiquement sur une division de l'octave en vingt-quatre quarts de ton inégaux.

L'alphabet mélodique général

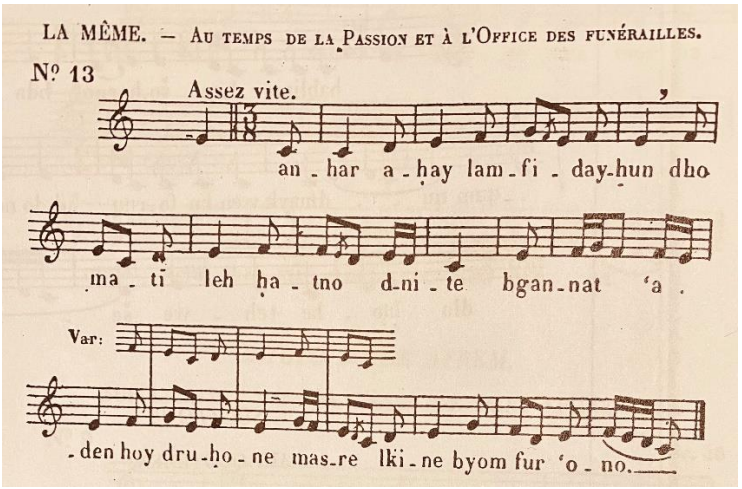
Ainsi dom Jean Parisot (1899, p. 22-23) propose-il les quarante-neuf degrés de la double-octave, tels que déduits du traité de Maššāqa, en guise d'alphabet mélodique général (« l'échelle tonale ») des traditions musicales du Levant. Plus particulièrement, il dote les degrés *zalzaliens* de signes d'altération des degrés les plus proches relevant de l'échelle diatonique de *Do*, le signe - (moins), signifiant la « diminution » (en fait l'abaissement) d'un quart de ton pour le degré visé par le signe (*mi*, *si* et *la*, plus rarement le *sol* du mode *Ṣabā*), et le signe + (plus), signifiant « l'augmentation » (en fait le rehaussement) d'un quart de ton (*fa*, *do* et plus rarement *sol*).

Il convient de souligner que, contrairement à dom Parisot, le (moine antonin) père Paul Achkar n'emploie pas de signes altératifs pour ces degrés zalzaliens dans les transcriptions qu'il effectue du chant syro-maronite, publiées en 1939, tandis que le

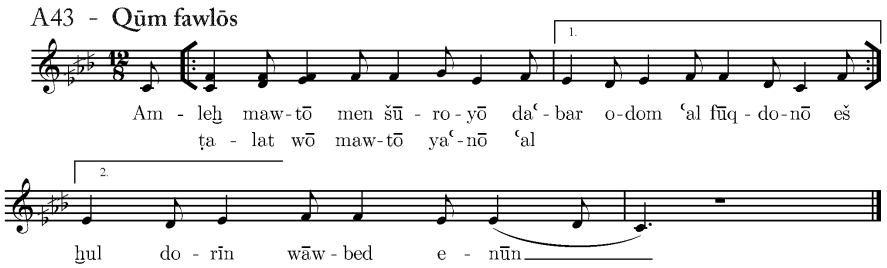
[15] « En effet, seule la frange moderniste des théoriciens de la musique ottomane a adopté avec enthousiasme ce système *zarlinien avant la lettre*, à partir de la fin du XVIII[e] s. et ce, probablement afin de se démarquer des Arabes et des Iraniens (During, 1994, p. 194, Feldman 2001, p. 13, Yakta, 1921) et de se rapprocher du système tonal harmonique et diatonique européen » (Abou Mrad, 2016, p. 196).

[16] « De fait, Maššāqa (1899, p. 71) marque sa préférence pour le raffinement de la division de l'octave pratiquée par les « Grecs tardifs » en 68 commas, par rapport à son homologue dite « arabe » en 24 quarts de ton, dans la mesure où elle confirme l'inégalité des deux secondes moyennes encadrant les degrés zalzaliens, la seconde moyenne inférieure étant affectée de 9 divisions, soit 159 centièmes de demi-ton, en valeur logarithmique, tandis que la seconde moyenne supérieure est ramenée à 7 divisions, soit 123 c. » (Abou Mrad, 2016, p. 222).

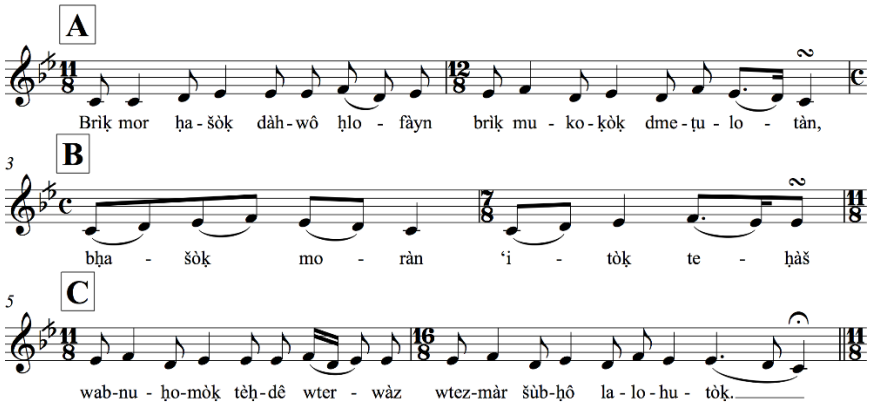
père Louis Hage (1972, 1990 etc.) emploie dans ses transcriptions du même répertoire des signes proches de ceux de dom Parisot. Les signes demi-bémol et demi-dièse que le Congrès de musique arabe, tenu au Caire en 1932, systématise seront employés par les pères antonins Toufic Maatouk (en collaboration avec Nidaa Abou Mrad) et Youssef Chédid dans leurs transcriptions de ce même répertoire.



Exemple n° 1 : transcription par dom Jean Parisot de la version de l'hymne « *Bo'ītō d-mor Ya'qūb*, supplication dans le mètre de Jacques de Sarug » qui est chantée au temps de la Passion et à l'Office des funérailles (Parisot, 1899, p. 42)



Exemple n° 2 : transcription par le père Toufic Maatouk (en collaboration avec Nidaa Abou Mrad) de l'hymne (A43) « *Sugītō Qūm fawlōs* » (Maatouk, 2016, p. 213)



Exemple n° 3 : première partie de la transcription par le père Youssef Chédid de l’hymne (A37) « *Bòtê dḥàšô* » (Chédid, 2021, p. 98)

L’alphabet mélodique modal

Dom Jean Parisot réduit ensuite cette phonologie générale à un nombre restreint d’alphabets mélodiques chacun étant spécifique d’un mode particulier :

> *La succession de ces intervalles groupés mélodiquement produit les différentes tonalités ou modes. Par suite du grand nombre des degrés composant l’échelle tonale, la musique arabe est susceptible d’une quantité infinie de combinaisons. Mais la pratique a réduit à dix-huit le nombre des formules modales typiques, auxquelles s’ajoutent plusieurs variétés. Les intervalles principaux, pouvant seuls servir de notes finales*[17] *dans les différents modes, sont au nombre de sept par octave. Ce sont les notes de*
>
> *sol, la, -si, do, ré, -mi, fa,*
>
> *qui dans le tableau précédent, terminent chaque série de trois ou quatre intervalles. Suivant la série des notes finales, je rangerai, sous les schémas des modes correspondants, la totalité des airs du répertoire maronite (Parisot, 1899, p. 23-24).*

Quant à la récapitulation de l’échelle mélodique modale qu’il fournit pour chaque chant, elle repose sur un marquage des altérations des degrés à l’armure qui ne tient pas compte de la théorie tonale européenne, et ce, à l’instar de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1877) lorsqu’il transcrit la musique néobyzantine[18].

[17] Cet auteur est le premier à employer dans un contexte modal oriental ce terme « finale » emprunté au lexique modal du chant grégorien, pour bien traduire les termes « *qarār* » et « *maḥaṭṭ* » employés par les traités arabes contemporains pour caractériser la note conclusive d’une séquence musicale relevant d’un mode donné.

[18] « Bourgault-Ducoudray met à la clef tout ce qu’il y a de courant dans le morceau sans s’inquiéter de la théorie européenne qui n’a rien à faire avec l’art asiatique » (Archives de l’abbaye de Ligugé, fonds Parisot, correspondance du 6/1/97 (Charfé), texte cité par Goudesenne, 2020, p. 40).

4.2.2. Morphologie rythmique

Le composant morphologique rythmique du corpus de chants syro-maronites reçoit grâce à dom Jean Parisot une description précise et nuancée :

> *Quoique non assujetti à la mesure isochronique, le chant oriental est cependant rythmé, exception faite de certaines vocalises. Étroitement liée au texte, cette musique se réduit par cela même en mesures régulières (Parisot, 1899, p. 29).*

Alors que (pour des raisons mystérieuses) le père Paul Achkar (1939) opte pour une rythmique systématiquement non-mesurée dans ses transcriptions, dom Jean Parisot passe outre le carcan (musical savant européen) de la mesure à pulsation isochrone, en même temps qu'il ne succombe pas à la tentation du plain-chant non-mesuré à laquelle aurait pu le prédestiner sa fréquentation du chant grégorien. En digne précurseur de Constantin Brăiloiu, dans sa description des rythmes bichrones - *giusto* syllabique[19] (1950) et *aksak* (1951) - il intègre les contraintes (concurrentes) de l'assujettissement du rythme musical à la métrique poétique (imprimant une prédétermination micrométrique à la musicalisation syllabique) en même temps qu'à la métrique gestuelle (générant une régularisation macrométrique, donc un rythme mesuré), pour envisager une description rythmique du phrasé musical en termes de « mesure hétérochrone » (Bouët, 1997) ou anisochrone (Abou Mrad, 2016, p. 88). Et dom Parisot de proposer ensuite une véritable modélisation de cette mesure non-isochrone sur la base de la métrique du vers syriaque[20] :

> *Le rythme le plus fréquent est le rythme binaire, amené par l'alternance des syllabes toniques et de syllabes atones, procédé qui paraît constituer la métrique syriaque et que les Orientaux se plaisent à exprimer par la voix et le geste. Le rythme ternaire, rythme factice, résultant de l'allongement de l'un des temps de la mesure binaire ou de l'un des pas de la danse se trouve à la clef d'un certain nombre de pièces. Le rythme à cinq temps se rencontre plusieurs fois, soit qu'il provienne de l'allongement régulier de la dernière syllabe des incises tétrasyllabiques […], soit qu'il se forme par une manière particulière de scander les heptasyllabes […]. Plus communément les vers de cette mesure forment huit temps, par suite de la prolongation de la septième syllabe […], ou neuf temps, si la voix appuie sur les deux dernières syllabes […]. Le même procédé d'allongement amène à la mesure à sept temps les incises tétrasyllabiques […] ou pentasyllabiques […]. Mais, dans la plupart des cas, l'uniformité métrique se brise, et il faut, pour traduire avec sincérité l'allure de ces mélodies, en s'accommodant aux exigences rythmiques, employer au cours d'une même phrase musicale des mesures d'espèces différentes (Parisot, 1899, p. 29-30).*

[19] Un troisième rythme bichrone a été théorisé par Jean Lambert (2012) sous la désignation *quanto* syllabique.

[20] La systématisation de cette modélisation débouche chez Abou Mrad (2015) sur une modélisation bistratifiée du rythme de nombreuses hymnes syriaques, qui admet une double lecture (1) phonologique micrométrique, en termes de *giusto* syllabique, et (2) morphologique macrométrique, en termes d'*aksak*.

4.2.3. Syntaxe modale formulaire

Il reste que l'un des apports majeurs de cette introduction du recueil des chants maronites est d'établir un lien tangible entre d'une part les formules-type modales figurant dans un traité théorique musical de l'école des herméneutes praticiens du Levant, comme celui de Mašāqa, et d'autre part des exemples précis de séquences musicales transcrites à partir de performances musicales traditionnelles vivantes. En d'autres termes : ce texte fournit enfin une véritable exemplification de la grammaire générative modale du Levant, théorisée mais non-concrétisée par les herméneutes praticiens. Plus particulièrement, ce texte présente la première typologie modale explicite et raisonnée des mélodies liturgiques syro-maronites. Or, les 214 chants liturgiques transcrits par dom Parisot reposent - à quelques exceptions près - sur l'échelle zalzalienne de base *do, ré, -mi, fa, sol, la, -si,*[21] dont six degrés servent de finale pour des groupes de ces chants. Aussi la typologie modale proposée par dom Jean Parisot s'inspire-t-elle de celle de Mīḫā'īl Mašāqa, en ceci que l'ordre de l'énonciation des mélodies-types - et de la transcription des chants qui leur sont associés - s'identifie à l'ordre ascendant des finales modales de *do* à *-si*. De plus, dom Parisot propose pour certaines finales plusieurs formules, en sorte que le système syntaxique mélodique des chants syro-maronites se décline en quatorze modes mélodiques, dont il donne systématiquement des exemples (ce que Maššāqa ne fait pas dans son traité) en se référant à des chants du corpus transcrit :

1. Modes ayant pour finale *Do* : *a1. Rast [Rāst]*, *a2. Mahor [Māhūr]*.
2. Modes ayant pour finale *Ré* : *b. Duka [Dūkāh]*, *c1. Bayyat 'ajami [Bayyātī 'ajamī]*, *c2. Bayyat nawa [Bayyātī nawā]*, *c3. Bayyat ḥsayni [Bayyātī ḥusaynī]*, *d. Ḥsayni [Ḥusaynī]*, *e. Soba [Ṣabā]*, *f. Busalik [Būsalīk] ou 'Ašaq ['Uššāq]*, *g. Ḥjaz [Ḥijāz]*.
3. Modes ayant pour finale *-Mi* : *h. sihka [Sīkāh]*.
4. Modes ayant pour finale *Fa* : *i. [Jahārkāh]*.
5. Modes ayant pour finale *La* : *j. 'Oširan ['Ušayrān]*.
6. Modes ayant pour finale *-Si* : *k. 'awj ['Awj] ou 'iraq ['Irāq]*.

4.2.4. Sémantique modale et rythmique

Le dernier composant de cette grammaire musicale est le composant sémantique pour lequel dom Parisot propose une description concise mais affinée, combinant données mélodiques et rythmiques :

> *Au point de vue mélodique, les chants syriaques, moins passionnés dans l'expression que les chants profanes des Arabes, sont d'un caractère calme. La prédominance des modes mineurs ou des tonalités mixtes, indéterminées, le peu d'amplitude des échelles employées, la répétition des mêmes formules et la souplesse des rythmes, contribuent à donner à ces airs un caractère féminin et mélancolique. En général, le chant oriental*

[21] Ces sept degrés peuvent être altérés lorsqu'ils ne sont pas dotés du statut de finale.

> *« excelle à rendre les sentiments doux, suppliants et timides. Il sait bien s'humilier »*[22] *(Parisot, 1899, p. 30).*

Cependant, il exprime sa réserve face aux séquences musicales de caractère dansant qui sont fréquentes, y inclus au temps de la Passion :

> *Le grand nombre des mélodies maronites est simple d'allure, sans recherche mélodique, bien que parfois l'exécution donne à des chants plus usuels un caractère gai, presque sautillant, dont l'expression est déplacée à l'église (voir n° 13 [exemple n° 1 : Bo'ūtō d-mor Ya'qūb], 119).*

Il est en fait compréhensible que ce moine bénédictin habitué au plain-chant non-mesuré ait du mal à trouver une justification liturgique pour l'usage d'une rythmique dansante dans des chants supposés porter à l'intériorité et la componction. Ce qui lui échappe ici est la dimension mystérique qui s'associe aux célébrations religieuses (chrétiennes, soufies et chiites) du Levant et qui conservent un arrière-goût d'antiques rituels de transe communielle, d'induction musicale, que la musique alimente continuellement. Et c'est sous cet angle qu'il est possible d'envisager à partir du polymorphisme rythmique des hymnes syriaques maronites de gravir le Chemin de Croix en dansant (Abou Mrad, 2014).

4.2.5. Postérité

Par l'importance des transcriptions musicales et de la typologie modale qu'il propose le *Rapport* publié en 1899 par dom Jean Parisot constitue un document fondateur et fondamental pour la musicologie du chant maronite, que tous les chercheurs ayant travaillé sur ce répertoire ont pris en considération. Cependant, ce traité a une vocation globale que le présent article souhaite souligner fortement, dans la mesure où dom Parisot fournit une méthodologie d'approche musicologique générale pertinente et efficiente, et ce, pour l'ensemble des traditions musicales monodiques modales, qu'elles relèvent du Levant ou qu'elles appartiennent au leg médiéval européen, comme le chant grégorien. Le principal enseignement qui ressort de ce document est de considérer les différentes traditions musicales du Levant comme relevant d'un système modal commun, où le composant phonologique mélodique repose sur les échelles zalzaliennes, où le composant morphologique rythmique est étroitement lié à la métrique poétique des chants et à la chorégraphie rituelle contextuelle et où la syntaxe modale s'appuie sur des formules-type pérégrinant d'un dialecte musical à l'autre. Cette hypothèse aurait pu être élargie à l'ensemble des traditions liturgiques monodiques du pourtour méditerranéen et s'appliquer également aux traditions médiévales du plain-chant latin, donc proposer que le chant grégorien puisse être chanté sur la même échelle *zalzalienne* de base qu'emploient depuis l'antiquité les traditions musicales liturgiques des autres églises du pourtour méditerranéen. Cela aurait pu devenir le principal apport de dom Jean Parisot à l'effort de restauration du chant grégorien entrepris au sein de sa congrégation. Mais ses confrères de Solesmes n'ont apparemment pas pris la peine d'envisager une telle hypothèse, étant trop accaparés

[22] Dom Jean Parisot fait ici référence à Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877, p. 8.

par le carcan eurocentriste du diatonisme du chant liturgique. Cependant, le composant syntaxique formulaire mis en exergue par dom Parisot semble avoir inspiré (tout au moins implicitement) la théorie grammaticale générative que son confrère dom Jean Claire a élaborée pour décrire l'élaboration des modes du plain-chant. Il manquait donc un maillon pour fermer la boucle. Ce maillon allait provenir cette fois-ci du Levant.

4.3. Le Père Louis Hage et la théorie des cordes-mères

C'est en ce sens qu'il est possible de considérer l'œuvre du père Louis Hage (1938-2010) - moine libanais maronite, fondateur de la musicologie (francophone, arabophone et anglophone) du chant syro-maronite et fondateur de la discipline musicologique au Liban, comme en témoignent les *Mélanges offerts au prof. P. Louis Hage* (Chahwan, 2008) et l'étude prosopographique que lui consacre le père Toufic Maatouk (2020) - comme s'inscrivant dans la continuité des travaux pionniers de dom Jean Parisot.

Or, les travaux du père Louis Hage sont très bien connus[23] dans le sens de la transcription et l'analyse du corpus liturgique musical maronite et de la description de cette tradition. Cependant, l'un des pans particulièrement intéressants de ces travaux, en même temps que le moins connu, consiste dans cette étude fort originale que ce moine a réalisée sur la modalité du chant syro-maronite, en relation avec la théorie des cordes-mères de dom Jean Claire. Cette remarquable synthèse, publiée en 1999, précisément dans la revue des *Études grégoriennes* (puis récapitulée dans Hage, 2005), fait procéder la modalité maronite de dynamiques et de structures analogues à celles des traditions latines du plain-chant et corrobore implicitement l'hypothèse d'une origine commune de ces différentes traditions modales ecclésiastiques d'Orient et d'Occident. Or, la grande spécificité de la théorie de dom Jean Claire est qu'elle introduit la notion de polarité des énoncés modaux en la fondant sur l'analyse du rapport entre teneur et finale structurant l'échelle. Dans les modes « unipolaires » ou « archaïques » la teneur ou corde de récitation se confond avec la finale. Ces modes sont rapportés à trois cordes-mères conjointes (F, G, A ou C, D, E), et ce, dans la perspective du cycle des quintes et quartes alternées, en relation avec le système pentatonique ou « pentaphonique » (selon le lexique de Daniel Saulnier, 1997, p. 34-35). Aussi des quatre qualités systémiques (Meeùs, 2007) en échelle diatonique cette approche retient-elle trois hauteurs pouvant assumer ce statut polaire matriciel, qui sont celles du diton pentaphonique

La théorie de « l'évolution modale » fait reposer la scission productrice de bipolarité sur deux processus complémentaires : descente de la finale (en rapport avec la ponctuation) et montée (accentuelle) de la teneur. La présence de trois pôles est considérée comme le résultat de plusieurs évolutions successives, généralement à la suite de la centonisation de plusieurs fragments de modes unipolaires différents (Saulnier, 1997, p. 37). De ces trois cordes-mères et de leurs qualités systémiques propres sont

[23] Voir l'anthologie de publications du père Hage figurant dans la liste de références.

supposés dériver les pôles (teneurs et finales) des modes ecclésiastiques et leur organisation octamodale axée sur les quatre qualités systémiques érigées en finales.

Il restait donc à extrapoler ces notions sur le champ des traditions ecclésiastiques non latines. Or, Marie-Noël Colette (1999, p. 184) a mis en évidence l'universalité de la notion de mode archaïque et d'évolution modale par le biais de rapprochements effectués dans l'analyse typologique de chants traditionnels de diverses origines. Mais c'est surtout le père Louis Hage (1999, p. 146-147) qui a adapté ces schémas au chant maronite, en rattachant les mélodies syro-maronites à la catégorie des modes qu'il a qualifiés de « primitifs » (unipolaires et bipolaires à ambitus restreint) en les classant en fonction de leurs finales modales, principalement, DO, RÉ et MI, et, plus rarement, FA. Ailleurs, le père Hage, à l'instar de dom Parisot, affirme l'existence d'une grande affinité entre le chant syro-maronite et l'ancien chant jacobite, d'une part, et les chants populaires traditionnels du Proche-Orient, de l'autre (Hage, 1971, p. 172).

Cependant, les exemples étudiés dans cette perspective comprennent généralement des intervalles *zalzaliens*, d'autant plus que le père Hage identifie explicitement l'intervalle *do-mi* a une tierce neutre « placée quelque part entre l'intervalle majeur et mineur », tout en affirmant qu'il « n'existe pas de substrat pentatonique dans les mélodies syro-maronites » (Louis Hage, 1999, p. 145-146).

Aussi cette proposition typologique modale généralisée semble-t-elle constituer une extrapolation de celle de dom Jean Claire à un contexte modal associé à des échelles *zalzaliennes*. Cela nous ramène donc au système mélodique *zalzalien* considéré (sous sa dénomination « système de Meshaqa ») par dom Jean Parisot comme valide pour toutes les traditions musicales levantines et que la théorie sémiotique modale généralise à toutes les traditions musicales monodiques modales des églises traditionnelles antiques et médiévales, y inclus le chant romano-franc (Abou Mrad, 2016, p. 177-181).

Conclusion

Au terme de ce parcours, la boucle semble être sur le point de se refermer. L'aspiration exégétique des quatre religieux musicologues français que furent dom Jean Parisot, dom Jules Jeannin et les pères Louis Ronzevalle (S.J.) et Xavier Maurice Collangettes (S.J.), en quête de la grammaire de cette langue modale du Levant, se poursuit un demi-siècle plus tard dans les travaux réalisés par le père Louis Hage et sœur Thérèse Berthe Antar. En outre, les récents travaux des pères antonins Toufic Maatouk et Youssef Chédid s'inscrivent toujours dans cette logique, en proposant une modélisation grammaticale approfondie de la modalité des hymnes syriaques de l'office maronite. Le premier (Maatouk, 2016) emploie à cet effet la méthodologie inhérente à la sémiotique modale, tandis que le second (Chédid, 2021) le fait en y implémentant le diagramme d'analyse mélodique, tel que le théorise François Picard[24]. Le propos est en effet désormais de passer à une formalisation (algébrisée et

[24] À partir d'une « filiation interne à l'ethnomusicologie, de Hornbostel à Herzog, puis McAllester, Chao-Pian, Picard et enfin Stern » (Picard, 2019, p. 47).

informatisée) de cette grammaire générative modale, dont les moines français et libanais (de même que les herméneutes soufis d'antan) ont supposé implicitement l'existence et pour laquelle ils ont proposé des ébauches de modèles descriptifs. Reste le projet d'extrapolation d'une telle grammaire modale au chant romano-franc, en tenant compte de la théorie des cordes-mères de dom Jean Claire et de son implémentation par le père Louis Hage sur le champ des hymnes syro-maronites. Il s'agit de poursuivre le raisonnement de dom Jean Parisot sur le système mélodique commun du Levant, de substrat zalzalien, et de l'appliquer à la tradition à la restauration de laquelle s'attelait sa congrégation de son vivant. Avec le recul d'un siècle, dotés de l'outillage de la musicologie générale et portés par l'aspiration (exprimée des deux côtés de la Méditerranée) à des interprétations musicales convergentes, historiquement informées, il serait temps d'approcher les corpus des traditions musicales liturgiques monodiques médiévales et/ou vivantes en tant que dialectes différenciés à partir d'une langue modale originaire commune (levantine et sémitique), réalisant ainsi à terme une réconciliation - voire une convergence - ecclésiastique musicale qui tienne compte des spécificités (inhérentes à la diversité des langues verbales et des rituels), à laquelle il est légitime (et il est temps) d'aspirer.

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.

ABOU MRAD, Nidaa, 2006, « Le legs musical noté par Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia* XIII1, Paris, p. 41-61.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888) », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 1 « Musicologie générale des traditions », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 115-180.

ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ? », *Revue des Traditions Musicales*, n° 8 « Rythmes », p. 61-84.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ACHKAR, (père) Paul, 1939, *Les mélodies Syro-maronites*, Liban.

ANTAR, Thérèse Berthe (traduction et commentaire), 2001, Muḥammad Šams Al-dīn al-Saydāwī al-Dimaškī, *Kitāb fī ma'rifat al anġām wa šarḥiha (Livre de la*

connaissance des tons et leur explication). Un traité arabe du XV^e^ siècle, Beyrouth, Presse Chémaly & Chémaly, 208 p.

ANTAR, Thérèse-Berthe, 1999, *Héritage de la musique orientale. Du I^e^ au XVII^e^ siècle*, Beyrouth, Dār al Ibdā'.

BARONI, Mario, 2004, « Herméneutique musicale », *Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle*, vol. II « Les savoirs musicaux », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 672-699.

BÉCHÉALANY, Bouchra et ABOU MRAD, Nidaa, 2020, « Prosopographie d'une moniale musicologue francophone du Levant : Sœur Thérèse Berthe Antar », *Revue des Traditions Musicales*, nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.

BILLIET, Frédéric, 2011, « Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 5 (2011), « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 27-40.

BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 10 « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.

BOUHADIBA, Fériel, 2019, « 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 », *Revue des Traditions Musicales*, nº 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 63-76.

BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, 1877, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, Hachette.

BRĂILOIU, Constantin, [1948] 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol vii (version revue et corrigée d'une étude parue en 1948 dans *Polyphonie*), rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 153-194.

BRĂILOIU, Constantin, 1951, « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, p. 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 301-340.

CARDINE, Eugène, 1970, *Sémiologie grégorienne*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

CARDINE, Eugène, 1979, *Graduale triplex seu graduale romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a solesmensibus monachis ornatum neumis laudunensibus (cod. 239) et sangallensibus (codicum san gallensis 359 et einsidlensis 121) nunc auctum*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

CARRA DE VAUX-SAINT-CYR, Baron Bernard, 1930, Préface du tome I, Baron Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, Paris, Paul Geuthner, p. I-XI.

CHAHWAN, P. Ayoub (éd.), 2008, *Mélanges offerts au prof. P. Louis Hage*, éd. Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

CHÉDID, (Père) Youssef, 2021, *L'hymnodie syriaque de l'église maronite selon la tradition de l'Ordre antonin maronite : Le leg du Père Maroun Mrad*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

CLAIRE, Jean, 1962, « L´Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.

CLAIRE, Jean, 1975, « Les Répertoires liturgiques latins avant l´octoéchos. I. L´office férial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192.

COLETTE, Marie-Noël, 1999, « Des modes archaïques dans les musiques de tradition orale », *Études grégoriennes XXVII* (1999), p. 165-184.

COLLANGETTES, Xavier Maurice, 1904-1906, « Étude sur la musique arabe », *Journal Asiatique*, Paris, 10e série/IV (1904), p. 365-422 ; VIII (1906), p. 149-190.

CORBIN, Solange, 1960-2000, *l'Église à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard, rééd. Kaslik (Liban), USEK.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3-36.

COSINSCHI, Eugen et COSINSCHI, Micheline, 2009, *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peterlang.

DARWĪŠ, Muḥammad, 1902, *Ṣafā' al-awqāt fī 'ilm a-n-naġamāt* [Pureté des moments dans la science des mélodies], édité par son auteur, Le Caire, (1320 h).

DIDI, Amer, 2015, « Système modal arabe levantin du XIVe au XVIIIe siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits) », thèse de doctorat (n. p.), Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

DIDI, Amer, 2020, « Deux pères jésuites musicologues orientalistes : Xavier Collangettes et Louis Ronzevalle », *Revue des Traditions Musicales*, no 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.

DUMBRILL, Richard J., 1995, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, Trafford.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.

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.

FELDMAN, Walter, 2001, "Ottoman Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, vol. XVIII, p. 809-815.

GOUDESENNE, Jean-François, 2020, « Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-1930) », *Revue des traditions musicales*, nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 25-50.

HAGE, Louis, 1971, *Le chant de l'Église Maronite*, vol. 1, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1990, *Les monuments du chant maronite*, collection musique maronite, Vol. III A, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1991, *Les monuments du chant maronite*, collection musique maronite, Vol. III B, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1999, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes XXVII* (1999), p. 143-163.

HAGE, Louis, 2005, *Les « modes » du chant syro-maronite*, Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HUGLO, Michel, 1991, « Les formules d'intonations « *noeane noeagis* » en Orient et en Occident », in *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérès), éd. Christian Meyer, Paris, Éditions Créaphis, p. 43-53.

ḪULA'Ī, Muḥammad Kāmil Al- (1904/1905 R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb, Le Caire.

HUREL, Daniel-Odon, 2020, « Dom Jules Jeannin et dom Jean Parisot et la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : enquête autour de la correspondance (1890-1920) », *Revue des traditions musicales*, nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 11-24.

JALABERT, s.j., Père Henri, 1987, *Jésuites au Proche-Orient : Notices biographiques*, Beyrouth, Dar el-Machreq.

JEANNIN, dom Jules, 1912, « Le chant liturgique syrien », *Journal asiatique*, X/20, XI/2 (1913), p. 65-137, 389-448, Paris.

JEANNIN, dom Jules, 1924, *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes recueillies par Dom Jeannin, et publiées avec la collaboration de Dom Julien Puyade et de Dom Anselme Chibas-Lassalle*, Paris, Éditeur Leroux.

JEFFERY, Peter, 2001, "Oktōēchos" *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, vol. XVIII, p. 370-373.

KARAS, Simon, 1970, *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine], Athènes.

KESROUANI, (Père) Elias, 1991, « L'Octoéchos syriaque », *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et*

1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérés), éd. Christian Meyer, Paris, Éditions Créaphis, p. 84-87.

LAGRANGE, Frédéric, 2019, « La réception de la musique égyptienne en France », *Revue des Traditions Musicales*, nº 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 77-95.

LAMBERT, Jean, 2012, « Le "*quanto* syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 19-42.

LANGE, André, 2005, *Stratégies de la musique*, Bruxelles, Pierre Mardaga.

MAATOUK, Toufic, 2016, *Essai de modélisation sémiotique modale des hymnes syriaques de l'office maronite*, Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.

MAATOUK, (Père) Toufic, 2020, « Vers une prosopographie du Père Louis Hage (1938-2010), musicologue francophone du chant syro-maronite », *Revue des Traditions Musicales*, nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.

MADYTOS, Chrysantos (de), 1832-2010, *Grande théorie de la musique*, Panagiotis Pelopidos (Imprimerie Michele Weis), Trieste, *Great Theory of Music*, 2010, translated by Katy Romanou, New Rochelle, New York, The Axion Estin Foundation.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'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.

MEEÙS, Nicolas, 2007, « Qualités systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 1 « Musicologie générale des traditions », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 28-35.

MEEÙS, Nicolas, 2008, « *Vox* et *littera* dans la théorie musicale médiévale », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéens*, n° 2 (2008), Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 79-88.

NIETZSCHE, Friedrich, 1872-1906-1949, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsch, *L'Origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. par Jean Marnold et Jacques Morland (1906), Paris, Mercure de France [quatrième édition], Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 1 (édition électronique : Les Échos du Maquis, 2011.

PARISOT, dom Jean, 1898, « Musique orientale », conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898, Paris, aux bureaux de la Schola Cantorum, brochure de 24 pages.

PARISOT, dom Jean, 1899, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, E. Leroux.

PICARD, François, 2019, « Les apports de la musicologie francophone à la musicologie généralisée », *Revue des Traditions Musicales*, nº 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 39-62.

PLANCHART, Alejandro, 2006, « Les traditions du chant dans l'Europe occidentale », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXIe siècle*, vol. 4 « Histoire des musiques européennes », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, p. 141-171.

PLUTARQUE, 1900, *De la musique, édition critique et explicative par Henri Weil et Théodore Reinach*, Paris, Ernest Leroux éditeur.

RONZEVALLE, (Père) Louis, 1912, « Préface, traduction française, textes et notes » du *Traité de musique arabe moderne* (*Lettre sur l'art musical par le Dr Michel Mušāqa, dédiée à l'Émir Chéhab*), Beyrouth, Mélanges de la Faculté orientale.

ROUANET, Jules, 1922, « 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.

SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn ʿAlī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales*, Paris, Geuthner.

VILLOTEAU, Guillaume André, 1830, « Musique de l'antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence », *Description de l'Égypte*, Bruxelles, Degréef-Laduron.

WEBER, Max, 1998, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Éditions Métailié.

WERNER, Eric, 1959, *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millennium*, London, New York, D. Dobson.

ZANONCELLI, Luisa, 2006, « *Topoï* de la théorie musicale de l'Antiquité au XVe siècle », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXIe siècle*, vol. 4 « Histoire des musiques européennes », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 109-140.

Le musicologue et la trace : regard juridique sur la contribution de la musicologie francophone du début du XX^e siècle à la transmission du patrimoine musical d'Orient

Lamia BOUHADIBA*

Les musicologues francophones du début du XX^e siècle ont étudié, collecté, enregistré et diffusé les musiques d'Orient contribuant de ce fait à la transmission du patrimoine musical modal. En 1917, la volonté d'adopter une approche encyclopédique de la musique arabe et de se consacrer à son étude a été exprimée par le Baron Rodolphe d'Erlanger (1872-1932) dans son article intitulé « Au sujet de la musique arabe en Tunisie » et publié à la *Revue tunisienne*. Durant plusieurs années, il se consacra avec ses collaborateurs dans son Palais Ennejma Ezzahra, situé à Sidi Bou Saïd dans la banlieue Nord de Tunis, à la collecte, à la transcription, à l'analyse et à la diffusion du patrimoine musical arabe. D'autres musicologues ont étudié au début du XX^e siècle la musique arabe, dont Antonin Laffage (1858-1926) qui contribua à la création de l'École de musique de Tunis en 1896 et publia à Tunis en 1906 l'ouvrage intitulé *La musique arabe : ses instruments et ses chants*, et Xavier Collangettes (1860-1943) qui publia en 1904 au *Journal asiatique* un article intitulé « Études sur la musique arabe ».

Notre propos ne portera pas sur le contenu de l'œuvre de ces musicologues mais posera la question de son rapport au droit. L'intérêt d'aborder le rapport du droit à la musicologie francophone du début du XX^e siècle est à rechercher dans les spécificités du contexte juridique de l'époque. Ce contexte a été marqué par l'émergence du droit de la propriété intellectuelle. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle constituent,

* Avocate spécialisée en droit de la culture. Docteure en Arts et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, chercheure associée au Centre de Recherche sur les Traditions musicales (Université Antonine, Liban). lamia_bh@yahoo.fr.

en effet, un tournant dans le rapport du droit à la création intellectuelle dans de nombreuses législations nationales ainsi qu'en droit international. Avec les articles 11 et 17 de la *Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen* de 1789, la liberté d'expression et le droit de propriété ont été érigés en droits de l'Homme. Les lois relatives à la propriété intellectuelle se sont développées de manière progressive et la jurisprudence a joué un rôle déterminant particulièrement dans la construction du droit d'auteur, qualifié de ce fait de droit prétorien.

En vue de l'étude de l'impact du droit sur la contribution de la musicologie francophone du début du XXe siècle à la transmission du patrimoine musical d'Orient, nous adopterons donc une perspective historique et chronologique. Nous évoquerons les spécificités du contexte juridique du début du XXe siècle avant d'aborder le contexte juridique contemporain. Cette approche révèlera que si le droit a créé, au début du XXe siècle, des conditions qui ont encouragé dans une large mesure le travail des musicologues et favorisé leur participation à la transmission du patrimoine d'Orient, l'évolution du droit demeure aujourd'hui insuffisante en vue de préserver cet acquis culturel que constituent les travaux des musicologues de l'époque ainsi que le patrimoine sur lequel portent ces travaux.

1. Le contexte juridique de l'époque

La musicologie a été influencée par l'ensemble du droit de la propriété intellectuelle. Ce droit, qui se subdivise en deux branches : le droit de la propriété littéraire et artistique et le droit de la propriété industrielle, a doublement influencé le travail des musicologues du début du XXe siècle.

La musicologie a, d'une part, été influencée par le droit de la propriété industrielle. En protégeant par des brevets d'invention les découvertes scientifiques relatives aux moyens de transport et de communication, ce droit a en effet permis la production et la diffusion de ces découvertes à une échelle industrielle et a permis aux musicologues d'en bénéficier. Tel a été le cas du phonographe qui a soulevé un débat juridique quant à la détermination de son inventeur puisque le Français Charles Cros et l'Américain Thomas Edison avaient mis au point quasi simultanément un procédé analogue – nommé paléophone par Cros –, la paternité de l'invention ayant été reconnue à Edison, notamment du fait de l'existence d'un brevet d'invention délivré par le bureau des brevets américain le 19 février 1878 sous le n° 200.521. L'invention du phonographe et le perfectionnement des appareils d'enregistrement ont facilité le travail des musicologues et leur ont ouvert de nouvelles perspectives d'action particulièrement en matière d'enregistrement du patrimoine musical d'Orient qui relève de la tradition orale et dont la transcription sur partition ne reflète pas toutes les subtilités.

La musicologie a bénéficié, d'autre part, de l'évolution du droit de la propriété littéraire et artistique dans ses deux branches, à savoir le droit d'auteur et les droits voisins du droit d'auteur qui sont les droits reconnus aux interprètes, aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et aux organismes de radio et de télévision. À cela s'ajoute l'influence du développement d'un cadre institutionnel propice aux

travaux de recherche, de collecte et d'archivage. Nous aborderons successivement le droit d'auteur, les droits voisins et le cadre institutionnel.

1.1. Le droit d'auteur

La nature évolutive du droit d'auteur a directement influencé le travail des musicologues. Créant un rapport équilibré entre auteur et éditeur, ce droit qui s'est substitué après la Révolution française aux privilèges accordés aux imprimeurs a instauré un climat de confiance et a apporté aux musicologues une protection juridique de plus en plus développée, ce qui a favorisé et encouragé les travaux des musicologues francophones du début du XX^e^ siècle. D'importants ouvrages sur la musique arabe ont alors été publiés dès la première moitié du XX^e^ siècle, dont l'ouvrage en six tomes intitulé *La musique arabe*, fruit des travaux du Baron Rodolphe d'Erlanger et de ses collaborateurs et publié en langue française par les éditions Geuthner entre 1930 et 1959.

Sur le plan international, l'histoire du droit d'auteur a été marquée par l'adoption le 9 septembre 1886 de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques qui constitue le texte de référence en la matière et qui a précédé la Convention universelle sur le droit d'auteur adoptée à Genève le 6 septembre 1952. Nous soulignons à ce propos l'importance du rôle de la France dans l'évolution du droit international et l'implication des intellectuels français dont Lamartine qui a réclamé dans son Discours sur la propriété littéraire et artistique prononcé à la Chambre des députés le 13 mars 1841 l'adoption de règles internationales relatives au droit d'auteur et Victor Hugo qui, à travers l'Association littéraire et artistique internationale (ALAI) qu'il fonda en 1878, œuvra en faveur de l'adoption de la Convention de Berne. Les premiers États qui ont ratifié cette convention sont : la France, la Tunisie, l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, l'Italie, le Royaume-Uni et la Suisse. Ces ratifications ont eu lieu le 5 décembre 1887. Le Maroc y a adhéré le 16 juin 1917 et le Liban le 19 février 1946[1]. Les États parties ayant l'obligation d'adapter leur droit interne aux règles et aux principes adoptés par les conventions internationales qu'ils ont ratifiées, la Convention de Berne a permis à partir de la fin du XIX^e^ siècle d'harmoniser progressivement les législations nationales en matière de droit d'auteur octroyant de ce fait aux musicologues francophones qui se déplaçaient dans les pays d'Orient une protection juridique pour leurs écrits scientifiques aussi bien dans leur pays d'origine que dans les pays dans lesquels ils séjournaient dont la Tunisie et le Liban, ce qui a contribué au développement des voies du dialogue musicologique et à la préservation du patrimoine musical d'Orient.

En Tunisie, l'évolution du droit interne a connu une étape importante avec l'adoption de la première loi sur la propriété littéraire et artistique le 15 juin 1889 (*Journal Officiel Tunisien*, 15 juin 1889, p. 185). L'histoire du droit d'auteur français est plus ancienne notamment avec l'adoption dès le XVIII^e^ siècle de la loi des 13-19 janvier 1791 relative aux spectacles et de la loi des 19-24 juillet 1793 relative aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des

[1] D'autres pays d'Orient adhèreront à la Convention de Berne de manière plus tardive tels que l'Égypte le 2 mars 1977, l'Algérie le 19 janvier 1998, la Syrie le 11 mars 2004 et le Yémen 14 avril 2008.

peintres et des dessinateurs. Ce droit est né en France d'un véritable combat juridique, certaines étapes marquantes de ce combat ayant eu lieu au cours des XIXe et XXe siècles. La notion même de droit d'auteur n'apparaîtra et son contenu et son usage ne se développeront qu'au cours du XIXe siècle et particulièrement durant sa seconde moitié[2].

Le droit d'auteur a garanti aux musicologues du début du XXe siècle la jouissance de droits exclusifs sur leurs œuvres. Ces droits exclusifs se subdivisent en deux catégories : les droits moraux et les droits patrimoniaux. Au début du XXe siècle, seuls les droits patrimoniaux étaient reconnus par la loi. Ces droits concernent les intérêts économiques des auteurs et comprennent le droit exclusif au profit de l'auteur d'autoriser la représentation ou la reproduction de son œuvre. Les droits moraux ont été reconnus progressivement par la jurisprudence française avant d'être intégrés à la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique (*Journal Officiel de la République Française* (*JORF*), 14 mars 1957, p. 2723) qui sera remplacée ultérieurement par le Code de la propriété intellectuelle adopté le 1e juillet 1992 (loi n° 92-597 du 1e juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, *JORF*, n° 0153, 3 juillet 1992, p. 8801). Les droits moraux comprennent le droit de divulgation qui correspond au droit dont dispose l'auteur de choisir le moment et la ou les modalité(s) de soumission de son œuvre au public, le droit à la paternité de l'œuvre qui est le droit pour l'auteur de mentionner son nom sur chaque copie de son œuvre, le droit au respect de l'œuvre qui permet sa protection contre toute atteinte notamment par la modification ou la mutilation et le droit de retrait ou de repentir qui permet à l'auteur de retirer son œuvre des circuits de diffusion en vue de la modifier ou d'arrêter sa diffusion et ce moyennant indemnisation des cocontractants. Ces droits sont inaliénables et imprescriptibles ce qui signifie que les musicologues du début du XXe siècle jouissent aujourd'hui pleinement de leurs droits moraux et que la loi interdit, par exemple, la modification, la destruction ou encore la mutilation de leurs écrits. Ceci apporte une protection indirecte au patrimoine musical transcrit et/ou analysé dans les travaux des musicologues et garantit sa préservation et sa transmission.

Cette garantie n'opère pas de la même manière selon qu'il s'agisse d'un écrit ou d'un enregistrement. Le droit d'auteur s'applique aux « écrits en tout genre » (article 1e de la loi de 1793) et donc aux ouvrages, articles et manuscrits rédigés par les musicologues. Ces travaux musicologiques sont assimilés par le droit à des œuvres littéraires même s'ils comprennent des notations musicales.

La question se pose lorsqu'il s'agit uniquement d'un travail de notation musicale. Bien que les juristes se soient très rarement penchés sur la question des droits des collecteurs de musique populaire, deux positions ont été adoptées dans les années 1940 et dans les années 1970 quant à l'application du droit d'auteur aux transcriptions de musiques populaires. La première considère que ce droit n'est pas applicable aux transcriptions car les collecteurs ne font que transmettre des éléments d'un patrimoine préexistant et que leurs travaux sont le plus souvent financés par les États. La seconde position reconnaît aux collecteurs des droits en tant que découvreurs d'une matière artistique jusque-là inexplorée. Les lois nationales ne se sont pas prononcées sur cette

[2] Augustin-Charles Renouard aurait employé l'expression « droit d'auteur » pour la première fois en 1838.

question mais la règle applicable en la matière est la suivante : le droit d'auteur ne s'applique qu'aux œuvres qui répondent à la condition d'originalité posée par le droit international et par l'ensemble des législations nationales et qui signifie que l'œuvre doit porter la marque de la personnalité de son auteur ; l'œuvre a un rapport personnel avec l'auteur en ce sens qu'elle est le fruit de son labeur et de sa pensée personnelle.

S'agissant des enregistrements collectés par les musicologues et les ethnomusicologues, le droit permet de distinguer entre deux hypothèses. Lorsqu'il s'agit uniquement d'un travail d'enregistrement mécanique sans aucun travail additionnel d'analyse ou de classement des fragments enregistrés suivant un certain ordre, ce travail n'est pas protégé par le droit d'auteur. Cette position a été clairement affirmée par la Cour d'appel de Paris qui a considéré dans un arrêt du 6 octobre 1978 qu'un enregistrement mécanique n'a pas le caractère d'œuvre protégeable au sens du droit d'auteur (*Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1980, p. 37). Lorsque les éléments enregistrés sont présentés sous forme d'anthologie et qu'ils font l'objet d'un classement suivant une certaine logique, le travail du musicologue bénéficie alors de la protection par le droit d'auteur. Cette protection ne concerne pas le contenu des enregistrements mais l'ordre dans lequel ils sont présentés. L'originalité de l'enregistrement se trouvera dans le choix des œuvres et dans leur ordonnancement.

1.2. Les droits voisins

Les droits voisins sont venus compléter le cadre juridique dans lequel les musicologues œuvrent. Contrairement aux droits d'auteur, ces droits ont été reconnus de manière tardive. La Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, dite convention de Rome, date du 26 octobre 1961. En droit français, bien qu'un jugement du tribunal civil de la Seine datant du 6 mars 1903 (*Gazette du Palais*, 1903, 1e semestre, p. 468) reconnaissait déjà aux interprètes sur cylindres ou disques phonographiques – qu'il s'agisse de chanteurs ou de musiciens – des droits sur leurs interprétations, c'est surtout l'affaire de la vente sans autorisation des enregistrements du chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler[3] qui a conduit vers la reconnaissance des droits voisins par la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle (*JORF*, 4 juillet 1985, p. 7495). En droit tunisien, la reconnaissance des droits voisins est encore plus récente puisqu'elle date du 23 juin 2009 date de la modification par la loi n° 2009-33 de la loi n° 94-36 du 24 février 1994 relative à la propriété littéraire et artistique (*Journal Officiel de la République Tunisienne* (*JORT*), n° 52, 30 juin 2009, p. 1724).

[3] L'affaire Furtwängler a donné lieu aux jugements et arrêts suivants : Tribunal civil de la Seine, 19 décembre 1954, *Juris-Classeur périodique* (*JCP*), 1954.II.8144 ; Cour d'appel de Paris, 1re chambre, 25 mai 1955, *JCP*, 1955.II.8806 ; Tribunal civil de la Seine, 4 janvier 1956, *Revue trimestrielle de droit commercial et de droit économique*, 1956, p. 275 ; Cour d'appel de Paris, 13 février 1957, *JCP*, 1957.II.9838 ; Cassation civile, 4 janvier 1964, *JCP*, 1964.I.1844.

Plusieurs constats peuvent être faits au sujet du rapport des droits voisins au travail des musicologues.

Le premier est que les collecteurs de musique ont pu bénéficier au début du XXe siècle de l'absence de droits voisins, ce qui leur a conféré la liberté d'enregistrer et de diffuser leurs enregistrements sans avoir l'obligation de payer des droits aux interprètes.

Le second constat concerne le fait qu'en l'absence d'obligation de respecter les droits moraux des interprètes, dont l'obligation de mentionner le nom de l'interprète, plusieurs informations importantes pour la connaissance du patrimoine musical n'ont pas pu être transmises. Le cas s'est notamment présenté lors du Congrès du Caire de 1932, les organisateurs n'ayant pas mentionné sur les documents relatifs au congrès le nom de certains interprètes qui ont participé à ses travaux.

Le troisième constat est que les droits d'auteur reconnus aux collecteurs de musique, notamment en ce qui concerne les anthologies, ne constituent pas une atteinte aux droits des interprètes des œuvres ou extraits d'œuvres musicales choisis. Le tribunal civil de la Seine a affirmé en ce sens en 1953 que la propriété de l'auteur de l'anthologie « porte uniquement sur un choix, un groupement, un assemblage, une ordonnance, une présentation, mais il ne devient pas titulaire des droits de ceux dont il a pris des morceaux choisis » (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, n° 2, p. 111).

Le quatrième constat est que les droits voisins ont apporté une protection indirecte aux collecteurs à travers la protection des organismes diffusant leurs enregistrements et des producteurs de phonogrammes. Car en permettant le développement de l'industrie phonographique et en contribuant au développement du paysage médiatique, les droits voisins ont facilité la diffusion des enregistrements de musique, notamment ceux réalisés par les collecteurs de musique dans les pays d'Orient.

1.3. Le cadre institutionnel

Au début du XXe siècle, le droit de la propriété littéraire et artistique a été conforté par le développement d'un cadre institutionnel favorisant le travail de collecte et d'archivage effectué par les musicologues. En Orient comme en France, l'action étatique s'est développée parallèlement à la multiplication des initiatives individuelles et à l'émergence de formes associatives ayant pour objectifs de préserver les droits des auteurs, de promouvoir la musicologie, d'encourager la création musicale et de préserver le patrimoine musical. Cette évolution du cadre institutionnel témoigne d'une véritable prise de conscience, sur le plan des politiques culturelles et à l'échelle des individus, de l'importance de la musicologie dans la préservation du patrimoine musical notamment des pays d'Orient. Plusieurs dates sont à retenir à ce sujet.

En 1926, est créée en France la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) dont l'objectif est de préserver les intérêts des auteurs et compositeurs partout dans le monde. En 1928, André Schaeffner crée le département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme qui abrite une collection d'instruments de musique et des archives musicales comprenant un nombre important d'enregistrements collectés par des musicologues. En 1933, Philippe Stern joue un rôle important en faveur de la création de la section musicale du Musée Guimet qui

comprend parmi ses collections deux séries de plus de 700 disques 78 tours publiés en 1932 à l'occasion du Congrès du Caire. En 1944, les archives internationales de musique populaire sont fondées à Genève au Musée d'ethnographie par Constantin Brăiloiu.

Dans les pays d'Orient, le Congrès du Caire de 1932 est né de l'intérêt de musicologues notamment francophones pour la musique de ces pays et d'une volonté politique qui s'est traduite sur le plan juridique par le décret royal n° 9 de l'année 1932 relatif à la formation d'un comité d'organisation du Congrès de musique arabe. Dans ce décret daté du 20 janvier 1932, le Roi d'Égypte Fouad Ier s'est référé à « la décision prise par le Conseil des ministres, en date du 20 janvier 1932, approuvant la réunion, au Caire, le mois de mars 1932, d'un congrès de musique arabe » et a nommé le Baron Rodolphe d'Erlanger en tant que membre du comité d'organisation de ce congrès. Ce décret illustre l'intérêt accordé au début du XXe siècle sur le plan des politiques culturelles à la musicologie et notamment à la musicologie francophone.

En Tunisie, l'association de la Rachidia créée en 1934 par des intellectuels et des hommes politiques a joué et continue à jouer un rôle important dans la collecte, l'interprétation et la transmission du patrimoine musical tunisien, essentiellement le *malūf*.

Sur le plan international, en 1947 est créé le Conseil international de la musique populaire qui a notamment pour objectifs de favoriser la conservation et la diffusion des musiques populaires de tous les pays et de faciliter l'étude comparative de ces musiques. L'Unesco contribue également à l'essor de la musicologie. Ainsi, parmi les recommandations adoptées lors de la Conférence internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation de la jeunesse et des adultes organisée par l'Unesco et le Conseil international de la musique à Bruxelles du 29 juin au 9 juillet 1953, figure la recommandation selon laquelle l'Unesco « continue à développer autant qu'il est possible, grâce à son programme d'échange de personnes, les moyens qui permettent aux individus s'intéressant aux activités musicales au sein des collectivités de les étudier à l'étranger » (*La musique dans l'éducation*, 1955, p. 336).

Ces différents exemples démontrent l'importance du rôle joué par les musicologues du début du XXe siècle dans le développement des institutions culturelles ainsi que le rôle des institutions dans l'impulsion des travaux des musicologues. Le financement de ces travaux représentait, et représente toujours, un défi pour les institutions culturelles.

2. Le contexte juridique contemporain

Aujourd'hui, l'œuvre des musicologues francophones du début du XXe siècle peut être envisagée du point de vue de son rapport à différentes composantes du patrimoine culturel des pays d'Orient.

L'œuvre de certains musicologues a eu un impact y compris sur le patrimoine culturel mobilier et immobilier du pays dans lequel ils ont séjourné. Ceci a été le cas en Tunisie où l'influence du Baron d'Erlanger a dépassé le cadre de l'immatériel musical pour comprendre le patrimoine mobilier tunisien – notamment avec la constitution d'une collection d'instruments de musique et d'une collection de tableaux dont plusieurs ont été peints par le Baron – et le patrimoine immobilier avec

l'édification à Sidi Bou Saïd du palais Ennejma Ezzahra, classé en 1989 en tant que monument historique (Décret n° 89-577 du 29 mai 1989, *JORT*, n° 40, 13 juin 1989, p. 937) et qui abrite depuis 1992 le Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes. Le Baron d'Erlanger contribua en outre à la mise en valeur du village de Sidi Bou Saïd et œuvra en vue de l'obtention d'une protection juridique du village qui fut accordée par le décret du 28 août 1915 qui imposa aux habitants le respect de certaines normes esthétiques dont la peinture des façades des maisons uniquement en bleu et blanc. L'inscription en 1979 du site archéologique de Carthage – dont le village de Sidi Bou Saïd constitue le prolongement géographique mais également esthétique – sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco et l'adoption du décret n° 85-1246 du 7 octobre 1985 relatif au classement du site de Carthage-Sidi Bou Saïd (*JORT*, n° 73, 18 octobre 1985, p. 1413), permirent par la suite de compléter et de renforcer le régime de protection élaboré dès le début du XX^e^ siècle.

Le lien existant entre l'œuvre des musicologues francophones du début du XX^e^ siècle et le patrimoine culturel des pays d'Orient soulève toutefois certaines difficultés juridiques lorsque l'on aborde le patrimoine culturel immatériel. Aujourd'hui, l'immatériel musical se trouve confronté à plusieurs menaces dont le manque de diffusion, les dictats de l'industrie du disque, la dégradation des supports matériels et les conflits armés. Les travaux et enregistrements des musicologues francophones du début du XX^e^ siècle n'échappent pas à ces menaces. Les règles juridiques relatives aux archives et celles relatives au patrimoine culturel n'apportent en la matière qu'une réponse partielle.

2.1. Les règles juridiques relatives aux archives

L'article L211-1 du Code du patrimoine français définit les archives comme suit : « les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service public ou privé dans l'exercice de leur activité ».

Selon l'article L211-2 du Code du patrimoine français : « la conservation des archives est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche ». L'article 1^e^ de la loi tunisienne n° 88-95 du 2 août 1988 relative aux archives (*JORT*, n° 52, 2 août 1988, p. 1106) ajoute à ces objectifs celui de « sauvegarder le patrimoine national ».

Les manuscrits, les recherches et les enregistrements réalisés par les musicologues francophones du début du XX^e^ siècle peuvent intégrer les archives de leur pays d'origine ou de celui où leurs travaux ont été effectués et ont été conservés, bénéficiant de ce fait d'un statut particulier et d'une protection juridique renforcée.

Malgré cette protection, demeurent posées la question de l'accès du grand public à ces travaux, celle de la préservation des documents d'archives des dégradations dues aux mauvaises conditions de conservation et celle de leur préservation en cas de conflits armés dont l'impact sur les archives en rapport avec le patrimoine musical peut être irrémédiable.

La protection apportée aux manuscrits et aux partitions par la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, adoptée à La Haye le 14 mai 1954 et entrée en vigueur le 7 août 1956 demeure insuffisante en l'absence d'une protection spécifiquement consacrée au volet immatériel du patrimoine musical et en dehors de mesures adoptées en temps de paix en vue de la diffusion du patrimoine enregistré. La diffusion des enregistrements en fait, en effet, une cible moins vulnérable car la destruction du support matériel ne porterait pas atteinte au patrimoine ainsi diffusé. La numérisation en temps de paix des documents en rapport avec le patrimoine musical permet également de contourner les dangers liés aux conflits armés.

2.2. Les règles juridiques relatives au patrimoine culturel

Aujourd'hui, les travaux des musicologues francophones du début du XX^e^ siècle peuvent faire partie du patrimoine culturel des pays d'Orient lorsqu'ils répondent à la double condition de l'intérêt culturel et de la transmission de génération en génération. Il pourra s'agir par exemple de manuscrits ou d'enregistrements conservés dans des bibliothèques, dans des phonothèques ou chez des particuliers. La *trace musicologique* pourra alors revêtir un double intérêt patrimonial : l'intérêt artistique de la musique autochtone transmise et l'intérêt scientifique du travail d'analyse effectué sur cette musique.

Alors que les biens culturels matériels bénéficient de mécanismes de protection spécifiques tels que le classement et ce aussi bien en droit tunisien qu'en droit français, les biens culturels immatériels ne sont explicitement mentionnés ni par le Code du patrimoine archéologique, historique et des arts traditionnels tunisien ni par le Code du patrimoine français et ce malgré la ratification par la France et par la Tunisie de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée par l'Unesco à Paris le 17 octobre 2003[4]. Ceci n'est pas le cas du droit algérien par exemple qui prévoit une protection explicite du patrimoine immatériel dans la loi n° 98-04 du 20 *safar* 1419 correspondant au 15 juin 1998 relative à la protection du patrimoine culturel (*Journal Officiel de la République Algérienne*, n° 44, 17 juin 1998, p. 3). L'évolution des droits internes tunisien et français dans le sens de l'adoption de mécanismes de protection destinés au patrimoine culturel immatériel serait de nature à renforcer la protection du patrimoine constitué et transmis par les musicologues francophones du début du XX^e^ siècle dont une grande partie concerne l'immatériel musical qu'il s'agisse de chants populaires transcrits ou enregistrés, de techniques de jeu instrumental décrites, de traditions musicales relatées ou encore d'informations relatives aux musiciens de l'époque.

Il convient de noter par ailleurs que lorsqu'il s'agit de patrimoine musical d'Orient, l'une des plus grandes difficultés juridiques consiste à en identifier les différentes composantes. Les musicologues y contribuent par leurs travaux qui peuvent permettre d'éclairer la justice, les juges pouvant désigner des musicologues en tant qu'experts judiciaires ou se référer à leurs travaux. Les enregistrements effectués par

[4] Le texte de la convention est consultable sur le site de l'Unesco à l'adresse suivante : https://ich.unesco.org/fr/convention.

les musicologues du début du XXe siècle revêtent un intérêt de premier ordre pour la justice car ils peuvent permettre d'identifier l'auteur d'une œuvre musicale ou au contraire son appartenance au patrimoine musical populaire ou selon l'expression juridiquement consacrée au folklore. Le problème qui se pose aujourd'hui est en effet le suivant : certains compositeurs, y compris des compositeurs de renom, ont procédé à l'enregistrement en leur nom notamment à la Sacem en France d'œuvres appartenant au patrimoine musical des pays d'Orient. Ils se sont de ce fait approprié des œuvres du patrimoine et ont modifié par cela le régime juridique qui leur est applicable. Appartenant en réalité au domaine public c'est-à-dire à l'ensemble de la société, ces œuvres se sont vu appliquer indûment le régime du droit d'auteur avec les conséquences juridiques qui en découlent dont : la jouissance de revenus liés à l'exploitation de l'œuvre par sa reproduction ou sa représentation, l'interdiction à autrui d'interpréter l'œuvre en l'absence d'une autorisation du prétendu auteur et surtout le fait de priver la société d'un patrimoine qui lui appartient. La publication ou la réédition des travaux des musicologues francophones du début du XXe siècle qui peuvent comprendre de nombreuses informations à ce sujet et l'élaboration de bases de données comprenant à la fois leurs écrits et les enregistrements qu'ils ont effectués ainsi que l'implication institutionnelle et financière des États auxquels ce patrimoine appartient devient une urgence juridique. Une affaire soulevant la question de l'interprétation d'une œuvre appartenant au patrimoine et qu'un chanteur prétend être de sa composition est aujourd'hui soulevée devant les tribunaux tunisiens. L'affaire n'a pas encore été tranchée par les juges mais l'on déplore d'ores et déjà le fait qu'ils n'aient pas réellement prêté attention à la détermination de la nature juridique de l'œuvre musicale, c'est-à-dire à sa qualification d'œuvre originale bénéficiant de la protection par le droit d'auteur ou d'expression du folklore appartenant de ce fait au domaine public, les juges ayant abordé la question d'un point de vue fiscal, c'est-à-dire du point de vue du nombre de fois où l'œuvre a été interprétée et des revenus qu'elle a pu générer à l'interprète.

La question de la qualification juridique de l'œuvre musicale a été soulevée devant les tribunaux français notamment dans l'affaire Manitas de Plata dans laquelle la Cour de cassation a confirmé dans son arrêt du 1e juillet 1970 la position des juges du fond qui, s'appuyant sur l'expertise de musicologues spécialisés dans la musique andalouse, ont considéré que : « si la musique exécutée par Manitas de Plata prend son inspiration dans des succédanés de l'ancien *canto jondo*, chant primitif andalou, auxquels appartiennent la plupart des chants flamencos qui sont devenus des chants populaires espagnols, elle n'est pas la reproduction intégrale et servile d'airs populaires ou folkloriques » (*Revue internationale du droit d'auteur*, n° 68, avril 1971, p. 210). Les juges ont considéré dans cette affaire que même si la musique était exécutée sur la base de rythmes spécifiques à la musique folklorique et populaire espagnole, l'auteur y apposait son style et sa personnalité. Ses œuvres étaient donc des œuvres originales pouvant bénéficier de ce fait de la protection par le droit d'auteur.

En conclusion, les musicologues qui contribuent à la préservation de la diversité culturelle et au dialogue des civilisations, rencontrent aujourd'hui encore des difficultés pour la réalisation de leurs travaux. Certaines sont d'ordre financier,

d'autres sont liées aux conflits que connaissent certains pays d'Orient, d'autres enfin à certains choix législatifs dont le renforcement de la protection du folklore et sa soumission au régime du domaine public payant ce qui est notamment le cas en droit tunisien en vertu de l'article 7 de la loi n° 94-36 du 24 février 1994 relative à la propriété littéraire et artistique qui soumet « chaque transcription du folklore en vue de son exploitation lucrative » à l'obligation d'obtenir une autorisation du ministère chargé de la culture et au paiement d'une redevance. Ne définissant pas la notion de transcription, cet article qui apporte une protection indéniable au folklore notamment musical, pourrait toutefois freiner l'élan des musicologues dont le travail scientifique est susceptible de représenter en même temps une source de revenus. La prise en considération par le législateur des spécificités du travail des musicologues et la distinction entre les transcriptions orientées essentiellement vers un but scientifique et l'exploitation du folklore dans un but exclusivement commercial, seraient de nature à encourager la collecte et la transcription du folklore effectuées par des musicologues et favoriseraient la préservation et la valorisation du patrimoine musical. Nous trouvons une illustration de la prise en considération des spécificités du travail des musicologues dans la loi libanaise n° 69-20 du 23 mai 1969 sur les droits des créateurs d'œuvres musicales qui reconnaît aux personnes qui analysent, transcrivent, commentent et traduisent des œuvres anciennes les mêmes droits que ceux reconnus aux auteurs.

Références

CHARBON, Paul, 1991, « La première invention d'Edison : du répéteur télégraphique au phonographe », *Réseaux*, n° 49, p. 45-59.

COLLANGETTES, Xavier, 1904, « Études sur la musique arabe », *Journal asiatique*, t. 4, p. 365-422.

D'ERLANGER, Baron Rodolphe, 1917, « Au sujet de la musique arabe en Tunisie », *Revue tunisienne*, n° 121, p. 91-95.

GARRIGUES, Juliette, « "Paléophone" de Charles Cros et premier enregistrement de la voix humaine par Edison », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <www.universalis.fr>, consulté le 22/10/2016.

GOBIN, Alain, 1975, *Folklore musical et droit d'auteur*, Thèse de doctorat, Université de Droit, d'Économie et de Sciences Sociales de Paris (Paris II).

LAFFAGE, Antonin, 1906, *La musique arabe : ses instruments et ses chants*, Tunis, Imprimerie E. Lecore-Carpentier.

La musique dans l'éducation : Conférence internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation de la jeunesse et des adultes (Bruxelles, 29 juin – 9 juillet 1953), 1955, Paris, Unesco/Armand Colin.

RENOUARD, Augustin-Charles, 1838, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, tome 1e, Paris, éd. Jules Renouard et Cie.

RENOUARD, Augustin-Charles, 1839, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, tome 2, Paris, éd. Jules Renouard et Cie.

Les encodages numériques et les musiques monodiques modales de tradition orale

Sylvaine LEBLOND MARTIN *

1. Introduction

Les encodages numériques sont un procédé informatique développé en humanités numériques, ou *digital humanities*. Celles-ci représentent un champ de recherche, d'enseignement et d'ingénierie qui vise à mettre l'outil informatique au service de la recherche dans les domaines des arts, des lettres, des sciences humaines et sociales et des sciences pures. Ainsi, en sciences humaines et sociales, le chercheur qui traite du texte dans son ensemble, c'est-à-dire de l'information portée par les livres anciens, modernes et les fonds d'archives, est rapidement confronté au fait que ces documents, tels quels, ne sont pas *lisibles* à l'ordinateur et qu'il faut leur faire subir un traitement d'encodage numérique afin que les informations conservées puissent être approfondies à l'aide des diverses techniques et applications informatiques. L'entreprise concerne également les textes musicaux, c'est-à-dire les partitions comme les analyses et les apparats critiques[1] musicaux. Dans cet article nous allons étudier les différents aspects et les problématiques variées soulevées par les procédés d'encodage numérique des transcriptions de musiques monodiques modales de tradition orale. Chemin faisant, cet encodage est appelé à couvrir également des données grammaticales musicales susceptibles d'être pertinentes au regard d'approches musicologiques générales francophones employées actuellement pour étudier les traditions de l'Orient musical.

2. Rappels définitionnels

Le mot *encodage* veut dire généralement « produire un message » et il signifie en informatique « transcrire des données d'un format dans un autre » ; cette opération

* Compositrice, docteure en Sciences de l'information et de la communication, doctorante en musicologie à l'université Rennes 2. sylvaineleblondmartin@gmail.com.

[1] Dans une édition scientifique d'un texte ancien (c'est-à-dire antérieur à l'imprimerie et dont l'original n'est disponible que sur manuscrits), l'apparat critique (ou appareil critique) est l'ensemble des notes fournies par l'auteur de l'édition (à ne pas confondre avec l'éditeur de l'ouvrage) pour justifier les choix.

entraine l'adoption d'un « marquage », nommé « balisage », servant à formater le document littéraire ou musical.

> *« En informatique les langages de balisage représentent une classe de langages spécialisés dans l'enrichissement d'information textuelle. Ils utilisent des balises, unités syntaxiques délimitant une séquence de caractères ou marquant une position précisée à l'intérieur d'un flux de caractères (par exemple un fichier texte). L'inclusion de balises permet de transférer à la fois la structure du document et son contenu. Cette structure est compréhensible par un programme informatique, ce qui permet un traitement automatisé du contenu »*[2].

Le marquage, *markup* en anglais, ou balisage, est le terme générique qui permet de distinguer les divers encodages numériques actuels, dits *markup language* ou langage de balisage.

Pour les textes littéraires :

- *HTML, HyperText Markup Langage* ou « langage de balisage s'occupant de décrire l'hypertexte »[3] conçu pour représenter les pages web ;
- *XML, Extensible Markup Language* ou langage de balisage extensible, qui est un langage informatique permettant de définir différents espaces de noms avec le vocabulaire et la grammaire associés ;
- *TEI Text Encoding Initiative*, standards d'encodage de textes et de notation et de création de descriptions sémantiques littéraires (Baccouche et Mejri, 2007).

Pour les textes musicaux :

- *MusicXML*, format de fichier ouvert, basé sur XML, servant à l'encodage de notations musicales et à l'échange de données entre les logiciels de notation et d'édition musicales, généralement commerciaux, tels que Finale, Sibelius, ou parfois non-commerciaux, comme MuseScore.
- *MEI Music Encoding Initiative*, standards d'encodage de notations et de création de descriptions sémantiques musicales.

Nous nous intéressons dans cet article principalement à la TEI et à la MEI, qui sont des langages de balisage dérivés de XML, et qui sont des encodages libres d'accès et de développement.

Toutefois, et avant de poursuivre, il est utile d'énumérer les outils informatiques usuels en musique aujourd'hui qui peuvent être interreliés et sont souvent associés aux travaux d'encodage MEI :

- Plaine & Easie Code (*PaE)* : logiciel d'encodage des *incipits* (notation musicale de l'énoncé de tête d'une œuvre musicale) pour le RISM (Répertoire International des Sources musicales) ;

---

[2] https://fr.wikipedia.org/wiki/Langage_de_balisage.

[3] Un hypertexte est un document ou un ensemble de documents contenant des unités d'information liées entre elles par des hyperliens. Ce système permet à l'utilisateur d'aller directement à l'unité qui l'intéresse, à son gré, d'une façon non linéaire (https://fr.wikipedia.org/wiki/Hypertexte).

- *ABC Notation "Tune search/tune finder*" : plateforme qui permet d'accéder aux séquences musicales folkloriques et/ou traditionnelles sur le Web ;
- *EsAC Essen Associative Code and Folksong Database* : le code associatif d'Essen (EsAC)[4] a été développé pour les bases de données musicales européennes de chansons folkloriques ;
- *Humdrum* : logiciel d'analyse musicale qui peut manipuler un nombre de représentations illimité, et les transformer (classer, rechercher, restructurer, comparer, etc.) ; c'est aussi un outil destiné à la musicologie systématique ;
- *Music21*: boîte à outils numériques offrant la capacité de modéliser et visualiser des schémas d'analyse musicale ;
- *Lilypond* : logiciel libre d'édition musicale informatique ;
- *MIDI Musical Instrument Digital Interface* : protocole de communication et format de fichier dédiés à la musique, utilisés pour la communication entre instruments électroniques, contrôleurs, séquenceurs, et logiciels de musique.

3. Les standards d'encodages numériques TEI et MEI

La Text Encoding Initiative (TEI) et la Music Encoding Initiative (MEI) font d'abord référence à deux communautés académiques internationales *distinctes* s'inscrivant dans le domaine des humanités numériques et ayant pour but de définir des recommandations pour l'encodage numérique de documents écrits textuels ou musicaux, de façon à ce que ces derniers soient le mieux adaptés à la recherche scientifique moderne.

3.1. L'encodage TEI

Depuis 1987, la TEI a développé un modèle théorique en utilisant la technologie du langage de description à balisage DTD SGML (*Document Type Definition Standard Generalized Markup Language* ou langage de balisage généralisé normalisé), puis celle du langage à balisage « extensible » XML, qui favorise l'échange automatisé de contenus complexes (arbres, textes enrichis, etc.).

[4] Le code de EsAC a été inspiré par la notation chinoise JIANPU et se compose de cyphères (c'est-à-dire des emplacements liés à la tonique du mode) et des soulignements et des points (pour les durées rythmiques). En plus du code, plusieurs programmes ont été écrits sur PC pour analyser, écouter, transposer et représenter des mélodies.

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<?xml-model
href="http://www.tei-c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all
.rng" type="application/xml"
schematypens="http://relaxng.org/ns/structure/1.0"?>
<?xml-model
href="http://www.tei-c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all
.rng" type="application/xml"
    schematypens="http://purl.oclc.org/dsdl/schematron"?>
<TEI
  xmlns:xi="http://www.w3.org/2001/XInclude"
  xmlns:svg="http://www.w3.org/2000/svg"
  xmlns:math="http://www.w3.org/1998/Math/MathML"
  xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStmt>
        <title>Exercice Poésie : Les Fleurs du Mal de Charles
Baudelaire, XLIX</title>
      </titleStmt>
      <publicationStmt>
        <p>Formation EPHE</p>
      </publicationStmt>
      <sourceDesc>
        <p><ref
target="http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1857/L%E2%80%99I
nvitation_au_voyage">http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/185
7/L%E2%80%99Invitation_au_voyage</ref></p>
      </sourceDesc>
    </fileDesc>
  </teiHeader>
  <text>
    <body>
      <div>
        <head>
          XLIX

          L'INVITATION AU VOYAGE
        </head>

        <lg type="douzains" rhyme="AABCCBDDEFFE">
          <l>Mon enfant, ma <rhyme label="A">sœur</rhyme>,</l>
          <l>Songe à la dou<rhyme label="A">ceur</rhyme></l>
          <l>D'aller là-bas vivre en<rhyme label="B">semble</rhyme> ;</l>
          <l>- Aimer à lois<rhyme label="C">ir</rhyme>,</l>
          <l>Aimer et mour<rhyme label="C">ir</rhyme></l>
```

Exemple n° 4 : Encodage en TEI de la première strophe du poème de Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », *Les Fleurs du mal* (réalisé par l'IE BVBH CESR - l'équipe Ingénierie informatique des Bibliothèques Virtuelles Humanistes du Centre d'études supérieures de la Renaissance)

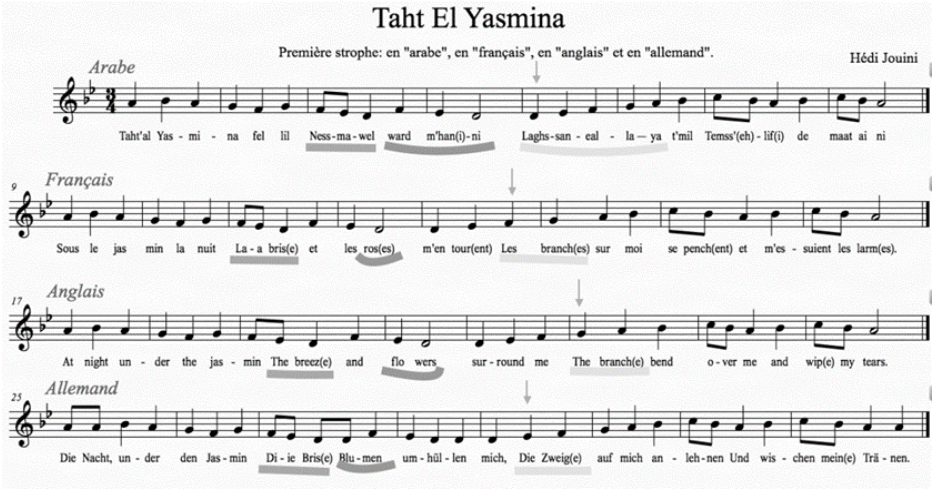
En 2007, est apparue la version P5 qui permet d'encoder les graphies, les grammaires et les contenus de toutes les langues, de façon quasi illimitée.

Au début, la TEI s'est occupée des textes chantés, mais il s'agissait, de façon simplifiée, de « créer un lien » dans le texte balisé (le fichier TEI) « vers les représentations musicales que sont les partitions », en les traitant comme des « images », c'est-à-dire sans s'occuper aucunement de décrire les éléments inclus dans cette image-même : le nom des notes, le nom des clés musicales, la description des portées, les chiffres indicateurs renseignant le nombre de notes par mesure, etc. ; en résumé, tous les éléments qui constituent une partition et qui représentent le langage musical, avec son vocabulaire et sa grammaire propres, et qui sont indispensables pour représenter presque complètement une musique, du moins occidentale.

De fait, la quantité des informations comprises dans une partition musicale, tout comme leur qualité, pouvait être, dans un fichier TEI, totalement ignorées. Or, ces informations sont si nombreuses et complexes qu'il a été nécessaire de créer un langage à balisage uniquement dédié à la description d'éléments de langage et d'information purement musicaux.

3.2. La création de l'encodage numérique MEI

En 2000, Perry Roland, Bibliothécaire spécialisé en métadonnées musicales œuvrant à l'Université de Virginie (États-Unis), a lancé le projet de la création du standard d'encodage numérique *MEI Music Encoding Initiative* et il a fondé dans la foulée la communauté MEI, à l'instar de la communauté TEI.



Exemple n° 5 : Transcription en notation musicale occidentale standard de la chanson *Taḥt el-yāsmīna*, du compositeur tunisien Hédi Jouini (1909-1990)

file:/.../Conf. MEI du 16 au 19 mai 2017/1- Expérience MEI sémiotique SLM/Taht Al Yasmina.xm

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<mei xmlns="http://www.music-encoding.org/ns/mei">
   <meiHead>
      <fileDesc>
         <titleStmt>
         <title>Taht Al Yasmina "Sous le Jasmin Le Soir", une
transcription électronique </title>
         <creator type="composer">Hédi Jouini </creator>
         <creator type="autor">Hédi Jouini </creator>
         <creator type="durée">5 minutes 32 secondes </creator>
         <resp>Encodée par </resp>
         <persNmae role="Sylvaine Leblond Martin" ></persNmae>
         </titleStmt>
         <pubStmt>
            <geoName>Tunisie</geoName>
         </pubStmt>
      </fileDesc>
   </meiHead>
   <music>
      <mdiv type="chanson">
         <score>
            <scoreDef meter.count="3" meter.unit="4" key.sig="2f"
Key.mode="moyen-oriental kourdi" >
               <timeline
                  avref ="Taht al Yasmina.mp3"
                  origin ="pieceStart"/>
               <when absolute="00:00:00:0" xml:id="pieceStart"/>
            </scoreDef>
            <section>
               <measure n="1" when="pieceStart">
                  <staff>
                     <layer>
                        <note pname="a" oct="4" dur="4" stem.dir="up"
syl="Taht'al"/>
                        <note pname="b" oct="4" dur="4" stem.dir="down"
syl="Yas"/>
                        <note pname="a" oct="4" dur="4" stem.dir="up"
syl="mi"/>
                        <semioticDef type="proposal(beginning)"
mode="enonciation">  </semioticDef>
                     </layer>
                  </staff>
               </measure>
               <measure n="2" when="2e mesure">
                  <staff>
                     <layer>
```

Exemple n° 6 : Encodage en MEI (réalisé par l'auteure) de l'Exemple n° 2

3.3. Notion de schéma dans les standards XML, TEI et MEI

À ce stade de l'exposé, il est nécessaire d'expliquer ce qu'est un *schéma de langage de balisage*, compte tenu de l'importance que les schémas tiennent dans l'organisation et la rédaction des fichiers numériques qui sont soumis aux standards d'encodage numérique choisis quels qu'ils soient, XML, TEI, ou MEI.

Un schéma est un *langage de description de format* de document qui permet de définir la *structure et le type de contenu* du fichier de langage de balisage choisi, par exemple MEI. Cette définition du schéma permet notamment de *vérifier la validité du document* MEI, TEI, XM ou autre, durant la réalisation de l'encodage. Par ailleurs il est possible de décrire un système de *vocabulaires d'origines différentes*, en utilisant les *espaces de noms* appropriés. Il est aussi possible de combiner différents schémas, et que cette combinaison soit exprimée directement dans l'encodage du fichier, ce qui permet d'évoquer des sujets éloignés dans un même fichier XML (ou TEI ou MEI), tels que des notations graphiques et des notations conventionnelles, et de les placer directement côte à côte.

Enfin, on peut savoir, *après une validation*, selon quelle règle une information particulière a été testée : il s'agit ici du « jeu de validation post-schéma », ou *PSVI* (*post-schema-validation infoset*), c'est-à-dire exécuter une sorte de *parsing*[5]. Pour terminer, ce langage de description de contenus de documents MEI est lui-même défini par un schéma, dont les balises de définition s'auto-définissent, ce qui constitue un exemple de « définition récursive[6] ».

3.4. Caractéristique essentielle du fonctionnement de TEI et de MEI

Ce qui caractérise fondamentalement la TEI, ainsi que la MEI, est la possibilité qu'offrent ces encodages de « définir » avec une extrême précision les éléments constitutifs de l'objet d'étude ou de recherche, et ceci, rappelons-le, sans limite de descriptions sémantiques.

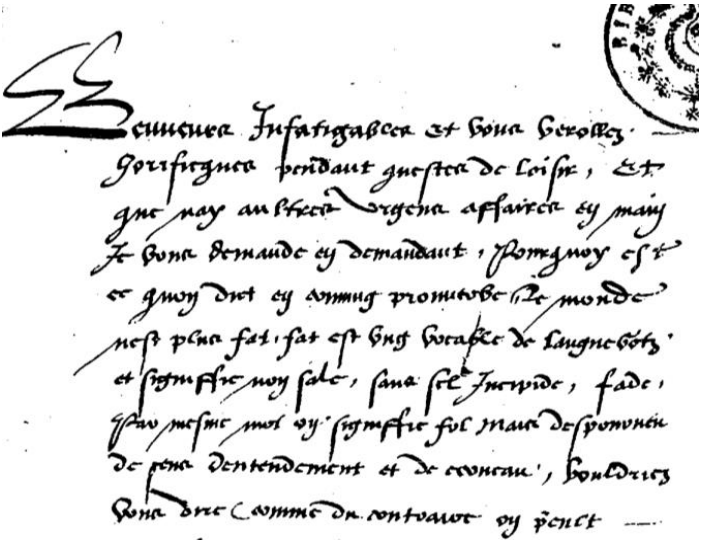
L'encodage numérique n'est donc pas un travail *automatisé* ou « mécanique », comme pourrait le laisser croire le terme « informatique » jouxté au mot « analyse ». Il s'agit, au contraire, pour l'analyste musicologue ou ethnomusicologue, d'apporter des éléments de définition très concis et soigneusement sélectionnés par lui et dont il assume parfaitement le choix intellectuel.

Prenons par exemple l'écrit par lequel débute le Prologue du *Cinquième livre de Pantagruel* de François Rabelais.

---

[5] Le *parsing* est une technique qui consiste à analyser un flux de caractères, fourni en input. Le *parsing* va donc être très utile pour tester l'existence d'un type précis de données.

[6] Du point de vue de la programmation, une fonction récursive est une fonction, au sens informatique de ce terme, qui s'appelle elle-même dans sa définition ; on parle également de définition récursive ou d'appel récursif de fonction (https://fr.wikipedia.org/wiki/Fonction_récursive).



Exemple n° 7 : Début du Prologue du *Cinquième livre de Pantagruel* de François Rabelais

```
                    <lb/>que
<choice><orig>n</orig><reg>n'</reg></choice>ay  aultres <app><lem></lem>
                        <rdg wit="#RES_Y2_2169">plus</rdg></app>  urgens
affaires en main
                    <lb/>Je vous demande en demandant, Pourquoy est
                    <lb/>ce
<choice><orig>qu</orig><reg>qu'</reg></choice>on  dict <app><lem>
                    </lem><rdg wit="#RES_Y2_2169">maintenant</rdg></app>
en commung prouverbe, Le monde
                    <lb/>
<choice><orig>n</orig><reg>n'</reg></choice>est plus fat, fat est ung
vocable
                     de <app><lem>langue Gotz </lem><rdg
wit="#RES_Y2_2169">Languedoc</rdg></app>
                    <lb/>et signiffie non sale, sans sel Incipide, fade,
                    <lb/>Par  <app><lem>mesme mot on</lem><rdg
wit="#RES_Y2_2169">metaphore</rdg></app>
                    signiffie fol <app><lem>Mais</lem><rdg
wit="#RES_Y2_2169">Niais</rdg></app> despourveu
                    <lb/>de  sens
<app><lem><choice><orig>d</orig><reg>d'</reg></choice>entendement et
                    </lem><rdg wit="#RES_Y2_2169">esventé</rdg></app>  de
cerveau,  vouldriez
                    <lb/>vous  dire  (comme <app><lem>du
contraire</lem><rdg wit="#RES_Y2_2169">de
                       fait </rdg></app> on peult
                    <lb/>logicalement Inferer que parcy devant le
                    <lb/>monde eust este fat /
<app><lem>neanlmoings</lem><rdg wit="#RES_Y2_2169">
                       maintenant </rdg></app>  seroit
```

Exemple n° 8 : Encodage en TEI de l'Exemple n° 4 (réalisé par l'IE BVBH CESR - l'équipe Ingénierie informatique des Bibliothèques Virtuelles Humanistes du Centre d'études supérieures de la Renaissance)

Nous pouvons lire dans l'encodage de ce texte la description de nombreux éléments, qui explique la graphie, qui souligne les erreurs possibles que comporte le

texte, qui indique sous quelles formes les expressions anciennes sont écrites, etc.. Toutes les indications définies, encodées et enregistrées, sont présentes en amont de l'analyse, dans le schéma du fichier TEI choisi, et peuvent donc, dès lors, être cataloguées et reportées dans le fichier TEI.

Cela signifie qu'au préalable de l'analyse, le chercheur aura adopté un format de fichier TEI dont le schéma répertorie chacune des indications d'expression, de graphisme, de vocabulaire, de règle grammaticale, de genre littéraire (antique, gothique, contemporain), de sorte de prose et de poésie utilisée, que l'écrivain emploie et que le chercheur souhaite justement préciser et mettre en exergue ou en valeur dans le fichier TEI.

Nous constatons ainsi que l'examen le plus minutieux et détaillé peut être amalgamé à l'analyse la plus générale, panoramique et « en hauteur » du document. C'est cette élasticité démesurée dans les descriptions, en TEI comme en MEI, qui donne cette extrême densité et flexibilité à l'information que peut contenir le document encodé sous ces standards.

3.5. TEI et MEI comme outils de description/lecture analytique des transcriptions musicales

Une description ou lecture analytique littéraire ou musicale consiste à relever tous les points particuliers d'un texte ou d'une musique :

- en littérature on fera la liste des champs lexicaux, des figures de style, des rimes et forme des strophes dans un poème, etc. ;
- en musique, on relèvera le type de tonalité ou de modalité utilisée, l'instrumentation employée ou suggérée, l'allure de la musique (*andante*, *allegro* etc.), les conventions de notation, les indications textuelles ajoutées et ainsi de suite.

Dans l'étude de l'encodage numérique des transcriptions de séquences musicales monodiques modales de tradition orale, avoir accès à ces deux technologies, TEI et MEI, permet de traiter, à la fois :

- la transcription scripturale des textes littéraires chantés et des textes qui accompagnent ces séquences musicales pour les expliquer, aider à les comprendre et à les interpréter ;
- la transcription scripturale de ces séquences musicales, qui est faite généralement en système de notation musicale occidentale et encodée en MEI, en y apportant les compléments et les modifications nécessaires, en fonction des spécificités systémiques musicales, et en créant quand il le faut des signes inédits, tels que, par exemple, ceux qui servent à noter les hauteurs concernées par les intervalles zalzaliens (seconde et tierce neutres ou moyennes).

Cependant, en plus de contribuer à la préservation et à la conservation de ce patrimoine musical oral précieux, les transcriptions musicales permettent *d'analyser* ces musiques :

> *Si l'oreille humaine était capable de percevoir la totalité du contenu acoustique d'une expression musicale, comme l'écrit Bruno Nettl, et si l'esprit pouvait retenir tout ce qui a été perçu, alors l'analyse de ce qui a été entendu serait préférable […]. Mais puisque la mémoire humaine est peu capable de retenir, avec autant de détail, ce qui a été entendu dix secondes auparavant et ce qui est entendu dans le moment présent, une notation quelconque est devenue essentielle pour la recherche musicale »*[7]*. C'est reconnaître implicitement que ce que l'analyse décrit ne peut être totalement perçu par l'oreille ni mémorisé - ne peut qu'être lu (Meeùs, 1991, p. 21).*

4. L'étude des musiques de tradition orale

Il existe de nombreux angles d'approche des musiques monodiques modales de tradition orale du Maghreb et du Mashriq, de par la richesse de leurs données socioculturelles extramusicales (littéraires, rituelles, chorégraphiques etc.) et la variété de leurs formes compositionnelles et de leurs styles interprétatifs. De même ne faut-il pas oublier la participation ou l'écoute *active* du public qui souvent réagit à chaud aux interprétations qui lui sont soumises. Toutefois, de façon à mieux éclairer notre propos, nous adoptons avant tout la perspective *technique*, c'est-à-dire celle où les encodages numériques témoignent de données manifestes et observables.

4.1. Problématiques spécifiques des musiques orales guidant le choix des solutions en encodages numériques

4.1.1. La notion d'improvisation et la relation permanente à la poésie

Les séquences musicales monodiques modales de tradition orale ne sont pas des compositions musicales construites en recourant à l'écriture musicale. Ces séquences relèvent en fait de trois processus poïétiques et stylistiques (Abou Mrad, 2016, p. 110-114) :

(1) Précomposition : séquence de rythmique mesurée, dont l'énonciation musicale est précomposée, dans sa charpente sous-jacente, tout en laissant une marge de variabilité en temps réel à l'interprétation, allant de l'ornementation improvisée à la variation improvisée en hétérophonie.

(2) Improvisation cantillatoire : séquence dont le phrasé musical est élaboré en temps réel, en fonction d'une modalité formulaire, dans son composant mélodique, et de la prosodie métrique du texte (prose ou poésie) musicalisé, dans son composant rythmique.

(3) Improvisation responsoriale : séquence de rythmique mesurée qui fait alterner des ritournelles instrumentales ou des répons vocaux collectifs et précomposés avec des phrases improvisées en solo en fonction de divers modèles poïétiques.

[7] Nettl, 1964, cité par Arom, 1985, p. 76.

Ces processus allient les expressions langagières verbale et gestuelle, en fonction de rites sociaux, dont les codes ne sont pas étrangers à l'organisation interne des séquences musicales et de l'inférence des textes verbaux, la *poésie* étant toujours à l'honneur en contexte arabe (Guettat, 1980, p. 28 ; Reynolds, 2009, p. 392).

Lorsque nous souhaitons développer l'analyse des musiques de tradition orale du Maghreb et du Mashriq nous disposons de répertoires musicaux artistiques (classiques ou savants) et populaires, faits de pièces vocales, vocales accompagnées, et instrumentales. Cependant, et eu égard à la part importante de l'improvisation dans ces musiques et à la grammaire modale qui gouverne leur élaboration, il est important de faire assoir leur analyse sur des transcriptions musicales, dont l'étude critique est requise en fonction de leur lien avec les enregistrements sonores, en faisant la part entre approche étique et approche émique, cette documentation devant être continuellement rapportée à l'analyse qu'elle nourrit. Toute transcription pertinente de telles séquences doit en conséquence pouvoir mettre en exergue la variabilité potentielle de l'énonciation musicale, inhérente aux processus improvisatifs qui interviennent dans son élaboration, de même que les données grammaticales musicales sous-jacentes à cette énonciation et qu'il est possible d'envisager dans une perspective sémiotique musicale.

4.1.2. TEI / MEI et description analytique musicale

Nous avons souligné la capacité, en TEI et en MEI, à illustrer par des descriptions extrêmement fines et élaborées l'ensemble des éléments d'analyse d'un texte et d'une transcription musicale. Ainsi nous sommes-nous demandé (1) comment un fichier MEI serait susceptible d'intégrer des informations inhérentes à la sémiotique grammaticale musicale ou à la grammaire musicale de la séquence transcrite et (2) où de telles informations seraient-elles placées.

Afin de pouvoir concevoir cette partie du fichier MEI, nous avons fait *comme si la définition sémiotique faisait partie des définitions incluses dans le schéma référentiel MEI*.

Cet exemple est donc une sorte de *modèle* qui montre comment pourrait être encodée une définition sémiotique. Nous l'avons conçu dans l'encodage MEI de la chanson *Taḥt el-yāsmīna* (Exemple n° 2 et Exemple n° 3), retranscrit ci-après :

```
<measure n=1
   <staff>
    <layer>
     <note pname="a" oct="4" dur="4" stem.dir="up" syl="Taht'al"
     <note pname="b" oct="4" dur="4" stem.dir="down" syl="Yas"
<note pname="a" oct="4" dur="4" stem.dir="up" syl="mi"
<sémioticDef type="proposal(beginning)" type="enunciation"
```

4.1.3. MEI et les « enregistrements audio »

La variabilité des énoncés musicaux existants ou possibles, relatifs à une même séquence musicale de tradition orale, en conséquence notamment de l'improvisation (variationnelle, cantillatoire ou responsoriale) impose de pouvoir inclure et présenter une *pluralité* de versions d'une même musique.

Or, la MEI permet de faire le lien vers des versions audio et ceci autant de fois qu'il est nécessaire. Nous pouvons, par conséquent, avoir facilement dix versions d'une même musique. Cela se présente ainsi, dans l'Exemple 3, encodage en MEI de la chanson *That El Yasmina* et l'exemple est retranscrit ci-dessous :

```
<scoreDef meter.count-"3" meter.unit="4"
key.sig="2f" key.mode="moyen-oriental kourdi"
<timeline
avref ="Taht al Yasmina.mp3"
origin ="pieceStart"/>
<when absolute="00/00:00.0"
xml : id="pieceStart" />
</scoreDef>
```

5. La prise en compte des données sémiotiques et grammaticales musicales

> *À partir du moment où l'ethnomusicologue s'intéresse aux valeurs véhiculées par la musique dans une société donnée et aux liens que l'autochtone établit entre la musique et son vécu, la question de la signification musicale apparaît (Nattiez, 2004, p. 53).*

Certes, les musiques de tradition orale du monde arabe entretiennent un rapport constant et soutenu avec la poésie, y inclus pour la musique instrumentale (notamment, le *taqsīm*) qui porte dans sa rythmique le sceau de la prosodie métrique d'une parole implicitement proférée (Abou Mrad, 2016, ch. 8). Une telle proximité de la musique avec la parole constitue un motif pour approcher la production musicale sous un angle sémiotique musical favorisant la métaphore linguistique dans l'analyse musicale. Or, Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino s'accordent à le dire : « Depuis le milieu de la décennie de 1970, la sémiologie musicale est un des axes originaux de l'analyse musicale » (Nattiez, 1991, p. 1).

5.1. Sémiotique et musique

Ainsi Mondher Ayari intègre-t-il le composant sémiologique dans le modèle cognitif qu'il a élaboré pour la perception musicale des musiques monodiques chez l'interprète et l'auditeur : « Notre modèle cognitif qui se fonde sur la psychologie expérimentale et sur la sémiologie musicale dans sa version tripartite (Molino, 1975 ; Nattiez, 1975), tend à étudier la multidimensionnalité du phénomène musical et les règles perceptives implicites dans sa représentation auditive » (Ayari, 2014, p. 220).

Dans une autre perspective, Nicolas Meeùs (1992) a développé une approche originale de la sémiotique musicale qui souligne l'aspect endosémiotique de la signification musicale, en opposition avec la sémantique diasémiotique et référentielle qui caractérise le langage verbal et les approches narratologiques de la musique et celles axées sur les topiques qui rapportent le processus de signification à un métalangage qui n'est autre que le langage verbal. En outre, il propose d'extrapoler cette approche aux monodies modales (Meeùs, 2012).

5.2. Sémiotique modale

C'est en ce sens que Nidaa Abou Mrad (2016) établit la théorie sémiotique modale sur la *grammaire modale transformationnelle générative* qui sous-tend l'élaboration des séquences musicales monodiques traditionnelles. Cette grammaire musicale présente des analogies avec (1) l'analyse schenkérienne (principe organisciste de l'élaboration musicale par transformations à partir d'une structure fondamentale), (2) la grammaire générative chomskyenne et (3) la théorie des vecteurs harmoniques de Nicola Meeùs, tout en s'inscrivant dans le sillage du principe de grammaticalité musicale arborescente, inhérent aux traités théoriques musicaux de l'école dite des herméneutes praticiens, notamment, ibn Muẓaffar al-Ḥiṣnī (Abou Mrad et Didi, 2013)[8].

5.2.1. Composants

À l'instar de la grammaire générative chomskyenne du langage verbal, la grammaire générative modale se décline en trois composants morphophonologique, syntaxique et sémantique.

Composant morphophonologique

L'analyse sémiotique modale de la transcription musicale d'une monodie commence par la structure de surface de celle-ci qui est soumise à une réécriture transformationnelle morphophonologique rythmico-mélodique.

Celle-ci (Abou Mrad, 2016, ch. 2) consiste d'abord en la détermination, par le biais d'une analyse rythmique et métrique, d'unités métrique minimales successives, identifiées à des pulsations hétérochrones (de durées pouvant être variables). Ces unités métriques, souvent liées aux syllabes du texte chanté, constituent le réceptacle des unités phonologiques mélodiques minimales qui s'identifient aux notes focales ou saillantes (généralement les notes initiales des unités métriques) du phrasé monodique.

La réécriture substitue à ces notes focales leurs indicateurs phonologiques génératifs sous-jacentes. L'indicateur distinctif d'une note consiste en fait en son appartenance à l'un des deux noyaux modaux concurrents de la monodie, le noyau primaire α regroupant les degrés de rang impair (chaîne de tierces passant par la finale

[8] Cette théorie présente également des analogies moindres avec la Generative Theory of Tonal Music de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff.(1983).

modale) de l'échelle modale, tandis que le noyau secondaire β comprend les degrés de rang pair (Abou Mrad, 2016, ch. 1).

La transformation morphophonologique de cette réécriture consiste à opérer, au sein de la monodie étudiée, un regroupement morphologique des unités mélodico-rythmiques minimales (réécriture métasyllabique), qui met en exergue des unités morphématiques (ou métasyllabiques) successives qui sont dotées d'indicateurs morphologiques sous-jacents. L'indicateur morphologique sous-jacent d'un morphème musical n'est autre que le noyau de l'unité métrique et phonologique la plus lourde ou longue du morphème. La réécriture transformationnelle des segments successifs (souvent les mesures) de la monodie est algébrique linéaire. Elle consiste en la multiplication d'une matrice ligne mélodique segmentale, constituée des indicateurs nucléaires morphologiques successifs du segment, par une matrice ligne verticale rythmique segmentale, constituée de la structure métrique (décomposable en unités métriques minimales) des morphèmes.

Composant syntaxique

La théorie sémiotique modale postule que la morphosyntaxe de la langue modale repose sur des opérations algébriques qui mettent en jeu des vecteurs sémiophoniques génératifs, ces vecteurs constituant la catégorisation sous-jacente des segments morphologiques et/ou syntaxiques musicaux, en appariant les noyaux modaux sous-jacents des notes focales de ces unités :

- $\overrightarrow{\alpha(\mathrm{M})\beta(\mathrm{M})} = \vec{q}$ ou *vecteur-question*
- $\overrightarrow{\beta(\mathrm{M})\alpha(\mathrm{M})} = \vec{r}$ ou *vecteur-réponse*
- $\overrightarrow{\alpha(\mathrm{M})\alpha(\mathrm{M})} = \vec{p}$ ou *vecteur-prolongation primordiale*
- $\overrightarrow{\beta(\mathrm{M})\beta(\mathrm{M})} = \vec{s}$ ou *vecteur-prolongation suspensive*.

Ainsi la réécriture syntaxique générative modale prend-elle la forme d'opérations sur ces vecteurs sémiophoniques modaux. Elle part de la dichotomie primordiale (transformation obligatoire)

$$\{\vec{p}\} \rightarrow \Phi \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}$$

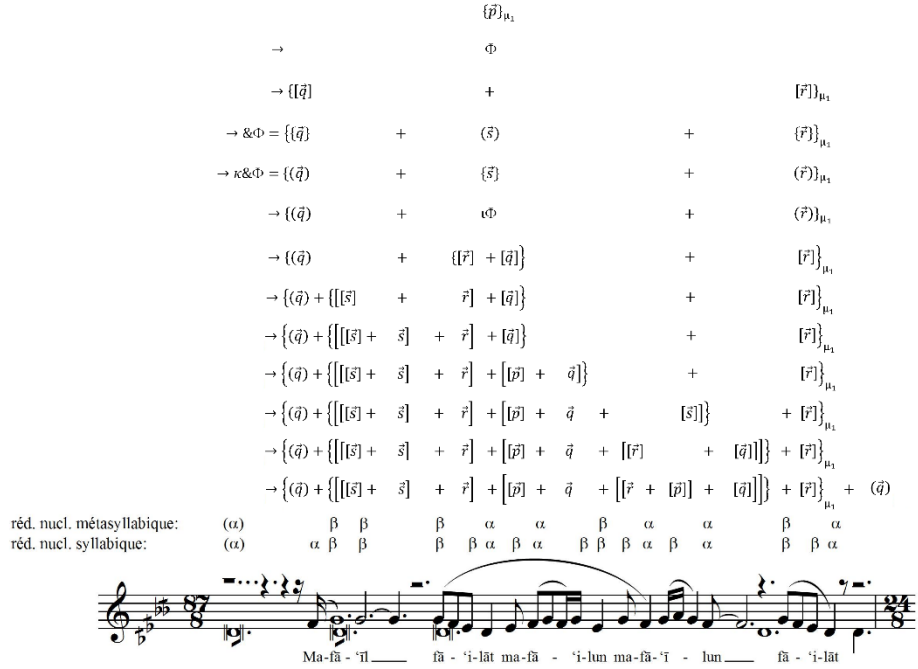
pour réaliser des dérivations successives permettant de décrire l'élaboration du texte musical, à partir de processus récursifs et de transformations obligatoires et facultatives.

Le résultat au plan moyen de ces dérivations donne prise, en retour, à la réécriture morphophonologique rythmico-mélodique, puis à la réalisation phonologique qui permet de finaliser le phrasé musical, moyennant, le cas échéant, l'application de processus d'ornementation.

Composant sémiosique

De fait, et en adoptant le point de vue de Nicolas Meeùs, Nidaa Abou Mrad veille à différencier le processus d'élaboration primaire des significations musicales de la sémantique référentielle qui caractérise le langage verbal. Ainsi qualifie-t-il la sémiose

musicale primaire d'endosémiotique et la rapporte à l'existence de modalités sémantiques (de substrat phonologique modal) qui constituent les indicateurs vectoriels sous-jacents de l'élaboration syntaxique modale, en même temps qu'elles fondent les significations inférées de l'énonciation musicale monodique. Néanmoins, cet auteur envisage deux autres procès de signification musicale qui sont exosémiotiques, car ils renouent avec la logique référentielle, le procès secondaire étant inhérent à la structuration rythmique de la surface de la monodie (sémiose traditionnelle stylistique), tandis que le procès tertiaire repose sur les paramètres phonologiques musicaux secondaires (ou suprasegmentaux) : intensité, timbre et tempo (sémiose subjective).



Exemple n° 9 : Réécriture syntaxique générative modale de la première phrase d'un *tasqīm* en mode Bayyātī réalisée par Nidaa Abou Mrad (2015)

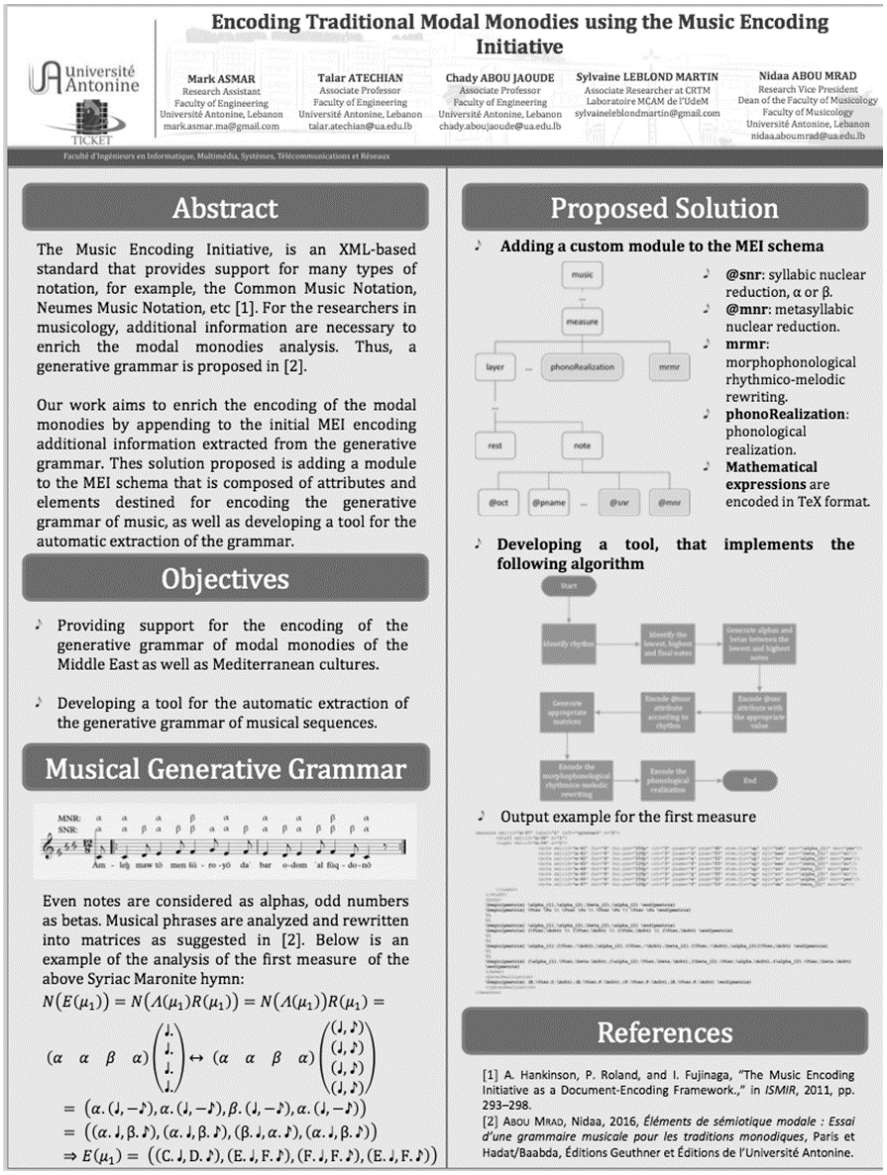
5.3. Le projet d'encodage MEI des monodies modales traditionnelles

Le projet d'encodage numérique MEI des monodies modales traditionnelles du Moyen-Orient et des cultures méditerranéennes » est un programme de recherche, initié par l'auteure en 2016, qui vise à rassembler des chercheurs d'Amérique du Nord, d'Europe, d'Afrique et d'Asie pour développer une nouvelle voie de recherche dans l'encodage des transcriptions de monodies modales de tradition orale.

L'idée de ce programme a favorisé la formation d'une équipe regroupant des chercheurs de l'Université Antonine (UA), rattachés pour certains au Laboratoire

TICKET (ingénierie informatique) et pour d'autres au Centre de Recherche des Traditions Musicales.

Cette équipe a pour propos de réaliser un encodage MEI de monodies modales traditionnelles du Levant, relevant de divers corpus religieux et profanes, et ce, en prenant en compte les données grammaticales musicales inhérentes à la sémiotique modale. Dans le fichier MEI il est prévu d'encoder tous les éléments musicaux, incluant naturellement les intervalles zalzaliens (médians ou moyens, à base de trois quarts de tons), etc. L'objectif est d'adapter les schémas MEI et TEI pour explorer les fonctions (notamment grammaticales) musicales en utilisant des possibilités d'analyse sémantique prises en charge par ces standards d'encodage. En outre, le projet consiste à établir un contrepoint flexible entre MEI et les fichiers TEI pour ouvrir de nouvelles perspectives dans le domaine de la musicologie des traditions monodiques.



Exemple n° 10 : Poster du prototype TEI / MEI de Mark Asmar

Le premier pas a consisté à mettre au point un processus d'automatisation de l'analyse sémiotique modale dans son composant morphophonologique rythmico-mélodique. Ainsi Mark Asmar (chercheur informaticien à l'UA), a-t-il créé, sous la direction de Talar Atechian (enseignante-chercheure à l'UA), un prototype

combinant TEI et MEI. Le poster expliquant la conception du prototype a été présenté au colloque international ICAR 2017[9] et a remporté le premier prix.

5.4. Analyses sémiotiques, textes musicaux, textes verbaux et encodages TEI et MEI

Nous savons désormais qu'il est particulièrement approprié d'étudier la correspondance entre la musique et les langues verbales - dialectes arabes ou berbères - et de l'observer d'abord dans les pièces comportant la présence effective de la voix.

Toutefois on découvre aussi, mis à part l'influence des formes du discours - inspirées des contes, épopées, chants d'amour, qui continue d'être présente activement dans les pièces instrumentales -, que les règles classiques de la métrique poétique arabe peuvent être convoquées pour contribuer à l'organisation de la pièce musicale, offrant un discours sous-jacent qui oriente délibérément l'élaboration des parties instrumentales et la conduite des lignes mélodiques.

Aussi, pour terminer ce bref parcours de l'analyse sémiotique musicale et de son encodage numérique, nous avons souhaité faire état de deux brèves analyses. La première qui permet d'observer ce qui se passe quand on attribue des mots de langue différente sur les notes de musiques, c'est-à-dire en traduisant, dans ce cas-ci, en quatre langues, la première strophe des paroles de la chanson *Taht el Yasmina*. Quant à la deuxième analyse, elle concerne l'empreinte que laisse la métrique verbale arabe dans le rythme de la musique instrumentale arabe.

5.4.1. Rappel sémiotique préalable à l'exercice

Les deux sémiotiques verbale et musicale ont en commun plusieurs procédés d'analyse.

La signification des énoncés du langage (verbal), repose sur le *sens* des morphèmes (par exemple les mots, de nombre limité pour une langue donnée) qui constituent les unités significatives minimales, dites de *première articulation* selon le lexique d'André Martinet (1960), tandis que les unités distinctives minimales de *seconde articulation*, les phonèmes, sont sonores et dépourvues de signification, tout en étant de nombre très restreint, ce qui donne lieu à l'économie du langage. Seule l'unité de première articulation s'identifie à la notion de signe en linguistique. Émile Benvéniste (1966, p. 61-62) assigne à ces unités une signification d'ordre « sémiotique », qui est lexicale (dénotée dans un dictionnaire) et une signification d'ordre « sémantique » (déterminée par le locuteur) aux unités plus larges, propositions et phrases.

Nicolas Meeùs propose d'appliquer le principe de la double articulation du langage verbal au langage musical, qu'il s'agisse du système musical tonal harmonique (Meeùs, 2002) ou du système musical modal monodique (Meeùs, 2012). En bref, il

[9] http://www.oea.org.lb/Library/Files/news%202017/june%202017/2017%20-%20ICAR%20-%20A4%20Poster.pdf.

identifie les unités de première articulation aux notes, dont le caractère distinctif essentiel réside dans la hauteur mélodique, tandis qu'il propose de rendre la notion linguistique de signification (sémiotique) des unités de première articulation équivalente à celle de *pertinence analytique* en musique (Meeùs, 2002, p. 162). C'est en ce sens que cet auteur insiste sur le caractère endosémiotique de ce mode de signification intrinsèque en musique, qui est « apte à la lecture tabulaire suggérée par le Groupe μ » (Meeùs, 2016, p. 16) et qui est différente du mode de signification référentielle ou lexicale que proposent les sémiotiques narratologiques de la musique et celles des topiques musicaux. Cette signification endosémiotique musicale est donc liée à la syntaxe musicale de la séquence musicale et au degré de congruence interne des éléments saillants de l'énonciation mélodique avec la norme tonale -dénotée par le biais de l'analyse harmonique à base de chiffrage romain ou de l'analyse schenkérienne (Meeùs, 2002)- ou la norme modale -noyaux, vecteurs sémiophoniques modaux (Abou Mrad, 2016)-, cette congruence variable étant génératrice d'états variables de tension et de détente, selon la théorie gestaltiste de Leonard Meyer (1956) de l'attente et de l'implication musicales.

La sémiotique modale envisage un autre mode de signification musicale qui est exosémiotique et référentiel et qui se rapporte à la structuration rythmique de la surface de la monodie, qui permet d'identifier des topiques stylistiques rythmiques porteurs de significations qui réfèrent aux données culturelles extramusicales (métrique de la prose cantillée, de la poésie chantée, du mouvement rituel ou de la danse) qui impriment leur empreinte dans le rythme de la monodie (Abou Mrad, 2016, ch. 4).

Rappelons que les deux standards MEI et TEI, étant apparentés techniquement, nous les associons pour décrire précisément chaque élément mis en exergue de façon à sonder la dialectique qui existe entre les dynamiques compositionnelles et la création littéraire qui sourd en permanence dans ces musiques.

5.4.2. Abord sémiotique d'un chant monodique aux paroles traduites dans plusieurs langues

D'abord l'exemple 2 montre la musique et les paroles originales en arabe (translittérées) de *Taht El Yasmina*, suivis de la même musique et des traductions des paroles en français, en anglais et en allemand. Ceci pour observer l'effet dans l'analyse sémiotique musicale du déplacement des syllabes sous les notes, sous l'action des traductions respectives.

Naturellement l'énoncé des paroles traduites ne peut pas coïncider parfaitement avec celui des paroles arabes. Ainsi les mots des quatre traductions se déplacent discrètement sous les notes musicales. Cependant ce léger déplacement n'affecte pas vraiment la structuration temporelle de l'énoncé musical, tout en ne changeant pas le sens (sémantique) de la phrase. Ce qui tend à montrer que la signification (sémiotique) des paroles (unités de première articulation) chantées est prépondérante par rapport à la composition phonologique spécifique (propre à chaque langue) des morphèmes et aux nuances sémiotiques verbales inférées de ces spécificités, sachant que

ces variations linguistiques verbales dans les paroles chantées n'influent pas ici particulièrement sur le sens (sémiotique) musical.

5.4.3. Lorsque les règles classiques de la métrique poétique inspirent la musique instrumentale arabe

L'analyse morphologique rythmique de la première phrase d'un *taqsīm* improvisé (enregistré sur disque 78 tours) par le violoniste syro-égyptien Sami Chawa (1885-1965) en mode *Bayyaātī* (exemple n° 6) termine notre exposé.

Cette analyse/transcription réalisée par Nidaa Abou Mrad (2015) est très différente de la précédente car le texte (strictement virtuel) qui figure sous la portée est proposé pour représenter la succession des durées des unités métriques minimales qui constituent la charpente métrique du rythme de cette phrase de musique instrumentale improvisée, par le biais d'une syllabation analogue à celle qui est employée dans la métrique de la poésie arabe, en considérant le *taqsīm* comme la cantillation instrumentale d'un texte arabe implicite. La découpe syllabique est comme suit :

Mafā'il fā'ilāt mafā 'ilun mafā'ilun fā'ilāt

Sihem Zghidi, Docteure en Sciences de l'information et de la communication, explique :

> *La métrique de la poésie arabe est constituée de syllabes organisées selon des mesures rythmées. Chaque vers de poème est testé selon sa concordance avec la structure de l'une des 16 métriques en utilisant un modèle de successions de syllabes dérivées d'un verbe radical (faire). C'est une convention du VIII^e^ S. créée par l'écrivain et philologue arabe Al Khalil Ibn Ahmed Al Firahidi (718-791). Pour illustrer davantage, une métrique est une suite variée de syllabes constituant des déclinaisons grammaticales du verbe faire (verbe radical en arabe :3 lettres). Par exemple une métrique correspond à une suite syllabique issue des formes grammaticales dérivées du verbe faire : forme infinitive, forme adverbiale, forme sujet et forme adjectivale (faire, faisant, faiseur, fait, etc.). Les déclinaisons sont plus nombreuses qu'on ne peut traduire en français. Les exemples suivants sont des illustrations et non des reproductions exactes des métriques poétiques arabes :*
>
> *- faire faisant faiseur fait (en arabe translittéré = fa'ala fa'ūlun fā'ilun maf'ūlun)*
>
> *- faisant faire fait faiseur (fa'ūlun fa'ala maf'ūlun fā'ilun)*
>
> *- faiseur fait faire faisant (fā'ilun maf'ūlun fa'ala fa'ūlun), …*
>
> *Le texte représente donc des déclinaisons du verbe « faire » pour illustrer le type de métrique à appliquer à la notation musicale. Toutes les paroles qui devraient être ensuite associées à cette notation musicale doivent respecter cet ordre syllabique (Zghidi, 2017, correspondance).*

Ainsi le phrasé musical cantillatoire improvisé au violon obéit à la fois aux canons de la métrique poétique arabe et à la grammaire mélodique propre au mode *maqâm* Bayyātī. Cette métrique est inspirée de la conjugaison du verbe « faire » qui est « sous entendue » (puisque non prononcée).

Il est dès lors plausible de penser que le jeu de l'interprète est influencé par la prononciation « muette » des mots et que la durée des notes et leur accentuation est suggérée par la quasi épellation des syllabes. Ainsi, on peut dire que le sens général de la métrique poétique est sous-entendu, et diffus, mais, que, à l'opposé, chacune des paroles devient presqu'audible, voire *clairement énoncée :* ici la deuxième articulation « fait sens ».

Enfin, on peut conclure que, dans le premier cas comme dans le second, le sens des mots et le sens (pertinence analytique) des notes sont équilibrés l'un par rapport à l'autre, même si la coordination paroles et musique semble répondre à des exigences et des critères respectivement éloignés.

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, p. 29-50.

ABOU MRAD, Nidaa, 2015, « Réécriture grammaticale générative musicale d'un *taqsīm* improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī », *Revue des Traditions Musicales*, n° 9 (2015) « L'improvisation *taqsīm* », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 37-70.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale, Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

AYARI, Mondher, 2014, « Modélisation cognitive des musiques de tradition orale », *L'analyse musicale aujourd'hui*, Paris, Delatour-France (éd.), p. 215-243.

AROM, Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, (2 vol.), Collection Ethnomusicologie, Paris, SELAF.

BENVENISTE, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard.

GUETTAT, Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad.

LEBLOND MARTIN Sylvaine, 2016, « Musiques orales, leur notation musicale et l'encodage numérique MEI », *Musiques orales, notions musicales et encodages numériques*, Sylvaine Leblond Martin (dir.), Paris, Les Éditions de l'Immatériel, p. 220-243.

LERDAHL, Fred, & JACKENDOFF, Ray, 1983, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

MARTIN DE GUISE, Sylvaine, 2013, « La MEI (*Music Encoding Initiative*) : un standard au service de la musique kabyle », *Îles d'Imesli*, n°5 (2013), Alger, p. 245-277.

Martinet, André, 1960-1970-1971, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

MEEÙS, Nicolas, 1991, « Apologie de la partition », *Analyse musicale* 24, Paris (juin 1991), La Société Française d'Analyse Musicale (éd.), p. 19-22.

MEEÙS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis 21/2 (éd.), p. 161-174 ;* « Articulation musicale », traduction française » (http://nicolas.meeus.free.fr/Liste.html).

MEEÙS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 11-18.

MEEÙS, Nicolas, 2016, « Préface » (de l'ouvrage de Nidaa Abou Mrad) *Éléments de sémiotique modale, Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 13-17.

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 2011, *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, préface de Jean-Jacques Nattiez, Arles (France), Actes Sud

PUGIN, Laurent, 2016, « Encodages de documents musicaux avec la MEI », *Musiques orales, notions musicales et encodages numériques*, Sylvaine Leblond Martin (dir.), Paris, Les Éditions de l'Immatériel, p. 162-203.

REYNOLDS, Dwight F., 2009, « Epic and History in the Arabic Tradition », *Epic and History*, D. Konstan and K.A. Raaflaub, (eds.), Wiley-Blackwell, Oxford, UK., p. 392-409.

Documentation électronique

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 28 juillet 2017. URL : http://lhomme.revues.org/24859

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Analyse & sémiologie musicales », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 juillet 2017.

URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/analyse-et-semiologie-musicales/.

ZGHIDI, Sihem (2017), Correspondance par mail.

Résumés

Nicolas Meeùs, « Deux mille cinq cents ans de musicologie systématique »

La science de la musique, Guido Adler le rappelle, est aussi ancienne que la musique elle-même. Elle a toujours englobé la théorie et la pratique, la recherche spéculative et la pédagogie. De l'Antiquité à la Renaissance, la motivation de cette science a été théologique, cherchant à mettre en lumière un ordre divin. Elle s'est faite ensuite naturaliste, avec le développement de l'acoustique aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, puis anthropologique, s'intéressant à la physiologie et à la psychologie humaine, puis aux processus cognitifs. Ces trois phases correspondent aux trois *épistémès* de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. La troisième de ces *épistémès*, qui procède aussi à une lecture historique et géographique, cherche aussi des légitimations culturelles ou nationales inacceptables aujourd'hui : l'épistémologie d'une musicologie francophone de l'Orient nous interroge aujourd'hui sur notre propre identité.

Mots-clés : Musicologie systématique – Épistémologie – Guido Adler – Musicologie francophone de l'Orient – Michel Foucaud.

Frédéric Billiet, « La musicologie médiévale francophone et l'Orient : une historiographie ethnocentrée »

Une relecture partielle des ouvrages d'histoire de la musique publiés en français de 1870 à 2005 confirme une tendance à affirmer une certaine supériorité de la musique occidentale dès lors qu'elle est notée à partir du IX^e^ siècle. À partir de ce siècle, plus rien n'est dit sur la musique des Grecs qui n'est plus qu'un héritage et toutes les musiques des pays méditerranéens sont passées sous silence avec leurs traditions orales malgré des témoignages d'échange de pratiques, de mélodies, d'instruments de musique et de texte théoriques. Cet article commente les positionnements des historiographes face à cet ethnocentrisme.

Mots-clés : Histoire de la musique – Historiographie – Musique occidentale et orientale – Musicologie francophone.

François Picard, « Les apports de la musicologie francophone à la musicologie généralisée »

Le plus souvent, les ethnomusicologies de France comme de Grande-Bretagne ou des États-Unis d'Amérique se réclament d'une rupture avec une autre discipline, définie comme « l'École de Berlin » de musicologie comparée. Il est aisé de démonter le fait qu'il y aurait eu une telle école : quoi de commun entre les approches, les méthodes, les engagements, les résultats et les destins de Robert Lachmann et de Marius Schneider ? Il est aisé aussi de montrer tout ce que les unes et les autres doivent à Curt Sachs et donc Hornbostel. L'apport de la tradition francophone à l'ethnomusicologie se tient pour partie dans le développement, marqué en particulier par Tran Van Khê puis

Jean-Jacques Nattiez, d'une musicologie généralisée, et pour partie dans un attachement tout particulier à la qualité artistique des musiques et des interprétations et non pas seulement à la dimension sociale ou anthropologique des phénomènes, répertoires et situations étudiées. L'attrait de compositeurs comme Iannis Xenakis et François-Bernard Mâche envers les musiques de l'ailleurs-que-l'Europe est une des étapes dans ce développement.

Mots-clés : Musicologie comparée – Ethnomusicologies – Épistémologie – Diagramme d'analyse mélodique – Anthropologie musicale.

Fériel Bouhadiba, « 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 »

L'évolution de la pensée exprimée par le langage verbal constitue l'un des miroirs de l'évolution des civilisations. Lorsque cette pensée s'intéresse à l'art et en l'occurrence à la musique, elle met en exergue à la fois le cheminement des modes de pensée et des arts et le rôle majeur de la contextualité dans l'émergence et dans le développement des courants d'étude et d'analyse. Le regard que l'on peut porter aujourd'hui sur l'évolution de la pensée analytique dans les textes francophones relatifs aux musiques monodiques modales peut s'avérer à ce titre fort édifiant. Nous proposons donc de présenter dans le cadre de cet article une étude et une réflexion portant sur le développement de la pensée musicologique francophone dans la conceptualisation et la mise en exergue des spécificités des musiques monodiques modales en prenant en considération la nature des approches étiques et émiques adoptées. Nous adopterons une méthodologie diachronique basée sur une prise en considération du rôle de la contextualité dans l'évolution des éléments désignatifs et descriptifs présents dans les textes de la musicologie francophone consacrés aux musiques d'Orient notamment les travaux ayant précédé la tenue du premier Congrès de musique arabe et les recherches contemporaines particulièrement les travaux de Mahmoud Guettat et de Nidaa Abou Mrad.

Mots-clés : Musicologie francophone – Approches musicologiques étiques – Approches musicologiques émiques – Orientalisme – Musiques monodiques modales.

Frédéric Lagrange, « La réception de la musique égyptienne en France »

Cet article examine en premier lieu la réception des musiques égyptiennes en France au niveau des discours musicologiques tenus depuis la campagne de Bonaparte jusqu'à l'époque contemporaine, les plus récents ayant contribué à une « redécouverte » de l'école de la Nahḍa saisie comme une acmé de musique savante. Il analyse d'autre part les performances publiques de musiques d'Égypte en France, des expositions universelles du XIX^e^ siècle aux concerts d'Arab-pop contemporains. L'évolution des discours et des représentations suit les transformations de l'objet

« musiques d'Égypte » comme celles de la population française, plus métissée culturellement et ethniquement au début du XXIe siècle qu'elle ne l'était un siècle plus tôt, en notant la présence parallèle d'une scène de prestige "World music" s'adressant aux mélomanes curieux et qui présente essentiellement des musiques populaires et des musiques savantes dont la diffusion demeure confidentielle en Égypte, et d'une scène visant plus spécifiquement les communautés arabophones installées en France qui répercute les succès du *mainstream* commercial égyptien.

Mots-clés : Musique égyptienne – World music – Musique arabe en France – Orientalisme.

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

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 XIXe siècle, et ce, à partir de ses écrits sur la musique qui figurent dans les 13e et 14e volumes de *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, cet article met 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.

Mots-clés : Orientalisme Musical – Organologie – Microtonalité – *Maqām* – Guillaume-André Villoteau.

Diana Abbani, « Wadī' Ṣabrā et le modernisme musical au Liban durant la période du mandat français »

Cet article vise à suivre l'impact de l'activité et des idées modernistes du musicien et compositeur francophone Wadī' Ṣabrā (1876-1952) sur la vie musicale beyrouthine durant la période du mandat français (1919-1943). Considéré comme le fondateur du modernisme musical libanais, Ṣabrā joua un rôle majeur dans l'occidentalisation de la scène musicale beyrouthine, tout en contribuant à la construction identitaire du nouvel État du Grand-Liban. Son institut musical local de style occidental fut un lieu public de production musicale à partir duquel l'institutionnalisation et la professionnalisation de la scène musicale moderne s'établissent à Beyrouth. Il fut également un lieu de controverses politique et sociale reflétant les contradictions de son temps.

Mots-clés : Nahḍa – Adīb – Modernisme musical – Nationalisme – Construction identitaire.

Jean Lambert, « Bernard Moussali et le « chant du cygne » de la musique arabe »

Bernard Moussali, disparu prématurément en 1996, consacra ses recherches à l'histoire des musiques de l'Orient arabe, avec une grande profondeur de vue et une passion inextingible. Né au Liban, il portait en lui une multiculturalité qui fut au cœur de sa trop brève carrière scientifique. Plus de vingt ans plus tard, son profil intellectuel soulève des questions passionnantes, en raison même de sa position-frontière entre l'Orient et l'Occident, dans une période où la découverte des musiques non européennes était en plein essor (en particulier en France). B. Moussali fut d'abord un grand historiographe de la musique : invention de l'expression « école khédiviale » pour désigner le mouvement musical initié en Égypte par ʻAbduh al-Hamūlī ; étude du contexte social et culturel de cette phase cruciale de l'histoire du monde arabe et turc, en particulier l'infériorité technique perçue par les Orientaux vis-à-vis de l'Occident ; irruption des premiers enregistrements commerciaux sur disques 78 tours dans les pays arabes. Sa grande œuvre (inachevée) concerne le Congrès de Musique Arabe du Caire en 1932, à la fois sur le plan événementiel et par sa contextualisation : une interprétation originale et cohérente des débats du Congrès ; l'émergence du concept de « musique arabe ; la centralité de l'Égypte et égypto-centrisme ; les enregistrements effectués au Congrès. Pour conclure on peut s'interroger sur les limites de la démarche de B. Moussali, marquée par une esthétique nostalgique qui lui avait fait parler, à propos de cette période, du « chant du cygne » de la musique arabe. Mais on doit aussi rappeler que l'étude historique de la musique ne saurait être indifférente à l'expérience sensible consistant à redécouvrir un patrimoine qui avait été presque oublié par les Arabes jusqu'à l'aube du XXIe siècle.

Mots-clés : Congrès du Caire – Musique arabe – Égypte – École khédiviale – Disques 78 tours.

Nidaa Abou Mrad et Fadi Tawk, « Religieux musicologues francophones, exégètes des traditions monodiques modales du Mašriq »

Cet article s'intéresse au rôle important joué par six religieux francophones dans l'élaboration de la musicologie générale des traditions monodiques modales du Mašriq, depuis la fin du XIXe siècle. Cette approche se fonde sur l'hypothèse de l'inscription implicite de ces chercheurs dans une tradition exégétique religieuse qui leur permet de mieux saisir le sens de ces traditions et plus particulièrement les grammaires musicales modales qui leur sont sous-jacentes, qui constituent chez les experts praticiens de ces musiques l'objet d'une herméneutique musicale non-verbale. Ce texte fait un rappel du clivage qui a existé historiquement entre ce versant exégétique grammatical formulaire de la musicologie/musicographie de la modalité, d'une part, et, d'autre part, son versant structural scalaire quantitatif. Il se poursuit par le soulignement de l'intérêt porté par deux musicologues orientalistes jésuites français, les pères Louis Ronzevalle et Xavier Maurice Collangettes, à la grammaire modale inhérente à la musique d'art du Mašriq et notamment aux informations de première

main fournies par le musicologue libanais Mīḫā'īl Maššāqa et d'autres praticiens autochtones, cette jonction se prolongeant par la traduction critique du traité de Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī réalisée par sœur Thérèse Berthe Antar, moniale antonine maronite. Il s'arrête surtout sur les études des répertoires ecclésiastiques de langue syriaque qu'ont réalisées dom Jean Parisot et dom Jules Jeannin, moines bénédictins, puis le Père Louis Hage, moine libanais maronite, qui s'inscrivent dans une voie exégétique modale.

Mots-clés : Religieux musicologues – Musicologues francophones – Orientalisme – Grammaire musicale modale – Exégèse musicale.

Lamia Bouhadiba, « Le musicologue et la trace : regard juridique sur la contribution de la musicologie francophone du début du XXe siècle à la transmission du patrimoine musical d'Orient »

L'œuvre des musicologues francophones du début du XXe siècle a bénéficié d'un contexte juridique particulier marqué par l'émergence des droits d'auteur, par le développement d'un cadre institutionnel favorisant le travail de collecte et d'archivage et par la reconnaissance des droits voisins. Aujourd'hui, les écrits de ces musicologues et leurs enregistrements se trouvent confrontés à de multiples menaces, les règles juridiques relatives aux archives et au patrimoine culturel n'apportant en la matière qu'une réponse partielle. Adoptant une perspective historique et chronologique abordant dans un premier temps le contexte juridique de l'époque et étudiant dans un second temps les législations aujourd'hui applicables, le regard juridique que nous portons sur les travaux des musicologues francophones du début du XXe siècle vise à mesurer l'impact de la règle juridique sur la transmission et sur la préservation du patrimoine musical. Nous nous baserons dans nos développements sur des exemples concrets tels les travaux du Baron Rodolphe d'Erlanger et de ses collaborateurs et le Congrès du Caire de 1932.

Mots-clés : Lois – Institutions – Artistes – Musicologues – Création musicale – Patrimoine musical.

Sylvaine Leblond Martin, Les encodages numériques et les musiques monodiques modales de tradition orale

Les encodages numériques sont un procédé informatique développé en humanités numériques, ou *digital humanities*. Celles-ci représentent un champ de recherche, d'enseignement et d'ingénierie qui vise à mettre l'outil informatique au service de la recherche dans les domaines des arts, des lettres, des sciences humaines et sociales et des sciences pures. Ainsi, en sciences humaines et sociales, le chercheur qui traite du texte dans son ensemble, c'est-à-dire de l'information portée par les livres anciens, modernes et les fonds d'archives, est rapidement confronté au fait que ces documents, tels quels, ne sont pas *lisibles* à l'ordinateur et qu'il faut leur faire subir un traitement d'encodage numérique afin que les informations conservées puissent être approfondies à l'aide des diverses techniques et applications informatiques. L'entreprise

concerne également les textes musicaux, c'est-à-dire les partitions comme les analyses et les apparats critiques musicaux. Cet article étudie les différents aspects et les problématiques variées soulevées par les procédés d'encodages numériques des transcriptions de musiques monodiques modales de tradition orale. Chemin faisant, cet encodage est appelé à couvrir également des données grammaticales musicales susceptibles d'être pertinentes au regard d'approches musicologiques générales francophones employées actuellement pour étudier les traditions de l'Orient musical.

Mots-clés : Partitions musicales – Encodages numériques – TEI – MEI – Musiques orales.

Abstracts

Nicolas Meeùs, "Two Thousand Five Hundred Years of Systematic Musicology"

The science of music, as Guido Adler reminded, is as old as music itself. It always comprehended theory and practice, speculative research and pedagogy. From Antiquity to the Renaissance, the motivation of this science was theological, seeking to enlighten a divine order. It later became naturalist, with the development of acoustics in the 17th and 18th centuries, then anthropological, developing an interest for human physiology and psychology, and later for cognitive processes. These three phases correspond to the three *épistémès* of Michel Foucault in *Les Mots et les choses*. The third of these epistemes, because it proceeds from a historical and geographical reading, also seeks cultural and national legitimations that seem unacceptable today: the epistemology of a francophone musicology of the East questions us today on our own identity.

Keywords: Systematic musicology – Epistemology – Guido Adler – French speaking musicology of the Orient – Michel Foucaud.

Frédéric Billiet, "Medieval French Musicology and the Orient: An Ethnocentric Historiography"

A partial rereading of the history books of music published in French from 1870 to 2005 confirms a tendency to assert a certain superiority of Western music as soon as it was noted from the 9th century. From this century, nothing is said about the music of the Greeks which is nothing more than a heritage and all the music of the Mediterranean countries are passed over in silence with their oral traditions despite testimonies of exchange of practices, melodies, musical instruments and theoretical texts. This communication comments on the positions of historiographers faced with this ethnocentrism.

Keywords: History of Music – Historiography – Western and Eastern Music – Musicology in French.

François Picard, “The Contributions of Francophone Musicology to Generalized Musicology”

Most often, ethnomusicologists from France, Great Britain, and the United States of America claim a break with another discipline, defined as the "Berlin School" of comparative musicology. It is easy to disassemble the fact that there would have been such a school: what is in common between the approaches, the methods, the commitments, the results and the destinies of Robert Lachmann and Marius Schneider? It is also easy to show all that each of them owes to Curt Sachs and Hornbostel. The contribution of the French-speaking tradition of ethnomusicology is partly in the development, marked in particular by Tran Van Khê and Jean-Jacques Nattiez, of a generalized musicology, and partly in a particular attachment to artistic quality of musics and of their interpretations and not only to the social or anthropological dimension of the phenomena, repertoires and situations studied. The attraction of composers like Iannis Xenakis and François-Bernard Mâche towards the musics of elsewhere-than-Europe is one of the stages in this development.

Keywords: Comparative Musicology – Ethnomusicology – Epistemology – Diagram of melodic analysis – Anthropology of Music.

Fériel Bouhadiba, “Etic vs Emic in the Conceptualization and the Highlighting of the Specificities of Modal Music: Designative and Descriptive Contextualism in the Texts of Francophone Musicology, Conceptual Proposals and Musical Impact”

One of the mirrors of the evolution of civilizations is the evolution of thought expressed through verbal language. When this thought is interested in art and in this case in music, it highlights both the development of ways of thinking and the arts and the major role of contextuality in emergence and in development currents of study and analysis. The way we can look today at the evolution of analytical thinking in francophone texts relating to monodic modal music can be very edifying in this regard. We therefore propose to present in the context of this article a study and a reflection on the development of francophone musicological thought in the conceptualization and highlighting of the specificities of monodic modal music, taking into consideration the nature of etic and emic approaches. We will adopt a diachronic methodology based on taking into consideration the role of contextuality in the evolution of the designative and descriptive elements present in the texts of francophone musicology devoted to oriental music, in particular the work preceding the holding of the first Congress of Arabic music and contemporary research, in particular the work of Mahmoud Guettat and Nidaa Abou Mrad.

Keywords: Francophone musicology – Etic musicological approaches – Emic musicological approaches – Orientalism – Modal monodic music.

Frédéric Lagrange, "Reception of Egyptian Music in France"

This article first examines the reception of Egyptian musics in France on the level of the musicological discourses produced since Bonaparte's campaign until contemporary research, noting that the latter contributed to a "rediscovery" of the Nahḍa school repertoire, presented as an acme of art music in the Middle-East. It subsequently analyzes public performances of Egyptian musics in France, from universal expositions in the 19th century until present day Arab pop concerts. The evolution of academic discourses and performances follows the transformations undergone on the one hand by "Egyptian musics", and on the other hand by the French population, notably more diverse culturally and ethnically in this early 21st century than it was a hundred years before. The article notes the parallel presence of two distinct scenes: a "World music" realm targeting curious music lovers presenting essentially folk musics and learned repertoire, both of which remain confidentially represented in Egypt, and a commercial scene aiming Arab communities in France, which reflects the latest successes of Egyptian pop mainstream.

Keywords: Egyptian music – World music – Arab music in France – Orientalism.

Amer Didi, "More Than a Musicographer? Less Than a Musicologist? Orientalism and Scientific Orientalism in the Work of Guillaume-André Villoteau"

This article focuses on Guillaume-André Villoteau's (1759-1839) approach to the traditional Arab musical system as practiced in Egypt at the beginning of the 19th century, based on his writings on music where it occurs in the 13th and the 14th volume of *La Description de l'Égypte*. Far from claiming to be exhaustive, this study analyzes the main concepts by which this system and the organology associated with it are described. Notwithstanding a few judgments made in a contemptuous manner with regard to some musical practices studied and the existence of errors in the apprehension of certain data, this article highlights, over the texts analyzed, a scientific attitude that is not satisfied with documenting the musical facts observed on the spot, but to put them in relation with the theoretical treatises of previous centuries, in order to propose new models allowing to better understand them.

Keywords: Musical Orientalism – Organology – Microtonality – *Maqām* – Guillaume-André Villoteau.

Diana Abbani, "Wadī' Ṣabrā and the Musical Modernism in Lebanon during the French mandate period"

This article aims to trace the impact of Wadī' Ṣabrā's (1876-1952) activity and ideas on Beirut's musical life during the French Mandate period (1919-1943). This francophone musician and composer is considered to be the founder of the Lebanese music modernism. He played a major role in the westernisation of Beirut's music scene, contributing to the identity construction of the new state of Greater Lebanon. Its local and Western-style music institute became a public space of music production where the institutionalisation and the professionalisation of the modern music scene started

in Beirut. It was also a place of political and social controversy reflecting the contradictions of its time.

Keywords: Nahḍa – Adīb – Musical modernism – Nationalism – Identity construction.

Jean Lambert, "Bernard Moussali and the "Swansong of the Arab music"

Bernard Moussali, who died prematurely in 1996, devoted his researches to the history of the Arab music, with a great depth of view and an inextingible passion. Born in Lebanon, he wore a multi-culturality that was at the heart of his too short scientific career. More than twenty years later, his intellectual profile raises exciting questions, because of his position at a frontier between East and West, at a time when the discovery of non-European music was booming (especially in France). B. Moussali was first of all a great historiographer of music: invention of the expression «khedivial school» to designate the musical movement initiated in Egypt by ʻAbduh al-Hamûlî; study of the social and cultural context of this crucial phase of the history of the Arab and Turkish world, in particular the technical inequality perceived by the Orientals vis-à-vis the West; eruption of the first commercial recordings in the Arab countries. His great (unfinished) work concerns the Arab Music Congress of Cairo in 1932, both as an event and through its contextualization: an original and coherent interpretation of the debates of the Congress; the emergence of the concept of «Arabic music; the centrality of Egypt and the egyptocentrism; the recordings made at the Congress. As a conclusion, we may question the limits of B. Moussali's approach, marked by a nostalgic aesthetic that had made him call this period « the swansong of Arab music ». But we also have to recall that no historical study of music can abstain from the sensitive experience of rediscovering a heritage that had been almost forgotten by the Arabs until the dawn of the 21st century.

Keywords: Cairo Congress – Arab music – Egypt – khedivial school – 78 rpm records.

Nidaa Abou Mrad and Fadi Tawk, "Francophone Religious Musicologists, Exegetes of Monodic Modal Traditions of Mašriq"

This article examines the important role played by several francophone religious in the development of the musicology of the monodic modal traditions of the Mašriq, since the end of the 19th century. This approach is based on the hypothesis of the implicit inscription of these researchers in a religious exegetical tradition which allows them to better understand the meaning of these traditions and more particularly their musical modal grammar, which constitutes among the practitioners of this music the object of a non-verbal musical hermeneutics. This text begins with a reminder of the cleavage that has historically existed between this exegetical grammatical side that forms the musicology/musicography of modality, on the one hand, and, on the other hand, its quantitative scalar structural side. It continues with an examination of the convergence achieved at the end of the 19th century between two French Jesuit orientalist musicologists, Fathers Louis Ronzevalle and Xavier Maurice Collangettes,

and the indigenous supporters of the modal grammar, represented by the Lebanese theorist Mīḫā'īl. Maššāqa and several direct informants, this junction being extended by the critical translation of the treaty of Šams ad-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī carried out by Sister Berthe Antar, Antonine Maronite nun. Finally, it dwells on the studies of Syriac ecclesiastical repertoires carried out by Dom Jean Parisot and Dom Jules Jeanin, Benedictine monks, then Father Louis Hage, a Lebanese Maronite monk, who follow a modal exegetical path.

Keywords: Religious musicologists – Francophone musicologists – Orientalism – Modal musical grammar – Musical exegesis.

Lamia Bouhadiba, "The Musicologist and The Trace: A Legal Perspective on the Contribution of Francophone Musicology at the Start of the 20th Century to the Transmission of the Musical Heritage of the East"

The work of francophone musicologists at the start of the 20th century benefited from a particular legal context marked by the emergence of copyright, by the development of an institutional framework favoring the work of collection and archiving and by the recognition of neighboring rights. Today, the writings of these musicologists and their recordings face multiple threats, with legal rules relating to archives and cultural heritage providing only a partial response. Adopting a historical and chronological perspective first approaching the legal context of the time and secondly studying the laws applicable today, the legal perspective that we bring to the work of francophone musicologists at the beginning of the 20th century aims to measure the impact of the legal rule on the transmission and preservation of musical heritage. In our developments, we will base ourselves on concrete examples such as the work of Baron Rodolphe d´Erlanger and his collaborators and the Cairo Congress of 1932.

Keywords: Laws – Institutions – Musicologists – Musical creation – Musical heritage.

Sylvaine Leblond Martin, "The Digital Encodings and Modal Monodic Music from Oral Tradition"

Digital encodings are a computer process developed in digital humanities which represent a field of research, in teaching and engineering, aimed at putting the computer technology at the service of research in the fields of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences and Pure Science. Thus, in Humanities and Social Sciences, the researcher who deals with the text as a whole, which is information borne by ancient, modern books and archives, is quickly confronted with the fact that these documents are not readable on a computer and must be subjected to digital encoding processing so that the stored information can be further deepened by the various computer techniques and softwares. This also concerns musical texts, that is to say, notations, scores, analyzes and musical's literatures. In this article we will study the different aspects and the various problematics raised by the processes of digital encodings of the transcriptions of traditional oral music.

Keywords: Musical scores – Digital encodings – TEI, MEI – Oral music.

Translittération phonétique des termes arabes et persans

Voyelles

a	◌َ
u	◌ُ
i	◌ِ
ā	ا
ū	و
ī	ي

Consonnes

ʿ	ء	*z*	ز	*q*	ق	*B*	ب	*s*	س
k	ك	*t*	ت	*š*	ش	*G*	گ	*ṯ*	ث
ṣ	ص	*l*	ل	*j*	ج	*Ḍ*	ض	*m*	م
ḥ	ح	*ṭ*	ط	*n*	ن	*ẖ*	خ	*ẓ*	ظ
h	ه	*d*	د	ʿ	ع	*w*	و	*ḏ*	ذ
ġ	غ	*y*	ي	*r*	ر	*f*	ف		