

Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...)

Nicolas ROYER-ARTUSO

Dans cet article, il est question du « phénomène hétérophonique ». Le but en est de montrer en quoi les analyses en général présentées dans la littérature musicologique et ethnomusicologique sont, sinon fautives, du moins peu éclairantes et restent à la surface des choses, sans questionner certains fondements qui, je pense, devraient être questionnés. Je présenterai ensuite ma propre *version* du phénomène, une approche du phénomène qui me semble beaucoup plus réaliste et qui me semble toucher aux fondements mêmes du phénomène. Ce qui ne veut pas dire que le but soit de remplacer les analyses existantes ; mais plutôt d'apporter une contribution qui complèterait ces dernières, changerait un peu le cadre du débat et ferait prendre en quelque sorte quelques précautions aux chercheurs quand ils abordent le phénomène. Pour ce faire, je traduirai le débat en termes cognitifs, car les problèmes me semblent se situer précisément au niveau de la théorie cognitive (implicite en général) partagée par les chercheurs en question¹.

1. Le phénomène hétérophonique tel qu'il est vu généralement

Le phénomène hétérophonique n'a généralement pas été étudié directement : il devient sujet de discours musicologique et/ou ethnomusicologique quand des auteurs se rendent compte que les catégories propres à la description de la musique européenne ne rendent pas compte de certaines particularités propres à certaines

¹ Ma recherche porte depuis maintenant presque quinze ans sur les traditions musicales de l'aire géographique du *makam* (du Maroc à la Turquie actuelle) et plus spécifiquement sur la musique ottomane d'Istanbul. Quand je parle du phénomène hétérophonique, sauf indication contraire, c'est à ces musiques que je réfère, parce que c'est ce que je connais le mieux. J'espère par contre que cette réflexion sera transposable à d'autres traditions musicales. Le présent article ne se veut pas une critique des théories cognitives de l'hétérophonie, ni des théories cognitives relatives à la musique d'une façon générale. Je traduis le débat musicologique et ethnomusicologique relatif à l'hétérophonie en termes cognitifs pour les besoins de la cause, et ce, même si les termes employés peuvent référer à des modèles heuristiques quelque peu datés eu égard aux tendances actuelles des sciences cognitives.

traditions musicales non européennes (de même qu'à certaines expériences propres à la musique moderne) (Fessel, 2004, p. 150, Napier, 2006, p. 87). Son étude vient donc d'une lacune dans le répertoire conceptuel. D'où la nécessité d'un terme qui puisse référer à ces données inanalysables. Il semble alors que, tranquillement, un consensus se soit fait sur ses propriétés, et les chercheurs emploient maintenant le terme *hétérophonie* comme un terme compris de tous, ayant des propriétés plus ou moins bien définies sur lesquelles tous seraient d'accord. En général utilisé pour décrire des musiques non-européennes ou des musiques de type « populaire » (avec l'exception que représentent les recherches en musique contemporaine), le terme est utilisé dans les chapitres concernant la « texture » propre à certaines pratiques musicales consistant en l'interprétation de séquences musicales précomposées (voir un peu plus loin la notion de *même*). On trouve surtout des définitions du phénomène dans les ouvrages encyclopédiques et les dictionnaires de musique, et, en général, il ne s'agit que de quelques phrases qui donnent une idée générique du phénomène sans entrer dans les détails. Donc, un phénomène qui semble compris de tous, mais qui n'a pas reçu une attention spéciale au niveau conceptuel².

Donnons quelques exemples de définitions rencontrées qui proposent une idée exacte de ce que de nombreux auteurs entendent par *hétérophonie* :

“Most polyphonic music employs identical or similar material in each part. The statement applies, of course, to the three most common forms of polyphony: heterophony, parallel intervals, and imitation. Heterophony, the use of slightly modified versions of the same melody by two or more performers, is the simplest in some ways, because it can come about accidentally, e.g. a solo performer may vary his part slightly while singing essentially unison material with a group. [...] Probably most of the primitive examples of it we have were accidental phenomena. Rhythmic variation is very likely the commonest form. [...] Thus heterophony is not necessarily simple and accidental: it may be elaborate and detailed [...]” (Nettl, 1956, p. 80-81).

“When multiple instrumentalists and singers perform a melody together, there is a highly valued chance for individual expression. Each performer may execute the given melody in a manner unique to his or her specific instrumental idiom [...] the result of all these practices is a rich, multifaceted rendition of a single melody” (Marcus, 2006, p. 16-17).

“Heterophony is a style of music which uses no harmony or counterpoint: there is one line of melody only [...]. The key element is that several voices or instruments all perform the line, not in absolute unison, but with all the possibilities of deliberate or chance variation: individual phrasing, spontaneous ornament, independent rhythmic variation. The line is thus subtly blurred and varied even as we hear it [...] Heterophony occurs most frequently in orally-transmitted vocal traditions [...] Heterophony is not so much a technique as an indication of the importance, in many musical cultures, of the expressive and aesthetic quality of each

² On trouve chez Napier une réflexion critique et très originale sur la notion d'hétérophonie comme elle est employée généralement. Il aurait pu arriver très près de ce que j'avance ici, mais il est resté pourtant de l'autre côté de la ligne, son propos étant tout autre.

individual part, and of the personal, often improvised contribution to the musical whole as well as to the performance itself [...]” (McLeish, 1993, p. 344).

Ce que ces définitions³ ont en commun est l'idée qu'une mélodie préexistante et connue est jouée simultanément de façons différentes par les musiciens. Les mécanismes causaux expliquant ces différences sont en gros les suivants: 1) l'erreur tout simplement (si on exagère l'*accidentel* de Nettl et la « *chance variation* » de la dernière définition) ; 2) les différences qui sont propres à l'instrument utilisé par chaque musicien, chaque instrument ayant ses propriétés stylistiques et surtout 3) l'interprétation, l'ornementation, la part de liberté prise par le musicien face à la mélodie.

Il y a donc cette division ontologique entre l'idée de *même* et l'idée d'*autre* : une mélodie (le *même*) est donnée comme « cause première », cette mélodie partagée par les musiciens, mais que nous n'entendons pour ainsi dire jamais, cachée qu'elle est sous les différentes façons de la jouer (la *différence*). Cette idée de mélodie sous-jacente avec ses différents rendus que l'on observe est ce qui me servira de tremplin pour la suite, quand il s'agira de traduire en quelque sorte le débat en termes cognitifs. Mais auparavant, une petite parenthèse sur les tâches que se donnent les sciences cognitives.

Les sciences cognitives s'intéressent au fonctionnement de la pensée, et pour y arriver cherchent à découvrir tant ses composantes (son architecture : mémoire, perception, attention, logique, etc.) que les processus qui s'y déroulent (comment ces composantes stipulées interagissent). Comme nous n'avons pas accès directement à ce qui se passe, il faut induire ces mécanismes (c'est l'image bien connue de la *boîte noire*). Comment savoir si nous donnons une description plausible ? Par la simulation : si avec le même *input* nous obtenons plus ou moins les mêmes résultats, nous avons une théorie que l'on peut dire *réaliste* de la chose. La pensée, dans cette optique fonctionne avec des représentations (symboliques). Il n'y a pas d'accès direct à la réalité, mais plutôt une représentation de la réalité, des représentations de ce qui s'y trouve : objets divers, catégories d'objets, relations entre les objets, etc.

Selon cette façon de voir les choses, ce n'est donc pas une mélodie que nous avons en mémoire, mais une *représentation* de cette mélodie. Celle-ci peut être encodée par exemple de manière auditive (Représentation auditive), de manière visuelle (les doigts sur l'instrument, une suite de mouvements : Représentation visuelle), de manière tactile : mon corps agit de telle et telle manière (Représentation tactile, proprioceptive) et ainsi de suite (il va sans dire que plusieurs types de représentations peuvent être utilisés simultanément). La partition est évidemment une autre forme de représentation, qui tombe alors dans le domaine public (une représentation d'une représentation (mentale), en quelque sorte). Quand nous

³ Ces définitions ne concernent donc pas l'accompagnement instrumental des improvisations vocales, ni les répliques instrumentales collectives faites *in vivo* à des phrases vocales improvisées ou l'improvisation d'un chanteur soliste (notamment en *tuilage*) en alternance (ou simultanément) à des incises vocales répétées, dans différentes pratiques traditionnelles, notamment, celles du *Mashriq* (Lagrange, 1994, p. 98-99). Il s'agit d'un autre type d'hétérophonie (une hétérophonie de l'improvisation collective) qui reste à modéliser d'un point de vue cognitif. Il y aurait donc ici *une* mélodie précomposée partagée, et *différents* rendus, ou *variantes* de cette même mélodie. Voir aussi les notes 12 et 13.

jouons la mélodie, nous allons chercher ces représentations, ou plutôt les « actions », qui seront alors responsables du comportement observé (jouer effectivement la mélodie).

Si nous traduisons les définitions données plus haut en termes cognitifs, nous nous retrouvons avec un modèle⁴ de ce type : Représentation (mélodie) → variante 1, variante 2, variante 3, etc. Entre la représentation et son rendu se trouvent une ou plusieurs étapes qui, nous l'avons vu, vont de l'erreur (problème de rendre une représentation profonde (en mémoire) à l'identique en surface), à la volonté et la liberté de l'interprète (on peut jouer sur certains paramètres de la représentation au moment de l'exécution) en passant par les propriétés stylistiques propres à chaque instrument (qu'on le veuille ou non, certaines particularités propres à chaque instrument viendront se glisser entre la représentation et le rendu).

Ce type d'analyse est ce que j'aime appeler la version *algorithmique* de l'hétérophonie. En effet, au moment de relier la représentation profonde à la représentation de surface, certains algorithmes sont postulés comme *mécanisme causal* expliquant les différences (les versions, les variantes) rencontrées : quelque chose est ajouté (ou retranché, c'est possible aussi) à l'*input* de départ. C'est ce que l'on trouve en général dans les théories en linguistique générative, par exemple (la linguistique étant depuis Chomsky une branche des sciences cognitives) : des représentations sous-jacentes et des représentations de surface, reliées par un ensemble de règles. Telle représentation abstraite en profondeur donnera telle représentation en surface, étant données les règles (algorithmes) postulées dans la théorie⁵.

Deux exemples : 1) étant donnée une représentation phonologique profonde *cat*⁶ et l'ajout du suffixe du pluriel en anglais (*s*), nous obtenons la forme *cats*. Si nous prenons par contre *dog* nous obtenons au pluriel la forme *dogz* : par le fait de la *coarticulation*, une règle (un *algorithme*) de l'anglais, le *s* prend la forme d'un *z* à cause du *g* de *dog* ; 2) dans l'étude des dialectes, la représentation est supposée la même pour 2 locuteurs natifs (2 *francophones*). Ce sera au niveau des règles que se situera la différence : un *petit chien* (Représentation profonde) donnera un *p'ti chien* (Représentation de surface) pour un francophone parisien, en supposant une règle qui *effacerait* le *e* pour permettre un rendu syllabique de *petit*, en style *allegro*. Par contre, pour un francophone du Québec, *petit* sera transformé en *ptsi* par une règle dite d'*affrication* : premièrement, en style *allegro*, le *e* disparaîtra comme pour le Parisien, et en un second temps, un *s* apparaîtra entre le *t* et le *i*, processus (*algorithme*) bien connu des linguistes travaillant sur le français du Québec. En effet, quand une représentation profonde comporte une séquence *ti profonde* (de

⁴ Cette description réfère certes au discours sur la représentation tel qu'il était tenu dans les années 1980 (et qui est à présent probablement dépassé), mais elle fournit la traduction modélisée des définitions de l'hétérophonie qui sont critiquées dans cet article.

⁵ Cette façon de présenter les choses ouvre la voie à deux débats : un à propos des représentations abstraites (« profondes »), et un à propos des règles postulées. C'est ce débat qui alimentera notre propos quand sera venu le temps de présenter une analyse différente de la situation ; voir par exemple Anderson, 1985, pour un bon compte-rendu de cette discussion. La méthode utilisée en phonologie sert ici d'analogie pour illustrer la méthodologie utilisée dans ce genre d'analyse. D'autres analogies auraient pu aussi être utilisées, par exemple l'idée de morphème, de sémantème, etc., qui représentent aussi des unités abstraites postulées en profondeur et qui ont en surface de multiples rendus différents, selon les contextes.

⁶ J'emploierai un code notationnel mixte pour faciliter la lecture.

même que *tü, di et dü*)⁷, le francophone du Québec ne peut s'empêcher de faire glisser un *s* entre les deux unités phonologiques quand il rend cela dans la *parole*.

Une fois que l'explication est en place, il reste à tester (*simuler*) les résultats obtenus. Le mécanisme causal Représentation profonde (mélodie) → algorithme → Représentation de surface (*variante*) est en fait ce qu'il y a de plus facile à modéliser en utilisant l'ordinateur et les paradigmes de l'intelligence artificielle⁸ : en mémoire à long terme, des représentations fixes ; dans le *software*, quelques algorithmes, et les résultats apparaissent d'eux-mêmes.

Dans le cas qui nous occupe, quand il s'agit de simuler les 3 mécanismes causaux stipulés : 1) l'erreur : les ordinateurs en font peu... Mais on peut très facilement reproduire le type d'erreurs qui survient, par exemple en utilisant des statistiques : combien d'erreurs veut-on par nombre de notes par mélodie, quels genres d'erreurs, etc. ; 2) l'effet de l'instrument : pas vraiment besoin de modéliser, puisque l'instrument est en lui-même un facteur de différences et 3) l'interprétation : le problème est au niveau de la créativité, problème que rencontrent de toute façon les sciences cognitives partout où elles mettent le nez. On peut pourtant l'expliquer plus ou moins comme ceci : transposition de compétences d'un registre à un autre, par des mécanismes analogiques, etc.⁹.

Une fois les algorithmes qui permettent de générer une représentation de surface à partir d'une représentation profonde découverts, on donne cela à une machine et elle produira sans problème de l'hétérophonie à volonté (on prend les résultats et on fait jouer cela simultanément). Le seul problème est le suivant : nous avons une explication très simple des processus impliqués, mais au niveau empirique, la recherche sera longue et peut-être même infinie, puisqu'il s'agit de découvrir tous les algorithmes *possibles* relatifs à une mélodie donnée. Et s'il s'agit effectivement de créativité....

2. Une parenthèse

J'ouvrirai ici une longue parenthèse. Logiquement, il y a trois situations possibles quand on dit que des musiciens jouent de façons différentes une *même* mélodie : 1) erreur (le musicien n'a pas été en mesure de rendre de façon correcte la Représentation profonde qu'il possède de la mélodie, ou plutôt : il y a une différence entre l'intention visée et sa réalisation) ; 2) une *même* représentation est effectivement partagée par les musiciens, et certains processus sont appliqués à la mélodie qui génèrent de la différence (c'est ce que j'ai nommé : version *algorithmique*) et 3) les représentations stockées ne sont pas exactement les mêmes pour chaque musicien mais se ressemblent suffisamment pour qu'on les qualifie de *même mélodie*.

Dans tous les travaux où il est fait mention du phénomène hétérophonique, il est fait ou explicitement ou implicitement mention du caractère oral des traditions dans

⁷ *ü* représente le *u* français comme dans uni, par exemple.

⁸ Bien sûr, il s'agit d'un modèle de type *modulaire* ; le cas des modèles *distributionnistes* est différent, et plus compliqué à critiquer, puisque ces modèles sont eux-mêmes des tentatives pour arriver à se débarrasser des problèmes rencontrés par les théories modulaires.

⁹ Pour le problème de la créativité en sciences cognitives et en intelligence artificielle, je suggère d'aller voir le très précieux recueil de textes édité par Dartnall, 2002.

lesquelles se trouve décrit le phénomène. Si ce n'est pas explicitement mentionné, il s'agit de regarder le type de tradition musicale dont il est question (c'est-à-dire en général, d'aller voir les autres chapitres, ceux qui concernent par exemple l'enseignement de la tradition, la pédagogie employée, la relation maître-élève, etc.). Mais chose étrange, au moment d'analyser le phénomène hétérophonique en lui-même, ce caractère *oral* des traditions étudiées ne semble avoir aucune place dans le tableau d'ensemble, comme si le fait que l'hétérophonie se trouve justement apparaître dans les musiques de ce type de traditions n'était que le fruit du hasard.

Il est clair pour moi que les chercheurs concernés, pour passer par-dessus un point si important, sont victimes de ce qui a été décrit par beaucoup de chercheurs comme un biais issu des traditions écrites dans la description des cultures de tradition orale (Goody, 2000 et Linell, 2005, entre autres). En effet, les recherches faites sur les cultures de tradition orale le sont en général par des chercheurs qui proviennent de cultures où les systèmes d'écriture sont omniprésents. Ces systèmes d'écriture servent, même si c'est de façon inconsciente, de modèle de ce à quoi correspondrait une représentation (mentale) de quelque chose (métaphore de la mémoire comme texte). Ce type de métaphore produit des descriptions de la mémoire, de la parole, des rituels, etc., biaisées par une telle analogie. Dans une telle perspective, une représentation est fidèle, fixe, abstraite, unique, etc., tel un texte que l'on pourrait aller chercher quand on le veut dans une bibliothèque et qui passerait, si besoin, de photocopieuse en photocopieuse sans changer.

En partant d'une perspective de ce type, tout ce qui reste à expliquer alors, c'est la variation. Et celle-ci doit donc être expliquée par un apport humain, individuel, original, créatif. C'est à ce moment qu'apparaissent des notions comme le *commentaire*, la *paraphrase*, les *prononciations régionales*, les *dialectes*, etc. Dans ces deux derniers cas, les règles du groupe auquel nous appartenons sont apprises, mais les constantes du groupe linguistique plus vaste aussi, qui nous permettent de nous comprendre. Ces notions, c'est ce qu'il faut voir ici, supposent toutes une représentation fixe, sans erreur, et attribuent la variation aux règles qui interviendraient entre la représentation profonde et la représentation de surface.

Un texte imprimé serait une représentation fixe, abstraite, que l'on rendrait à l'oral par la parole, et les organes humains qui la génèrent. Certains algorithmes sont en mesure d'expliquer pourquoi tous ne prononcent pas le texte de la même manière : les différences dialectales (les règles de notre sous-groupe), individuelles, la volonté de se montrer comme appartenant à tel groupe social, en plus des variables situationnelles comme la fatigue, l'alcool, un peu trop de café, etc.

Le texte de musique, la partition, est la contrepartie musicale du texte écrit. Et nous retrouvons le même type d'analyses quant il s'agit d'expliquer la variation, le résultat des interprétations : divers algorithmes pour divers résultats obtenus...

3. L'hétérophonie autrement

Maintenant, quand on nous présente le phénomène hétérophonique comme un phénomène essentiellement présent dans les musiques de tradition orale, il faut se demander si les représentations stockées en mémoire correspondent vraiment à un

texte dans le sens que *texte* peut avoir quand il y a un système d'écriture qui fixe une représentation à laquelle on peut en tout temps se référer. Pourtant, il n'y a qu'à étudier un peu la littérature sur les traditions orales pour comprendre comment dans ce type de traditions, au moment de la transmission et surtout avec le facteur temporel, les connaissances (leurs représentations) se modifient (voir Rubin, 1995, par exemple).

Les sciences cognitives sont d'ailleurs de plus en plus en train de se tourner non plus du côté des algorithmes, mais du côté des représentations dans leur explication des phénomènes de variance. Au lieu d'expliquer le changement comportemental par un ajout de règles par exemple, on explique de plus en plus le phénomène comme se situant au niveau de l'encodage, puis de l'utilisation des traces, des représentations (Bybee, 2001).

Si l'on suppose que le musicien interprète effectivement une représentation en y ajoutant du sien, qu'il propose cette interprétation à son étudiant, et que celui-ci copie cette interprétation. Est-il réaliste de supposer que cet étudiant soit en mesure de faire la part entre ce qui est ajouté et ce qui est « originel » ? Est-il en mesure de voir la représentation sous-jacente du professeur qui transmet la mélodie ? Est-il en mesure de voir quels sont les algorithmes qui ont été appliqués à cette même mélodie, et à les effacer de manière à se construire une représentation qui soit la même que celle de son maître ? Il est très facile, d'autre part, de montrer que chez divers musiciens, les représentations ne sont pas (exactement) les mêmes : il n'y a qu'à regarder les nombreuses versions écrites (représentations de représentations comme nous avons vu plus haut) de la même pièce en musique ottomane, par exemple¹⁰.

Je donnerai ici un exemple personnel, qui me semble illustrer exactement ce que j'avance ici. Je suis appelé pour enregistrer une pièce pour une publicité. Il s'agit d'une pièce très connue (*kürdihiczkar longa*) que tout musicien turc a entendue et jouée de nombreuses fois. Je dois enregistrer la pièce au *ud* puis ensuite au violon. Le troisième instrumentiste (je compte pour 2 grâce aux possibilités technologiques actuelles) est un joueur de *kanun*. Il est décidé que ce dernier enregistrera la pièce et que j'enregistrerai ensuite mes 2 pistes. La partition nous est donnée. Le joueur de *kanun* enregistre sa piste, et mon tour est venu d'enregistrer. La version enregistrée par le musicien n'est ni conforme à la partition (représentation 1) ni conforme à celle que j'ai en mémoire (représentation 2), mais conforme à la sienne (représentation 3). Il m'a fallu d'un coup « réapprendre dans les détails (?) » une pièce que j'ai jouée au moins une bonne centaine de fois...

Si le problème se situe effectivement au niveau du type d'analogie que l'on prend pour illustrer le phénomène, je pense qu'il y a ici un biais qui a fait prendre la notion de *notation* comme référence, et le reste du discours, partant d'une telle prémisse en est donc arrivé au type de conclusion que nous décrivons ici (l'hétérophonie comme phénomène *algorithmique*). L'analogie ne devrait donc pas prendre l'idée de *notation* comme modèle (l'idée de *texte*), dans le sens de ce que le

¹⁰ Voir Wright (2007), par exemple et les nombreuses versions (une quinzaine !) du *Peshrev Nihavent* qu'il a trouvées. Behar (2012) nous confronte dans son appendice à des exemples encore plus extrêmes de variation. On se demande comment ces versions ont pu (et peuvent encore) être qualifiées de versions de la même mélodie.

compositeur ou l'écrivain transmet à des lecteurs qui en feraient ensuite ce qu'ils veulent (ou peut-être même : ce qu'ils peuvent). Il me semble qu'il faudrait plutôt prendre l'idée de *transcription* comme modèle pour notre analogie. Ce qui est reçu est effectivement stocké dans un format d'une certaine forme. Mais c'est d'un *input* dans le monde que l'on part, pas de quelque chose qui serait fixée une fois pour toute, et divers filtres cognitifs interviennent forcément. Il semble que l'on ait complètement inversé l'image de la réalité : que l'on est parti de l'idée de *composition* pour ensuite aller voir du côté du musicien. Alors que dans une tradition orale, pour le futur, ce qui compte, c'est la *réception*, c'est-à-dire l'apprenant.

Ce qui est stocké l'est en vertu des capacités mémorielles de l'individu qui mémorise, de ses connaissances préalables (plus on connaît plus on analyse, plus l'*input* devient compréhensible et catégorisable, etc.), de qui lui joue la pièce (on peut très bien apprendre une pièce de quelqu'un qui ne la connaît pas extrêmement bien, mais qui camoufle le fait...), etc. Donnez une pièce jouée de façon hétérophonique à quelques musiciens et demandez-leur d'en faire une transcription. Vous verrez que les différentes partitions, transcriptions, divergeront dans les détails. Ensuite, et ceci est un tout autre travail, vient le rôle du sociologue dans l'étude du pouvoir qu'ont certains musiciens de faire accepter *leurs* versions en tant que compositions « originelles » (Behar, 2012 ; Royer-Artuso, en cours de publication).¹¹

Ce qui suppose au bout du compte pas *une*, mais une infinité de représentations qui se ressemblent. Quand les musiciens viennent et se mettent à jouer, les diverses représentations (en plus des algorithmes qui y sont ajoutés) « adviennent » ensemble, avec tout ce qui dépasse, pourrait-on dire. Une théorie *réaliste* de l'hétérophonie, c'est cela : la troisième possibilité logique de notre schéma de tout à l'heure. Au lieu du schéma : Représentation → algorithmeⁿ → varianteⁿ en simultanée de Représentation → algorithme^o → variante^o, le schéma suivant : Représentationⁿ → varianteⁿ en simultanée de Représentation^o → variante^o, etc.

En fait, le but de cet article est plus ou moins un appel à la précaution. Avant de parler d'*hétérophonie*, pour décrire la texture propre à une musique donnée, assurons-nous au moins au départ de savoir si les représentations en mémoire sont effectivement les mêmes pour tous les musiciens¹².

¹¹ Behar (2012) décrit très bien dans son livre les chaînes de transmission de la tradition, et les chaînes de musiciens et professeurs détenant le « pouvoir symbolique », et le pouvoir de légiférer sur les versions. Dans mon texte (en publication), je montre comment un État peut tout simplement décider de s'en prendre aux représentations et décider de les égaliser.

¹² Je pense qu'il faut ici faire une petite parenthèse et mentionner quelques exemples musicaux caractérisés comme hétérophoniques mais qui, il me semble, ne le sont pas si l'on prend les définitions de l'hétérophonie précitées et généralement admises. Dans les musiques du *Mashriq*, une part importante est laissée à l'improvisation. Les instrumentistes répondent en traduisant en écho le discours du chanteur (ses improvisations) avec leurs instruments, ou en formulant des incises ou motifs variables (Abou Mrad, 2011, p. 68-69). Je ne pense pas que c'est ce à quoi réfèrent les chercheurs précité quand ils parlent d'hétérophonie. Dès qu'il y a improvisation, on n'est plus dans le même contexte de performance, car les musiciens eux-mêmes ne savent pas à quoi s'attendre (ce n'est plus la *même* mélodie au départ, on ne part pas de la *même* représentation). Si l'on veut parler du type d'hétérophonie étudié dans cet article, dans le contexte des musiques du *Mashriq*, il faut plutôt aller voir du côté de ce qui se passe avec l'interprétation des formes précomposées vocales, comme le *muwashshah*, et/ou instrumentales, comme le *dūlāb* et les versions arabisées des compositions instrumentales ottomanes.

Nous disions plus tôt que la simulation était le moyen de savoir si une théorie se tient, si une théorie peut être considérée comme réaliste. Le test pour démontrer le réalisme de mon analyse est le suivant : donnez à des musiciens diverses versions de la même pièce mais notées par différents musiciens. Le résultat est extrêmement proche des enregistrements qui existaient avant qu'un système de notation soit utilisé comme il l'est aujourd'hui. Et le processus menant à ce résultat est très proche aussi de celui qui mène à l'acquisition de représentations dans une tradition musicale de type orale, chaque apprenant consultant un professeur, une ligne de transmission différente.

Ce qui ne veut pas dire que je ne donne aucun rôle à l'interprétation du musicien et à la liberté qu'il a de jouer avec la mélodie, de l'ornementer, etc. Nous le faisons tous. Mais cette façon *algorithmique* de jouer avec la mélodie est paradoxalement beaucoup plus évidente quand devant nous se trouve une partition. Chaque maître nous montre alors *sa* façon d'ornementer sur la représentation partagée, fixée sur le papier.¹³

Notre schéma final devient alors le suivant : Représentationⁿ → algorithme^o (facultatif) → variante^p, en simultané de Représentation^q → algorithme^r (facultatif) → variante^s, etc.

En guise de conclusion

Pour terminer, j'aimerais partir d'une question lancée par François Picard (2010) qui me semble très instructive dans le présent contexte :

« De l'enregistrement à l'archive. Que faire des musiques ?

les enregistrer
analyser les enregistrements
répertorier les enregistrements
garder les enregistrements
recopier les enregistrements
établir, préserver et diffuser les listes ou registres
diffuser les enregistrements par disque
diffuser les enregistrements par Internet
transcrire les enregistrements
diffuser les transcriptions
analyser les transcriptions
jouer les transcriptions
les enregistrer... »

¹³ Je pense qu'une partie importante du problème hétérophonique se situe au niveau de la façon de concevoir le phénomène. Il semble que pour certains, le phénomène se situe en amont, c'est-à-dire comme ce que l'on a vu être un processus algorithmique, ce qui équivaut plus ou moins à une *technique*. Il semble en même temps que pour d'autres (et souvent aussi pour les mêmes), le phénomène se situe en aval, c'est-à-dire comme résultat, sans que les causes soient connues, ou jugées de quelque importance que ce soit. D'où l'ambiguïté dans les présentations du phénomène. L'approche présentée ici combine en fait les 2 approches, puisque les résultats deviennent eux-mêmes source. La technique est fonction du processus d'apprentissage, qui produit certains résultats repris par les générations suivantes de musiciens. Il est clair aussi pour moi que depuis que le système d'écriture occidentale est utilisé, nous voyons de moins en moins d'hétérophonie dans les performances.

En vérité, que faire des musiques ? Je pense que la question se pose non seulement pour le musicologue mais aussi pour chaque musicien ou aspirant musicien de quelque tradition que ce soit. Dans le contexte d'une tradition orale, la question devient plus pressante du fait du non accès à des technologies d'archivage. Le musicien et aspirant musicien est un chercheur aussi qui aspire à s'approprier une tradition, une connaissance.

De nombreux systèmes de notations furent développés un peu partout, mais ne connurent pas tous le même succès. Au moment où apparaissent les techniques d'enregistrement, la donne change dramatiquement : une tradition orale reçoit d'un coup un ancrage *historique* (il faut se souvenir que le concept d'histoire en tant que science, comme on l'entend en Occident, ne peut s'appliquer que relativement à des sociétés qui ont une technologie de la trace). La transcription, à partir de l'archive sonore, que ce soit formellement, sur papier, ou de façon métaphorique (trace mémorielle), en s'imprégnant par la répétition de ce qui se trouve sur le support, donne accès à une représentation stable d'un événement musical. La notion de version *vraie* trouve alors un appui de l'ordre de la *preuve* grâce au recours matériel que constitue l'archive sonore. Après transcription, il ne reste qu'à interpréter ce qui est transcrit et le réenregistrer à l'identique (si possible). Notre musicien et aspirant musicien se sent alors en sécurité.

Au même moment, par contre, de nombreux enregistrements différents apparaissent, qui proposent d'autres versions de la *même* chose. Et c'est ici que le « moment hétérophonique » reprend ses droits...

Bibliographie

- ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 5 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », p. 53-74.
- ANDERSON, Stephen R., 1985, *Phonology in the Twentieth Century*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BEHAR, Cem, 2012, *Aşk Olmayınca, Meşk Olmaz*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BYBEE, Joan, 2001, *Phonology and Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DARTNALL, Terry (Ed.), 2002, *Creativity, Cognition and Knowledge*, Westport and London, Praeger.
- FESSEL, Pablo, 2010, « El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía », *Acta Musicologica*, LXXXII/1 (2010), p. 149-171.
- GOODY, Jack, 2000, *The Power of the Written Tradition*, Washington and London, Smithsonian Institution Press.
- LINELL, Per, 2005, *The Written Language Bias in Linguistics*, London and New York, Routledge.
- MARCUS, Scott L., 2006, *Music in Egypt*, New York, Oxford University Press.
- MCLEISH, Keith (Ed.), 1993, *Key Ideas in Human Thought*, London, Bloomsbury.

- NAPIER, John, 2006, "A 'Failed' Unison or Conscious Differentiation : The Notion of 'Heterophony' in North Indian Vocal Performance", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 37, N° 1 (Jun. 2006), p. 85-108.
- NETTL, Bruno, 1956, *Music in primitive culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- PICARD, François, 2010, « Greniers, Malles, Genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnel », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéens*, RTMMAM, n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 11-24.
- ROYER-ARTUSO, Nicolas, (en cours de publication), « Rousseau, la République, et l'Esthétique Musicale Turque », *Littera Edebiyat yazıları*, numéro consacré au colloque Rousseau, Istanbul.
- RUBIN, David C., 1995, *Memory in Oral Traditions*, New York and Oxford, Oxford University Press.
- WRIGHT, Owen, 2007, « Mais qui était 'le Compositeur du Peshrev dans le Mode Nihavend' ? », *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, Academia Romana, Tomul 1 (45), 3-45.