

Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du *maqām*

Nicolas ROYER-ARTUSO*

Le texte qui suit me permettra de toucher à plusieurs aspects de ma recherche qui s'emboîtent de façon naturelle depuis le tout début de mon entreprise d'apprentissage des musiques du *maqām*. C'est pourquoi il m'a semblé judicieux de présenter cela d'une manière biographique, et d'une manière aussi générale que possible, de manière à, plus loin, entrer dans les détails plus formels d'une possible analyse des faits présentés.

Il y a de cela déjà 17 ans, étudiant en composition, l'avid lecteur que je suis tombait sur le concept passe-partout de « quart de ton ». Intrigué, j'entrepris un parcours d'apprentissage des musiques du *maqām* pour tenter de m'approprier (entre autres) cette « chose » qui n'existait pas dans mon système (comme un linguiste intrigué par une catégorie de voyelles ou de consonnes, ou tout autre phénomène n'existant pas dans sa langue, ou intéressant par sa rareté) et ainsi de disposer de plus de matériaux pour d'éventuelles compositions futures (comme un écrivain qui s'approprierait des constructions, des objets n'existant pas dans sa langue de manière à faire évoluer les possibilités inscrites dans son système, de la même façon qu'une langue emprunte à une autre les mots qui décrivent des réalités non encore lexicalisées). Heureusement (ou non), je suis resté pris dans cet idiome musical, et il est devenu ma première langue musicale, si je peux m'exprimer ainsi.

Vivant dans des pays où l'on ne parle pas ma langue, je fus confronté aussi au fait d'apprendre des langues très différentes des miennes, étudiant l'arabe entre

* Musicien, linguiste et chercheur en sciences cognitives. L'auteur tient à remercier Fikret Karakaya pour son aide quant à la documentation utilisée et pour ses connaissances encyclopédiques relatives à la musique ottomane. Il tient à remercier Nidaa Abou Mrad pour certains détails techniques mais surtout pour avoir permis grâce à ses vastes connaissances un texte beaucoup plus précis et rigoureux dans son argumentation musicologique.

autres, à des sons qui m'étaient indifférenciables ou imprononçables (tout dépend de l'approche théorique que l'on soutient, nous y reviendrons). Les difficultés m'apparaissant au cours de mon apprentissage musical (ne pas entendre ces « quarts de ton » surtout, et par conséquent ne pas être en mesure de les jouer, sinon grossièrement en plaçant mon doigt entre les notes faisant partie de mon système) se révélaient être, en un certain sens, les mêmes que celles affrontées au cours de mon apprentissage des langues : certains phonèmes inexistant dans mon système étaient remplacés, sans que je ne m'en rende compte, par des phonèmes existant dans mon système, parce que je n'étais pas en mesure de les entendre, de les percevoir (longtemps, je n'ai pas aimé le maqam *Rāst*, l'homologuant à une gamme majeure très banale : si je fais autant de kilomètres pour apprendre quelque chose, j'aimerais bien que ce soit bien différent...).

D'un autre côté, ayant eu la chance d'étudier différentes traditions et écoles, j'ai développé très tôt un sentiment que ces musiques n'étaient pas des musiques *différentes*, mais plutôt des *dialectes* différents relativement à une *langue* commune. Bien sûr, j'ai aussi été dirigé en ce sens par des catégories toutes faites héritées de la science musicologique, surtout cette idée d'aire musicale ou de tradition *arabo-turque*. Le fait d'avoir grandi au Québec est sans doute un autre facteur important : constamment obligés de nous adapter aux façons de parler de nos interlocuteurs francophones sous peine d'incompréhension (partielle : on nous fait répéter, paraphraser sans cesse), mais d'être en mesure de le faire par le fait d'avoir été exposés à plusieurs dialectes très tôt du fait de la télévision, des films, d'un système scolaire qui regarde vers la France (la norme) pour décider ce qui est acceptable ou non dans nos propres façons de nous exprimer, etc., nous nous retrouvons dès l'enfance en maîtrise de plusieurs dialectes de la même langue¹. En acceptant de changer quelques détails, nous possédons plus ou moins les mêmes règles, les mêmes grammaires et pouvons de ce fait communiquer ensemble, jouer ensemble le jeu qui s'appelle « parler le français ». Ce que l'on voit aussi dans l'histoire des musiques du *maqām* : les musiciens se déplaçaient d'une cour à l'autre, d'une ville à l'autre, phénomène qui continue encore, et étaient en mesure de jouer ensemble. Il me semble que ce n'est qu'histoire de temps et de pratique pour finalement attraper l'*accent*...

D'où à mon retour, après plus de trois années et demie de recherches sur le pourtour méditerranéen (Maroc, Espagne, Syrie, Turquie, Tunisie) avec des maîtres des traditions ottomane, alépine, égyptienne, iraquienne, du *Maalouf*, de la musique andalouse du Maroc, du flamenco, le début de mes études et de ma recherche académique ; ceci pour tenter de répondre à certaines questions sur 1) ce qu'est une tradition orale (et pour moi, le fait que, pour en parler, ne pas comprendre comment fonctionne la mémoire ne peut que nous entraîner vers une explication superficielle, d'où mon intérêt pour les sciences cognitives) et 2) ce qu'est un langage, ce qu'est un système partagé, ce qu'est un dialecte quand on parle de langue commune, etc. (d'où mon approfondissement des sciences linguistiques). La première partie de ces

¹ Il n'est pas clair d'autre part que ce phénomène ne soit décelable que pour les locuteurs d'un dialecte perçu comme marginal. Il semble (voir Bailey, 1973, entre autres) que ce phénomène soit très répandu, mais que des présupposés socio-politico-économiques nous empêchent de les percevoir.

recherches a abouti à mes discussions du concept d'hétérophonie (Royer-Artuso, 2012a). La partie qui traite de phénomènes musicaux qui ont des affinités avec certains phénomènes linguistiques est ce que je j'essaierai de présenter en partie dans les pages qui suivent.

Dès que l'on a dit que ces musiques du *maqām*, ces musiques du système arabo-turc sont des dialectes d'une langue musicale partagée, la question devient alors celle de rendre compte de certaines différences existantes qui soient assez superficielles pour qu'un musicien connaissant son dialecte musical soit en mesure de s'adapter au dialecte de l'autre. Je me propose de le faire, mais sans entrer dans une analyse de type sociolinguistique (ethnomusicologique) qui traiterait de faits externes à la langue et orienterait cette recherche plutôt sur les phénomènes montrant les interlocuteurs dans un processus de marquage de territoire, dans un processus d'affirmation de leur identité vis-à-vis de l'autre, ce dernier devenant en un certain sens spectateur de ce jeu identitaire. Il y a beaucoup à faire à ce sujet. Je préfère montrer mes interlocuteurs dans leur processus d'intercompréhension, dans le processus qui les mène à effectivement être en mesure de pouvoir jouer ensemble, car partageant une grammaire (je tiendrai dans la suite de ce texte pour présupposée cette idée de grammaire partagée). Ce qui me préoccupe ici c'est en quelque sorte la phonologie de ces dialectes quand ils entrent en contact, le fait d'être multi-dialectal, et le fait de l'emprunt de matériau musical et des transformations qui y sont opérées pour les rendre exécutables dans notre propre dialecte, quand ce matériau est adopté et ramené chez les nôtres. Mais auparavant, je dois situer le propos dans un contexte théorique en commençant par présenter les axes de recherche que je me propose d'exploiter.

1. Phonologie et contact linguistique

Quand on commence une description du système phonologique d'une langue, la première étape est de découvrir le système des phonèmes appartenant à cette langue, c'est-à-dire en faire l'inventaire. Ensuite nous pouvons en faire découler de nombreuses autres corrélations ou implications.

On pourrait croire que définir ce catalogue de phonèmes est une entreprise facile : il n'y a qu'à regarder les sons que l'on rencontre et en faire la liste... Malheureusement, ce n'est pas aussi simple. Les sons prennent des couleurs différentes en contexte, mais par certains types d'analyses, on sait que le phonème intenté est autre que celui effectivement perçu. Prenons deux exemples : 1) en turc, un *b* ne peut apparaître en fin de mot (contrainte phonotactique). Quand le mot *sahib* 'propriétaire' est non suffixé, il apparaît comme *sahip*. C'est quand il est suffixé que nous découvrons sa forme sous-jacente de même qu'en découvrant que ce phénomène s'applique à tous les mots qui finissent avec un *b* ; la représentation profonde est donc *sahib* et pas *sahip*, la forme qu'on aurait cru devoir être ; 2) en français québécois la suite de sons *ti* n'est pas possible. Cette suite est remplacée par la suite *tsi*, phénomène qui est nommé *affrication*. Le phénomène se rencontre aussi bien pour les mots nouveaux que pour certaines phrases où un mot se terminant par *t* est suivi d'un mot commençant avec *i*. Donc quand on entend le mot */tsiran/* (*tyran*) c'est *[tiran]* qui est sous-jacent. C'est systématique et le locuteur ne s'en rend pas

compte : si on lui demande son intention préalable, il dira qu'il a bien prononcé la syllabe *ti*. Ce genre de phénomènes dont on découvre les lois et qui devient donc prédictible, nous renseigne sur le répertoire de phonèmes qui est en place et sur les règles qui régissent le système. Les formes découvertes relativement à certains contextes sont ce que l'on appelle les *allophones* de ce phonème relativement à un contexte donné. C'est la différence entre une analyse *phonétique* (où on rencontre continuellement de la variation) et une analyse *phonologique* (où la variation rencontrée est ramenée au système de sons significatifs du système). Les phénomènes qui sont découverts en surface (phonétiques), au moment de la parole, sont réanalysés relativement au système (phonologique) non observable directement, mais postulé en profondeur. Ce phénomène que je viens de décrire, le phénomène *allophonique*, est de la plus grande importance pour ce qui suivra. Il est en effet à la base de la réflexion que je propose ici.

Quand on touche au domaine des dialectes, l'idée généralement partagée par les linguistes est celle-ci : au niveau des représentations lexicales, les locuteurs de divers dialectes ne sont pas différents. C'est au niveau du répertoire de phonèmes et au niveau des règles contextuelles qu'il y a différence. Certains dialectes peuvent par exemple posséder plus ou moins de phonèmes que d'autres (par la méthode d'analyse en paires minimales on découvre que certains sons rencontrés sont porteurs de différences dans un dialecte alors qu'elles ne le sont pas dans d'autres). De même, certains dialectes peuvent posséder des règles n'existant pas dans d'autres. C'est ce qui créera ce phénomène qui est communément appelé *accent* (en linguistique le terme n'est pas vraiment utilisé, puisque très connoté. On parle plutôt de variation régionale). D'une grammaire commune, de représentations lexicales communes, une variation de locuteur à locuteur apparaît en raison des phonèmes et des règles phonologiques particulières au dialecte de sa région, de sa classe, etc.

Quand un locuteur acquiert une langue seconde, un autre dialecte ou quand une langue emprunte à une langue étrangère certains mots, les phénomènes phonologiques que l'on voit apparaître sont souvent causés par ceux de la langue première (voir entre autres Singh 1991, Van Coetsem, 1988, Weinreich, 1953, Thomason, Kaufman, 1988). Les sons de cette dernière sont utilisés ainsi que les règles qui régissent l'agencement des sons dans cette langue de manière à être en mesure d'assimiler les formes étrangères, de manière à les rendre conformes aux règles du système phonologique qui y est en vigueur².

Quand on utilise ces notions dans le domaine de la musique, cela revient à découvrir le système (répertoire ou « échelle générale ») de sons pertinents pour être en mesure de jouer une musique particulière³. Bien sûr, comme dans le cas de la phonologie d'une langue, de la variation se rencontre : une note peut être jugée « fausse » sur un instrument accordé selon un système (par exemple un tempéra-

² Le cas du bi ou multilinguisme est plus compliqué. Dans ce cas le locuteur est en possession de plus d'un système phonologique. Quand il placera un mot d'une langue dans l'autre, phénomène communément appelé *code-switching* il aura le choix ou de *nativiser* ce mot, en lui appliquant les règles phonologiques de la langue-contexte, ou il aura le choix de garder le mot comme tel, lui faisant garder sa couleur étrangère. Le cas des bi et multilingues musicaux nous occupera plus tard.

³ Les notions de phonologie musicale et de perception catégorielle de la fréquence sont systématiquement discutées par John Sloboda (1985, p. 40-47).

ment) différent, un instrument peut être mal accordé, des petites nuances d'intonation peuvent se produire, voulues par le musicien, etc. Mais le système de référence est un système fini de sons pouvant être combinés de manière à créer des entités plus grandes (des mélodies, des phrases musicales, des motifs, etc.). En musique classique occidentale par exemple, le système des phonèmes est un système fini de 12 notes que l'on combine entre elles. Même si l'on ne joue pas juste (et la question de la justesse, du tempérament est en elle-même une question compliquée et socio-historique), il est en général toujours possible de savoir quelle était la note intentée. Le contexte que procure la théorie tonale harmonique en même temps qu'une habitude résultant de l'exposition à une culture musicale donnée, est aussi disponible pour donner sens à ce qui est produit et permet aux erreurs ou à la variation de passer comme tels⁴.

Quand on tente ensuite de parler de dialectologie musicale (pour la phonologie), il faut être en mesure de pouvoir décrire un système de sons 1) qui doivent avoir le même rôle dans le système phonologique de la langue musicale, mais 2) qui puissent acoustiquement présenter des différences d'un dialecte à l'autre. Si l'on reprend l'exemple de la musique classique occidentale : il est bien connu que le tempérament variait d'une cour à l'autre, d'une ville à l'autre pendant la période baroque (Cyr, 2003, ch. 4, par exemple). La musique qui était composée dans une cour pouvait par contre sans problème être jouée ailleurs sans que l'on ressente le besoin de réaccorder le clavecin en fonction de la provenance de la musique. Relativement au système mélodico-harmonique il ne s'agissait pas de différences significatives.

La question qui m'occupe ici est donc celle de la rencontre de systèmes phonologiques différents, c'est-à-dire la question du contact musical 1) quand ces systèmes sont très différents (les exemples à mon propre sujet indiquent déjà la direction qui sera prise) ou surtout 2) quand ces systèmes ne le sont pas beaucoup (pas suffisamment pour que les locuteurs ne puissent se comprendre et/ou que cette compréhension ne puisse se faire au niveau de la grammaire, c'est-à-dire théoriquement), et qu'un accommodement minimal est nécessaire. La question du comment de cet accommodement nous occupera ici. Les pistes de lecture de ces phénomènes empruntent à la recherche faite dans les domaines 1) du contact linguistique ; 2) de l'apprentissage de langue seconde ; 3) de la créolisation et pidginisation ; 4) de l'emprunt ; 5) de la dialectologie structuraliste et 6) du bi ou multilinguisme.

2. Percevoir en fonction du connu

Le premier point sur lequel il faut insister est le suivant : ce à quoi on est confronté directement est toujours une *forme de surface*, ce qui revient à dire que le système phonologique de l'autre ne nous est pas donné d'avance. C'est par une tranquille habitude, acculturation que le système phonologique de l'autre peut être appréhendé. Même dans le cas où la grammaire de l'autre nous est connue, comme

⁴ Distinguer une mauvaise intonation n'est pas donné à tous : il faut que la note dépasse un certain seuil de différence pour que beaucoup d'auditeurs distinguent la fausse note. Il faut aussi noter qu'une note n'est pas fausse en elle-même, mais fausse en contexte mélodique et/ou harmonique.

quand il s'agit de dialectes plus ou moins proches, la connaissance du système n'est en général pas suffisante pour nous permettre de nous approprier directement les formes utilisées par l'autre : c'est ce qui donne ce que l'on appelle généralement *accent* ou *accent régional*. Avant qu'il ait acquis la compétence nécessaire, c'est-à-dire les connaissances (pas toujours verbalisables, conscientes) du système en cours d'apprentissage, on reconnaîtra immédiatement la provenance du locuteur par certains traits, réflexes qui sont les résultats du système qu'il a maîtrisé (acquis) (certains traits ne disparaissent jamais, ou très difficilement)⁵.

On voit une illustration de ce phénomène dans les caricatures qui sont faites d'accents de certains groupes de locuteurs quand ils parlent une autre langue. Par exemple : 1) le système vocalique de l'arabe possédant 3 voyelles, quand les arabophones apprennent le français tardivement (langue qui possède beaucoup plus de voyelles), ils ne perçoivent ou ne peuvent prononcer « correctement » les voyelles du français. Celles-ci sont systématiquement remplacées par ces 3 voyelles disponibles ; 2) les francophones ne possédant pas le son représenté orthographiquement par *th* en anglais, le remplacent par *z*. Dans ces deux cas, les locuteurs disent ne pas entendre de différence. Les humoristes, les imitateurs emploient très souvent ce genre de phénomènes quand ils imitent le parler des non-natifs. L'idée d'*imitation* est bien entendue très importante ici : on imite en fait comme on *peut*...

Ce qui nous intéresse donc ici premièrement, avant même d'entrer dans les détails de la mise en pratique (le volet *production*) des connaissances apprises, est le fait de la perception de structures autres. Ce qui est perçu est ramené à notre propre système phonologique (Calabrese et Wetzels, 2009, Calabrese, 2009, pour des détails sur la recherche). C'est un phénomène que l'on peut ramener à un problème cognitif relatif à la catégorisation : un phénomène sonore est catégorisé en fonction de nos connaissances préalables. Notre système phonologique biaise en quelque sorte la perception, de manière à faire entrer le stimulus perçu dans une catégorie que nous possédons, ou encore : dans la catégorie que nous possédons qui soit la plus proche de ce que nous tentons de catégoriser.

On peut illustrer cela avec une image (qui est plus qu'une image comme nous le verrons). En tant que musicien européen, mon système de sons m'est donné plus ou moins relativement aux notes disponibles qui se trouvent sur le clavier d'un piano. Quand j'essaie de jouer une mélodie propre à un *maqām* donné, dont l'échelle est

⁵ En linguistique, certaines écoles très écoutées proposent que le langage est une faculté innée que chaque être humain normalement constitué est en mesure de développer si les conditions sont adéquates (s'il n'est pas séquestré, etc.). Cette faculté lui permet d'apprendre la ou les langues qui se parlent autour de lui avec une rapidité inouïe, ce qui fait croire qu'il ne s'agit pas d'un apprentissage comme les autres, par essai et erreur, par correction, etc. L'être humain posséderait des dispositions, des clés innées lui permettant de construire une grammaire (je simplifie énormément bien sûr). D'un autre côté, ces écoles ne peuvent mettre de côté le fait que certains processus biologiques et cognitifs comme les phénomènes de type attentionnel, auditif, moteur, mémoriel ont un rôle à jouer dans certains phénomènes que l'on observe. Ce que je dis ici des liens entre la musique et le langage est donc compatible avec différents courants de recherche, qu'ils soient innéistes ou non. Les processus que je décris ont beaucoup plus à voir avec ce qui relève du domaine de la perception et des filtres cognitifs qu'avec l'apprentissage d'une grammaire en tant que tel, le domaine de la phonologie d'une langue seconde étant appréhendée par le biais de la phonologie d'une langue maternelle. La perception catégorielle est d'ailleurs l'apanage d'espèces autres que l'être humain (par exemple Boysson-Bardies, 1999 pour une bonne introduction aux problèmes de l'acquisition et aux thèses de type innéiste).

de type *zalzalien*⁶, comment entendrai-je (catégoriserai-je) une note *zalzalienne* placée à une un intervalle de tierce *neutre* ou *moyenne* (intermédiaire entre tierce mineure et tierce majeure, donc composée d'un ton et de trois-quarts de ton) par rapport à la tonique (ou finale modale) et donc, par conséquent, comment la jouerai-je sur mon clavier ? Deux possibilités me sont données : 1) je considère cette gamme comme une « gamme majeure » (occidentale), dont la tierce majeure fondamentale (de même que celle qui est placée sur la dominante) serait « resserrée » (cette description est en elle-même ethnocentrique et donne de ce fait un exemple du phénomène que nous décrivons dans cet article : je ramène l'inconnu au connu), donc j'assimile cette tierce à une variante « courte » de tierce majeure, ou 2) je considère cette gamme comme « mineure » en assimilant cette tierce à une variante « longue » de la tierce mineure. Il faut noter que ce processus est inconscient et illustre un biais propre à notre connaissance phonologique. C'est en fait à ce phénomène que j'ai fait référence dans la première partie en écrivant que longtemps je n'ai pas aimé le maqam *Rāst* parce qu'il me faisait penser à une gamme majeure très banale. Il y a bien sûr des données acoustiques qui favorisent ce choix : la tierce majeure dite « naturelle », « juste » ou « stricte », autrement dit celle de la série harmonique (dotée du rapport fréquentiel 5/4) est plus courte (182 cents) que la tierce du tempérament égal (celle du piano) et donc plus proche de l'idée (qu'un musicien occidental peut se faire) de tierce neutre ou moyenne. Peut-être d'autres considérations culturellement partagées peuvent-elles pencher en ce sens, comme la convention sémantique musicale usuelle faisant que le mineur connote la tristesse et que le majeur connote la joie. Le *maqām Rast* n'étant pas associé traditionnellement à un éthos triste -mais connotant généralement rectitude, majesté, sérénité etc.-, il est plus aisé d'assimiler son échelle à celle du mode majeur qu'à celle du mode mineur occidental.

Commençant mon apprentissage des musiques du *maqām* au Maroc, je tentais d'imiter la musique populaire marocaine, le *chaabi*, et, comme tout imitateur qui ne connaît pas le système qu'il imite, le faisais d'une manière très superficielle, presque une parodie. Le mode *Ṣabā* auquel je m'intéressais se prête à une lecture/écoute « occidentale » ambivalente du point de vue de l'assimilation « phonologique ». En fait, son tricorde de base, caractéristique de la famille modale *Bayyātī*, se compose de la succession intervallique *zalzalienne dūkāh (ré)* - seconde moyenne - *sīkāh (mi^{db})*⁷ - seconde moyenne - *jahārkāh (fa)*, mais le phénomène d'attraction fait en sorte que dans certaines traditions modales⁸ le degré *zalzalien mi^{db}* se rapproche tantôt du *fa*, lorsque le mouvement mélodique est ascendant, et tantôt du *ré* lorsque le mouvement mélodique est descendant. Cela m'a incité à utiliser la seconde majeure *ré – mi* bécarré en montant vers la teneur et la seconde mineure *mi^b – ré* en descendant vers la finale. Ici, il faut le rappeler, c'est ma perception qui était en cause : je ne pouvais pas encore distinguer (entendre) ces sons

⁶ Une échelle est dite *zalzalienne* lorsqu'elle agence des secondes majeures (un ton, soit environ 200 cents) et des secondes moyennes (trois quarts de ton, soit environ 150 cents) (Abou Mrad, 2005a).

⁷ Il s'agit du symbole du *mi* demi-bémol.

⁸ Selon le modèle théorique relatif au premier mode de la musique ecclésiastique byzantine, proche de la famille *Bayyātī*, le degré II = *Bov* subit la double attraction des degrés I = *IIa* et III = *Ia* (Giannelos, 1996).

inconnus. Ce souvenir anecdotique peut faire sourire, et pourrait en rester là au niveau de la simple anecdote, ne faisant qu'exemplifier un moyen que je me serais donné dans ma démarche d'apprentissage pour en arriver tranquillement à m'appropriier ces connaissances pour moi encore exotiques. Le fait est que nous retrouvons ce phénomène exemplifié dans plusieurs musiques qui autrefois ont partagé cette grammaire avec les musiques du *maqām*⁹.

Le *rembetiko* est une musique de Grèce qui est apparue lors de l'échange des populations entre la Turquie et la Grèce après la dissolution de l'Empire Ottoman. Ces musiciens « grecs » jouaient une musique de taverne des grandes villes de l'ouest de l'actuelle Turquie à la manière des autres musiciens de ces villes, c'est-à-dire avec un style et une intonation d'Izmir et d'Istanbul. Ils étaient en général à l'aise aussi dans le répertoire ottoman. Tranquillement, avec l'apparition des accordéons, des guitares, des bouzoukis, des pianos, etc., dans cette musique, le répertoire phonologique est devenu celui d'une musique occidentale, c'est-à-dire un système de 12 phonèmes. Par contre, toutes les mélodies qui originellement se jouaient dans les modes de la famille *Bayātī* (pour les Ottomans, c'est plutôt le maqam *Ushaq* qui est considéré comme chef de famille), se retrouvent à être jouées de la même manière que j'ai décrite pour mes adaptations naïves du *chaabi* marocain (seconde majeure en montant, seconde mineure en descendant). La même chose se retrouve en musique folklorique bulgare, à ceci près que la plupart de leurs instruments étant beaucoup plus flexibles quant à l'intonation, ceci leur permet de contourner le problème en utilisant parfois la possibilité non catégorisable phonologiquement du *glissando*.

Le cas de ces musiques est très intéressant pour ce que je tente de montrer ici. Ces musiques montrent dans leur système mélodique une grande influence des musiques ottomanes. On peut sans difficulté voir quel est le *maqām* sous-jacent, même si le système phonologique diffère énormément du système-source. Tous les *maqāms* utilisés en musique ottomane trouvent une contrepartie dans ces musiques, mais certaines réadaptations ont eu lieu qui rendent ce système praticable avec un système phonologique moins étendu.

Si on regarde ces musiques d'un point de vue synchronique, c'est-à-dire sans regarder leur histoire, on sent clairement que l'on peut classer ces musiques avec les musiques de l'aire du *maqām*. Seul le répertoire phonologique a changé. Typologiquement, il s'agit du même type de musique. Seul le *module* phonologique a changé : il s'agit donc de langues mixtes¹⁰.

⁹ En fait le phénomène que je décris ici peut aussi faire passer les traditions acculturées pour des musiques de *maqām* qui auraient perdu certains allophones, qui auraient réaligné leur connaissance du *maqām* en fonction d'un système phonologique moins souple. Ces phénomènes sont à l'intersection de phénomènes perceptifs orientés par le système phonologique et de phénomènes relatifs à la production. Ils me permettent de passer d'un chapitre à l'autre de façon naturelle, ce qui reflète la difficulté qu'il y a bien souvent à rendre compte des causes quand les phénomènes étudiés s'entrecoupent de manière si étroite. Je ne me prononcerai donc pas sur leur causalité, car je ne suis pas certain d'être en mesure de le faire.

¹⁰ La linguistique depuis longtemps analyse les faits linguistiques en tentant de voir à quel *module* attribuer tel ou tel phénomène. Ceci a changé depuis l'apparition de modèles de type connexionniste, mais le raisonnement est même dans ce cas très proche du raisonnement de type modulaire, car on parle encore de phénomènes phonologiques, morphologiques, etc. : des inputs linguistiques passent de module en module et se transforment en fonction des « algorithmes » propres aux modules en place. On distingue donc un module

3. Produire de la différence

Jusqu'à présent il était question de la perception (au niveau esthétique) de structures de surface d'une langue seconde et de l'influence du système phonologique dans la catégorisation des sons ne faisant pas partie de notre répertoire. Les sons différents ne sont pas perçus comme tels mais amalgamés à des sons faisant partie du système en place. Maintenant, quand on passe au niveau (poïétique) de la production, plusieurs phénomènes intéressants se produisent.

Il y a trois possibilités il me semble pour contrôler la qualité des sons inconnus quand on les produit : 1) un feedback extérieur, par exemple les corrections du professeur ou des musiciens avec qui on joue ; 2) un auto-feedback qui est la comparaison entre une image sonore (un modèle) et la production sonore (avec tous les problèmes que posent les biais perceptifs relatifs à notre système phonologique) et 3) un feedback de type sensori-moteur et/ou visuel, qui utilise des sens non directement impliqués dans la production de matériau sonore, par exemple quand on regarde l'endroit où le doigt est posé quand le professeur nous montre où se trouve la note inconnue, quand plus tard, à force de jouer cette note, cet endroit sur le manche est proprioceptivement mémorisé, etc. Peu à peu, à force de correction, le doigt se trouve à la bonne place, l'image sonore devient plus claire et est mémorisé comme telle¹¹.

Certains instruments ne présentent pas ces problèmes : il est possible d'aborder les musiques du *maqām* sur des instruments qui nous donnent directement les notes disponibles dans cette musique. Les instruments frettés d'une tradition du *maqām* sont dans ce cas, ainsi que le *qānūn* dans sa forme actuelle. Souvent par contre les musiciens qui jouent des instruments où il faut découvrir les notes par soi-même (à sons continus non frettés) ne sont pas satisfaits de l'intonation qu'ils découvrent sur ces instruments à sons discrets et fixes, trouvant en général qu'il y manque certains sons nécessaires. Les musiciens qui ont commencé sur des instruments à sons (et système d'accord) fixes, d'un autre côté, ne sont pas toujours en mesure d'entendre les nuances qui existent en fait chez les autres instrumentistes. Quand ils devront chanter une mélodie sans l'accompagnement de leur instrument, bien souvent cette mélodie aura les couleurs intonatives de leur instrument : à force d'avoir produit des mélodies d'une certaine manière, l'image sonore s'est cristallisée de cette façon dans leur mémoire et est devenue référence pour les productions futures. Les claviers électroniques « orientaux » (c'est-à-dire dotés de « quarts de tons ») sont en train d'avoir le même effet en imposant d'une certaine manière une intonation

phonologique, morphologique, syntaxique, etc. Le cas des langues mixtes est intéressant car on ne sait jamais trop quoi en faire. C'est à ce moment qu'apparaissent les notions de créolisation, pidginisation, *nivellement*, etc., des cas qui reçoivent difficilement une catégorisation typologique, et sont en général de ce fait considérés comme des cas *déviants* par les linguistes travaillant avec les notions de la linguistique traditionnelle.

¹¹ La question de savoir si le fait de ne pas percevoir certains sons de la parole est dû aux contraintes imposées par le système phonologique sur le système perceptif n'est pas entièrement tranchée. Certains disent qu'on entend beaucoup plus que ce que notre système phonologique est en mesure de produire, mais que c'est au niveau moteur qu'est attrapée la couleur accentuelle et même que c'est le fait de ne pouvoir produire une séquence sonore qui nous empêcherait d'être en mesure de l'entendre (voir à ce sujet les discussions de Liberman et Mattingly, 1985). Cette section sur le versant production du problème est en fait une tentative de prendre cette perspective théorique et d'en tirer des exemples qui puissent présenter certaines similitudes.

unique à tous les membres de la communauté musicale arabe (et turque, les claviers étant les mêmes, souvent fabriqués en Asie pour les « Orientaux»). Les claviéristes ne pouvant transformer leur intonation, ils deviennent référence pour les musiciens qui jouent avec eux. Ici, clairement, les limites que l'on trouve en production influent et imposent en quelque sorte un système phonologico-phonétique aux musiciens d'une culture musicale donnée.

Le système théorique peut aussi servir aux mêmes fins. Scott Markus (1993) a très bien décrit le rôle que tient le système théorique actuel de la musique arabe relativement aux résultats, tant au niveau de la production qu'au niveau de la perception des différences d'intonation que l'on trouve d'école à école et même à l'intérieur d'une même école ou tradition musicale. Pour certains musiciens, le découpage de l'octave en 24 intervalles de « quarts de ton » égaux correspond bien à la pratique, et dans leur jeu, ils tenteront d'employer ce système de manière systématique. Pour d'autres, le système est juste théoriquement, mais ils considèrent que les allophones de tradition à tradition ne sont pas les mêmes, et il faut abaisser un peu certaines notes en fonction de l'endroit où on se trouve (l'idée que la note *sīkāh* baisserait progressivement d'une tradition à l'autre si l'on part de la Turquie vers l'Égypte est acceptée par ces musiciens). Ce groupe représente dans le contexte de cet article la position de la dialectologie normative, qui dit que ces systèmes musicaux présentent la même phonologie, mais qu'au niveau phonétique les réalisations divergent un peu. Le troisième groupe par contre pense que ce système de description n'est pas suffisant et ne rend pas compte des subtilités de chaque tradition. Ainsi le maître syro-égyptien du violon Sami Chawa (1889-1965), écrivait-il (1946) qu'il manquait au moins cinq notes à ce système de partage de l'octave en 25 degrés et 24 intervalles¹², c'est-à-dire que le répertoire de sons pertinents se devait d'être élargi pour rendre compte des faits. Le système théorique peut donc influencer sur la production des musiciens : ils jouent en général en accord avec ce qu'ils proposent théoriquement.

Les derniers exemples donnés décrivent une situation où il n'est plus seulement question de langue première et de langue seconde. Les phénomènes qui sont décrits sont tous dus à l'influence 1) ou d'une grammaire commune et de phonologies différentes ; 2) ou d'une grammaire commune et de phonologies communes mais où les règles produisant de l'allophonie ont des résultats différents d'une tradition à l'autre¹³ ; 3) ou de bi ou multilinguisme (bi ou multi-dialectisme). Les frontières

¹² J'ai moi-même été formé par des maîtres de cette école. Mohammad Qadri Dallal, pour le répertoire alépin m'enseigna un système où la note *sīkāh* avait au moins trois réalisations distinctes en fonction du *maqām* dans lequel on la trouvait et je ne pense pas que dans les cas présentés on aurait pu parler seulement de phénomène allophonique. La note jouée changeait le sens de la phrase, faisant passer d'un *maqām* à l'autre par le seul fait de l'abaisser ou de la monter. Ali Sriti disait aussi la même chose pour la musique égyptienne. C'est un peu le test des paires minimales, mentionné plus haut, qui nous donne en fait la clé pour décider si un son donné n'est en fait qu'un allophone d'un phonème donné (si il n'y a pas changement de sens) ou si ce son est la réalisation en surface d'un autre phonème (s'il y a changement de sens).

¹³ « Les grands *saz* ruraux ne disposent que des frettes nécessaires à un répertoire local, et non sans accordage « microtonal » pour les degrés instables (MI et SI), sauf qu'ils comporteront une seule frette là où les *saz* des villes en proposent deux, ou même trois. La place de cette frette servira souvent de marqueur territorial : à l'ouest, ce MI est plus haut qu'à l'est du pays, par exemple, mais toujours plus bas que notre MI naturel : combien de fois, me présentant dans cette région [celle des *yayla* du Taurus occidental, au sud-ouest de la Turquie, non loin de la Méditerranée] avec un *saz* qui avait été fretté par un luthier originaire de l'est du pays,

entre ces explications, il faut le mentionner, ne sont pas si faciles à départager : les causes peuvent être multiples dans certains cas, et il vaut mieux expliquer les différences par des études de cas.

4. Emprunter du semblable

Je traiterai ici du cas de l'emprunt de matériau musical d'une tradition à l'autre. Il s'agit maintenant de voir concrètement comment s'applique dans les faits les processus décrits plus haut quand les traditions sont très proches. En linguistique on traite souvent, au niveau de l'analyse et de l'explication des faits, de la différence qui existe entre *faits internes* au système et *faits externes* au système. L'analyse des données peut se faire en ne regardant que le système en tant qu'entité, et on essaiera de découvrir les règles qui animent ce système. Les analyses qui sont faites avec la méthode des paires minimales décrite plus haut sont de ce type. Mais on peut aussi analyser un système en regardant ce que nous montrent les évidences externes. Un des domaines de recherche où on trouve le plus de données est celui de l'acquisition de langue seconde. La méthode est ici plus ou moins la suivante : face à un système différent, un locuteur éprouvera certaines difficultés en raison du système qui est le sien (difficultés perceptives, motrices, etc.). Ces difficultés nous renseignent également sur le système du locuteur en nous montrant ce qui y existe et ce qui n'y existe pas.

Je commencerai avec l'exemple de pièces instrumentales ottomanes, de formes *beshrev* et *saz samai*, qui ont été adaptées par des musiciens arabes à l'usage stylistique interprétatif traditionnel arabe du *Mašriq* depuis la fin du XIX^e siècle (Lagrange, 1996, Abou Mrad, 2005b). Mes références sont les enregistrements 78 tours¹⁴, de même que les professeurs, les musiciens avec qui j'ai joué, ainsi que, pour les versions « arabes », les livres de partitions arabes¹⁵ et les partitions ottomanes¹⁶ pour leur version source¹⁷.

La première constatation est que les musiciens accommodent les mélodies ottomanes en transformant l'intonation originelle de façon à ce qu'elle corresponde à leur propre système d'intonation. Ils sont en général aidés par la connaissance du *maqām* dans lequel la pièce a été composée et par le fait que leur grammaire modale traditionnelle est très semblable à la grammaire ottomane. Certains *maqāms*, par contre, plus spécifiques à l'aire ottomane ont tendance à différer d'un musicien à l'autre (je pense aux *maqāms Hijazkar et Kurdilihijazkar* par exemple), et ce, il

ai-je dû déplacer légèrement la frette du MI neutre, sur l'injonction des musiciens locaux ! » (Cler, 2011, p. 217-218).

¹⁴ Des enregistrements de référence du début de l'ère radiophonique sont compilés en CD dans les anthologies éditées par Frédéric Lagrange en 1991 et 1999.

¹⁵ Ces transcriptions de *bašārīf* et *samā'iyāt* -réalisées à partir de la tradition orale et devenues des partitions prescriptives pour la transmission soutenue par le support écrit- se trouvent dans divers recueils édités, dont le plus connu est celui en plusieurs volumes réalisé en Syrie par 'Abd a-r-Rahmān al-Jabaqī (voir <http://www.classicalarabiemusic.com/Classical%20Music%20Notations.htm>). Certains conservatoires (Alep, Damas) et instituts (Université Antonine) mettent des partitions de ce type à la disposition de leurs étudiants.

¹⁶ Les *sazende*, manuscrits écrits à la main, qui se trouvent chez les musiciens collectionneurs. Voir aussi les livres de la Télévision et Radio Turques.

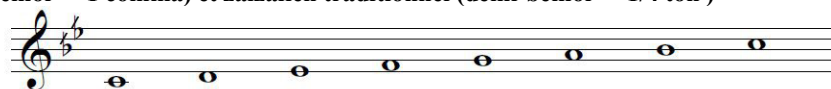
¹⁷ Quoique cette idée de version source soit difficile à accepter si l'on tient compte du phénomène hétérophonique (Royer-Artuso, 2012).

me semble, en fonction du processus d'apprentissage : pour certains, qui ont appris plutôt à l'aide de partitions, il y aura *nativisation* complète de la mélodie, la théorie apprise influençant la pratique. Pour ceux qui ont appris à l'écoute, cela dépendra de leur oreille et de leur accoutumance. Certains n'entendront pas les différences d'intonation tandis que d'autres imiteront à l'identique.

Par contre, les détails de surface inhérents à la divergence d'intonation entre les traditions ottomane et arabe posent de réels problèmes. Ces divergences concernent surtout le positionnement des notes *sīkāh* et *awj*, au sein de l'échelle-type (celle du mode *Rāst*) de ces traditions : *rāst* (*do*), *dūkāh* (*ré*), *sīkāh* (*mi^{db}*), *jahārkāh* (*fa*), *nawā* (*sol*), *ḥusaynī* (*la*), *'awj* (*si^{db}*). Ainsi l'intonation de ces deux degrés est-elle bien plus haute dans le système turc moderne qu'elle ne l'est dans son homologue traditionnel arabe (du *Mašriq*) et persan. Rappelons que les musiciens arabes envisagent les intervalles *rāst-sīkāh* et *nawā-'awj* comme des tierces moyennes (fluctuant autour de 350 cents), le signe demi-bémol signifiant pour ces musiciens un abaissement d'un « quart de ton » pour les notes *mi* et *si*. La théorie musicale turque moderne¹⁸, en revanche et contrairement à la théorie (et la pratique) ottomane traditionnelle ancienne¹⁹, définit ces mêmes intervalles comme des tierces majeures « naturelles », fluctuant autour de 380 cents, le signe demi-bémol signifiant dans ce contexte un abaissement d'un « comma » de la note altérée et l'échelle-type (originellement *zalzalienn*e) étant assimilée à une gamme diatonique « syntone ou naturelle ». Ce qui donne souvent lieu dans les interprétations arabes à des ajustements se situant en porte-à-faux par rapport au système turc moderne.

Dans une composition ottomane en *maqām Rāst* (exemple 1) une modulation vers la couleur modale *Zirgüleli Suzinak* (exemple 2) (de même que le retour vers le mode de base) se fait de façon naturelle, par bémolisation des seuls degrés *dūkāh* (*ré*) et *ḥusaynī* (*la*), sachant que les degrés *sīkāh* (*mi^{db}*) et *'awj* (*si^{db}*) sont inchangés dans leur intonation haute, procédant de l'échelle diatonique dite « naturelle ».

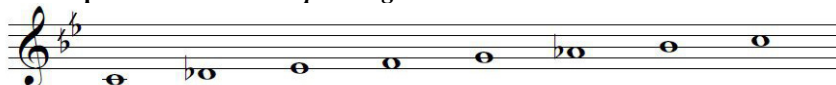
Exemple 1 : échelle du *maqām Rāst*²⁰ en contextes turc moderne (demi-bémol = -1 comma) et *zalzalien* traditionnel (demi-bémol = -1/4 ton)



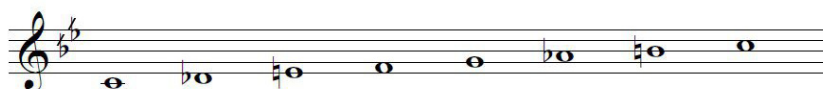
¹⁸ Celle notamment d'un Raouf Yaqatā Bey (1921 : 2949-2950) qui affirme que l'échelle (diatonique) « naturelle » est « l'échelle fondamentale de l'Orient ».

¹⁹ Jusqu'au XVIII^e siècle, les traditions arabe, persane et ottomane ont partagé le même système d'intonation pour leurs échelles modales. Le système d'intonation ottoman a cependant connu un démarcage par rapport à son homologue arabo-persan à partir de la fin du XVIII^e siècle, avec une ascension progressive des degrés *zalzaliens* vers un positionnement de type tierce majeure stricte, en vertu d'un démarcage ottoman moderniste, marqué notamment par l'adoption par des ensembles ottomans d'instruments occidentaux à sons discrétisés relevant de l'échelle diatonique (Fikret Karakaya, com. pers., 2012, During, 1994, p. 194 et Abou Mrad, 2005a).

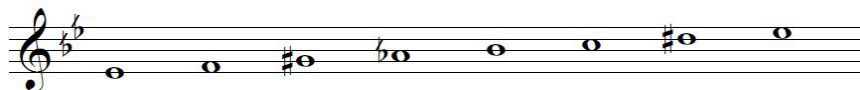
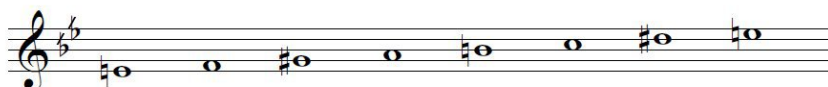
²⁰ Cet article adopte l'orthographe turque quand il s'agit d'exemples qui concernent certains faits propres à la musique ottomane, et son homologue arabe de façon générique pour les exemples qui touchent à des phénomènes propres aux pays de langue arabe. De même en est-il pour l'emploi de la forme *maqām* (*makam* en turc) et la transposition des mélodies selon le système en vogue dans les pays arabes (*rāst* = *do*).

Exemple 2 : échelle du *maqām Zirgüleli Suzinak*²¹ en contexte turc moderne

Le problème apparaît en contexte traditionnel à système zalzalien arabe (et même turc populaire) plaçant les degrés *sīkāh* (*mi^{db}*) et *'awj* (*si^{db}*) plus bas en mode *Rāst*, ce qui nécessite de les altérer à la hausse, soit en position bécarre, dans la couleur modale *Zirgüleli Suzinak*. Ainsi la modulation de *Rāst* vers *Zirgüleli Suzinak* apparaît-elle comme bien plus brusque dans une interprétation zalzalienne traditionnelle -arabe ou turque populaire- (exemple 3) que dans l'original turc moderne, ce qui est contraire à l'esthétique ottomane.

Exemple 3 : échelle du *maqām Zirgüleli Suzinak*, en contexte zalzalien

De la même manière, une modulation très commune est de passer de *Rāst* (exemple 1) à *Evcara* (exemple 4). Encore une fois, en musique turque classique ce passage ne pose pas de problème. Mais si *mi^{db}* est gardé comme tel en Égypte, par exemple, on se retrouve devant un *maqām* qui ne fait pas vraiment sens. De plus, c'est la forme de surface qui joue ici le plus grand rôle et dans la pratique, ce type de modulation est rendu comme décrit dans l'exemple 5. Le problème reste alors encore celui du retour vers le *maqām* de départ.

Exemple 4 : échelle du *maqām Evcara*, en contexte turc moderne**Exemple 5 : échelle du *maqām Evcara*, en contexte zalzalien**

Une autre problématique concerne l'échelle modale du *maqām Hüzzam*. Cette échelle est théoriquement présentée comme le résultat de l'agencement des tétracordes *Segah* et *Hicaz* transposé sur *nawā* (*sol*). Or, ces tétracordes se composent en positions usuelles comme suit : 1) *Segah* : *sīkāh* (*mi^{db}*) – *jahārkāh* (*fa*) – *nawā* (*sol*) ; 2) *Hicaz*²² : *dūkāh* (*ré*) – *sīkāh* (*mi^{db}*) – *jahārkāh* (*fa*) – *nawā* (*sol*), devenant après transposition sur *nawā* : *nawā* (*sol*) – *ḥiṣār* (*la^b*) – *māhūr* (*si bécarre*) – *kardān* (*do*). Mais les transcriptions usuelles turques de cette échelle composée donnent lieu à une succession de degrés *-sīkāh* (*mi^{db}*) – *jahārkāh* (*fa*) – *nawā* (*sol*) – *ḥiṣār*

²¹ Les musiciens arabes décriront cela comme *Hijāzkār*.

²² Le tétracorde ottoman *Hicaz* comporte théoriquement une seconde « large » qui se situe entre *dūkāh* (*ré*) et *sīkāh* (*mi^{db}*), qui tranche avec la seconde (réellement) mineure qui sépare les degrés *dūkāh* (*ré*) et *kurdī* (*mi^b*), dans les tétracordes *Nihavent* et *Kürdi*.

(la^b) - *māhūr* (si bécarre) - *kardān* (do) - *muḥayyar* (ré) – *buzurg* (mi^{db})- dans laquelle le quatrième degré est bémolisé, soit *hišār* (la^b) au lieu de *tīk hišār* (la^{db}). Malheureusement, aucun symbole supplémentaire n'est disponible pour marquer cette nuance d'intonation, qui devrait être intermédiaire entre *hišār* (la^b) et *tīk hišār* (la^{db}). Cependant, la théorie ottomane, de même que la pratique et la théorie traditionnelles arabes du Mašriq, est en faveur d'un tel positionnement intermédiaire inexprimé par la transcription musicale usuelle turque, au grand dam de nombreux praticiens traditionnels turcs. Ainsi, si la façon de phraser les passages mélodiques sur le degré *nawā* (sol) du mode *Hüzzam* n'avait pas été autant connotée par la couleur modale *Hicaz*, telle qu'elle s'exprime dans d'autres contextes, les théoriciens auraient donné un autre nom à ce tétracorde pour le différencier des autres. Cela fait de *Hüzzam* le seul *maqām* ottoman nécessitant l'invention d'un symbole d'altération supplémentaire pour le *la*, et ce de l'avis de beaucoup de musiciens, tandis que la note *sīkāh* (mi^{db}) -et ses différentes réalisations contextuelles-, en effet, peut se contenter d'un seul symbole d'altération, le très ambigu « demi-bémol », ce qui est compatible avec la notion susdécrite d'allophones contextuels, notamment : turc savant moderne/ottoman savant ancien/turc populaire/arabe du *Mašriq*. Cette nuance non-transcrite, mais réelle, concernant le *la* du *Hüzzam* fait en sorte que l'éthos de ce mode est donné d'entrée de jeu par sa formulation initiale typique à base de quelques notes du tétracorde *Hicaz* sur sol, doté de cette nuance intervallique (intermédiaire entre la^b et la^{db}), ce qui n'est pas le cas pour d'autres modes, comportant ce même tétracorde et la même formulation initiale, mais qui sont dotés de la nuance usuelle du *Hicaz* sur sol, soit la^{db} , comme *Karciğar*, *Suzinak*, *Zirgüleli Suzinak*, *Hicazkar*, etc.. Il faut en effet attendre un peu pour ces autres modes avant de découvrir de quel *maqām* il s'agit, tandis que pour *Hüzzam*, par une sorte de test par paires minimales, le sens est tout de suite donné. De plus interprété par des musiciens issus de la musique populaire turque, ce *maqām* aura une sonorité extrêmement proche du même *maqām* interprété par des musiciens du monde arabe. Il faut noter que ce phonème non-transcrit correspond d'un point de vue acoustique à une hauteur à tierce moyenne ($fa-la^{db}$). La théorie a sans doute dans ce cas plus de poids que la forme de surface.

Le traitement du *maqām Sabā* dans l'interface savant/populaire turc pose un problème analogue. Ainsi en est-il de la chanson « *Salla Salla* », de genre *türkü*²³ et de mode *Saba*, que les praticiens de la musique savante interprètent avec un quatrième degré *ṣabā* (sol^b) placé plus haut que son positionnement usuel en contexte interprétatif de tradition populaire, positionnement bas néanmoins compatible avec le système de la musique avante. La théorie du *maqām* influe ici non pas sur la perception (car tous entendent correctement les formes de surface, possédant ces sons dans leur répertoire phonologique), mais sur la production. Par contre, quand il s'agit du phénomène inverse, c'est-à-dire quand un musicien de musique populaire tente de faire entrer une mélodie d'origine savante ottomane dans son répertoire, son instrument (donc son répertoire phonologique) ne lui permet de le faire qu'à condition de faire fi des détails phonémico-phonétiques. Le *bağlama* (plus connu

²³ Chanson traditionnelle populaire ou folklorique turque.

sous le nom de *saz*) est plus ou moins accordé et fretté de la même façon que le *buzuq* arabe, c'est-à-dire en système zalzalien, donc en différenciation par rapport au système ottoman moderne. Par habitude, le musicien populaire, du fait de ne pas avoir à sa disposition les hauteurs de la musique ottomane, ne produit pas les mélodies dans tous leurs détails de surface et les recrée en fonction de leur système profond tel qu'il le déduit à partir de ses connaissances phonologiques. Les musiciens formés ou à l'aise dans les deux dialectes n'auront aucun mal à passer d'une intonation à l'autre en fonction du contexte où ils se trouvent. Ce qui nous amène à la question du bi ou multilinguisme.

5. Bi et multilinguisme, bi et multi-dialectisme

Présenter les musiciens comme monolingues est en fait une abstraction pratique (de même que pour les linguistes présenter le locuteur idéal ayant une compétence dans sa langue maternelle qui ne subirait aucune influence de systèmes rivaux), mais qui ne représente sûrement pas la réalité concrète d'une culture musicale. Une culture homogène ne peut apparaître que dans un endroit où les individus ne se déplacent pas et où sans doute la densité de la population est assez faible pour que les membres vivent les mêmes moments musicaux. À l'intérieur d'une ville de grande taille, déjà, les traditions commencent à varier d'une chaîne de transmission à l'autre (Royer-Artuso, 2012a, 2012b, Behar, 2012). D'un autre côté, le mouvement de musiciens d'une cour à l'autre, d'une ville à l'autre, exerce une influence sur le style des régions où ils se rendent et enseignent, en même temps que les villes d'influence attirent certains étudiants qui ensuite ramèneront ces connaissances dans leurs villes, connaissances qui produiront des effets, si l'étudiant obtient finalement une reconnaissance. Il faut aussi prendre en compte le fait que de nouvelles technologies changent tranquillement la donne : dès qu'il y a archivage sonore et que ces archives se déplacent d'un lieu à l'autre, les locuteurs sont confrontés à de la différence, et aussi à de la différence dans le même (multi-dialectisme). La radio a joué longtemps ce rôle de diffuseur de connaissances autres, de même que les disques, vinyles, cassettes, CD, et ce processus s'est accéléré à un rythme inouï depuis l'avènement de l'internet. Le musicien est depuis longtemps, au minimum *passivement* polyglotte.

Dans le monde arabe, la radio et la télévision ont servi de catalyseur à une sorte de « colonialisme culturel » (selon les mots d'une amie cinéaste iraquienne) tant au niveau de la culture et de l'art que de celui de la langue. Du Maroc à la Syrie, des générations ont grandi en écoutant Umm Kulthūm, 'Abd el-Wahhāb, Farīd al-'Aṭraṣ, etc., et les musiciens ont tous d'une manière ou d'une autre joué ces mélodies. L'intonation varie parfois d'un musicien à l'autre en fonction de son origine, mais chez certains (la plupart sans doute), on peut parler d'un vrai multi-dialectisme phonologique.

Deux amies chanteuses libanaises m'ont donné à réfléchir à quelques jours d'intervalle. Les deux me chantaient un même *muwašṣaḥ* que chante le chanteur alépin Sabāḥ Fahrī. Une des deux, formée à l'école égyptienne de la *Nahḍa* (renouvellement culturel arabe endogène du XIX^e siècle) et s'étant dédiée à cette école chantait en respectant l'intonation égyptienne. Libanaise d'origine, elle aurait été

très bien en mesure de chanter avec la même intonation que ce chanteur. On doit supposer qu'elle a appliqué des règles de conversion qui font fi des formes de surface entendues. L'autre chanteuse, formée également à la tradition égyptienne, mais concentrée sur la tâche de rendre le chant à l'identique, performa en respectant méticuleusement l'intonation utilisée par le chanteur.

L'histoire du style *arabesk* en Turquie est intéressante de ce point de vue (voir Ahiska, 2010 et Aracı, 2010 pour plus de détails). À une époque où la République turque se donnait pour tâche de construire une identité turque, la musique ottomane fut bannie des ondes en faveur de chansons folkloriques harmonisées à l'occidentale et de la musique classique occidentale. Le peuple se tourna par réflexe vers les antennes de l'Égypte qui diffusait une musique beaucoup plus proche de son goût. Ce nouveau style de musique s'est développé prenant l'esthétique de la musique populaire arabe et la calquant sur des paroles en turc (les sujets des chansons sont plus ou moins les mêmes) et sur une intonation populaire, qui est, relativement à la musique ottomane, beaucoup plus proche de celle utilisée en musique populaire arabe.

De la même façon, à Istanbul, l'appel à la prière et la cantillation du Coran suivent des normes mélodiques et stylistiques qui sont relatives à l'éducation musicale reçue : certains le font avec une intonation ottomane, d'autres calquent clairement leur intonation sur celle de la tradition égyptienne d'al-Azhar. Depuis longtemps également, Istanbul accueille de nombreux musiciens populaires qui s'y produisent, y vivent, y enregistrent (dont les musiciens pratiquant l'*arabesque*). Avec les mouvements de populations, l'urbanisation, les musiciens de diverses traditions se côtoient. Il devient difficile de parler de monolinguisme. Comme le rappellent Appel et Muysken (2005, p. 154), quand des langues différentes sont parlées côte à côte depuis longtemps par les mêmes locuteurs, elles tendent à converger. Si c'est le cas de langues différentes, imaginons les résultats de ce processus pour des dialectes ne différant pas énormément entre eux...

Conclusion

Je ne prétends pas avoir résolu de problème dans cet article. Ce que j'ai plutôt tenté de faire est de trouver quelques analogies permettant de proposer une grille de lecture suivant les axes ici définis. Tout ce que j'y écris est sujet à caution : personne ne sera d'accord sur tous les détails empiriques, ni sur certaines conclusions auxquelles j'arrive. Le plus important pour moi est d'avoir pu fournir un cadre théorique pour l'explication de ces phénomènes phonologiques musicaux de contact, fort intéressants à mon sens, mais rarement étudiés. Une des raisons majeures de cette occultation me semble être que la recherche semble parfois se satisfaire de réifier certains construits sociopolitiques. Je préfère pour ma part voir des interlocuteurs qui se comprennent ou du moins tentent de le faire, que de voir des frontières infranchissables. Malheureusement, la région qui est celle que j'ai choisi d'habiter, a été fracturée de manière arbitraire en fonction de critères et d'objectifs pour lesquels ceux qui y vivent n'ont généralement pas été consultés, mais en paient souvent le prix. Je préfère garder en tête l'image d'un monde où tous étaient polyglottes et trouvaient d'une manière ou d'une autre un moyen de se parler, de com-

munique, ce que j'ai expérimenté musicalement partout où j'ai vécu. À de menus détails près, ces musiques partagent une même grammaire modale et les frontières idiomatiques ne suivent pas les frontières politiques. Certaines frontières musicales existent à l'intérieur d'un même pays (une ville souvent, un maître et ses élèves, des fois) alors que d'autres dépassent celles des pays. Les mélodies se promènent d'un lieu à l'autre et prennent des couleurs en fonction de l'endroit où elles finissent par se retrouver. Ce dernier point est important : on peut bien essayer de calculer le nombre de commas qu'un intervalle recouvre dans telle culture musicale. Ce qui est important de voir c'est que ce ne sont pas tant les sons qui voyagent que les mélodies qui les contiennent. Quand j'essaie de me rappeler comment sonne telle note dans telle tradition, je le fais en la plaçant dans un contexte mélodique connu et les musiciens fonctionnent en général de cette manière.

Deux points me semblent importants dans l'analyse présentée dans cet article : 1) il y a souvent une ambiguïté vécue entre le signal de surface et la théorie ou le système de référence pour un musicien. Le jeu qui consiste à gérer cette ambiguïté est ce qui crée beaucoup de différences dans les rendus qui seront faits par divers musiciens. Une des choses les plus importantes qui se dégage de ces observations est que, malgré le fait de partager une tradition, l'individu, finalement, développe ce que l'on appelle un *idiolecte*. Personne n'est perméable à la différence et personne n'est monolingue : chacun est constamment en train de revoir ce que l'on pourrait appeler des *règles de conversion*, qui gèrent les connaissances acquises de multiples traditions différentes (un maître étant le garant d'une tradition souvent, la plupart des musiciens se trouvent souvent à la frontière de plusieurs traditions car n'étudiant en général pas avec un seul maître) ; 2) en regardant les preuves externes, certains faits relatifs à une tradition ressortent. Par ce type d'analyse, il est possible d'inférer des systèmes aujourd'hui disparus (voir les exemples du *rembetiko*, de la musique bulgare), ou des intonations qui ne sont plus utilisées actuellement. En plus de résultats intéressants au niveau synchronique, certains résultats au niveau diachronique peuvent ainsi apparaître.

Bibliographie

- ABOU MRAD, Nidaa, 2005a, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXI^e siècle*, éd. Jean-Jacques Nattiez, vol. 3 « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud, p. 756-795.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2005b, « 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.
- AHISKA, Meltem, 2010, *Occidentalism in Turkey. Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting*, London-New York, Tauris Academic Studies.
- APPEL, René, MUYSKEN, Pieter, 2005, *Language Contact and Bilingualism*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

- ARACI, Emre, 2010, "The Turkish Music Reform: From Late Ottoman Times to the Early Republic", *Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the Twentieth Century*, p. 336-345.
- AREL, Sadettin, 1968, *Türk Musikisi Nazariyatı*, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- BAILEY, Charles-James, 1973, *Variation and Linguistic Theory*, Arlington, Va. : Center for Applied Linguistics.
- BEHAR, Cem, 2012, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BOYSSON-BARDIES, Bénédicte de, 1999, *Comment la Parole Vient aux Enfants*, Paris, Odile Jacob.
- CALABRESE, Andrea, 2009, "Production, Perception and acoustic inputs in loan-word phonology", *Loan Phonology*, ed. CALABRESE, Andrea, WETZELS, W. Leo.
- CALABRESE, Andrea, WETZELS, W. Leo (ed.), 2009, *Loan Phonology*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin.
- CALABRESE, Andrea, WETZELS, W. Leo, 2009, "Loan Phonology: Issues and Controversies", *Loan Phonology*, ed. CALABRESE, Andrea, WETZELS, W. Leo.
- CHAWA, Sami, 1946, *Al-qawā'id al-fanniyya fī l-mūşiqā al-'arabiyya wa-l-ğarbiyya* [Règles artistiques de la musique orientale et occidentale], Le Caire, Maṭba'at Jibrāyil Faṭḥallāh Jabrīl wa-waladuhu.
- CLER, Jérôme, 2011, *Yayla : musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner.
- CYR, Mary, 2003, *Performing Baroque Music*, Portland, Amadeus Press.
- DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical]*, Paris, Verdier.
- EZGI, Suphi, 1933-1953, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi I-V*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul.
- FELDMAN, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Intercultural Music Studies 10, Berlin: VWB--Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La musique byzantine*, Paris, L'Harmattan.
- KARADENİZ, Ekrem, 1986, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- KERSLAKE, Celia, ÖKTEM, Kerem, ROBINS, Philip (ed.), 2010, *Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the Twentieth Century*, Hampshire, Palgrave, Macmillan.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.
- LIBERMAN, A. M.; MATTINGLY, I. G., 1985, "The Motor Theory of Speech Perception Revised". *Cognition* 21 (1), p. 1-36.
- MARKUS, Scott, 1993, "The Interface Between Theory and Practice : Intonation in Arab Music", *Asian Music*, vol. 24, n° 2, University of Texas Press, p. 39-58.
- ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2012a, « Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 6 « Sémiotique et psychocogni-

- tion des monodies modales (1) », Baabda/Paris, Éditions de l'Université Antoinines/ Éditions Geuthner, p. 113-123.
- ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2012b, « Rousseau, la République et l'esthétique musicale turque », *Littera Edebiyat Yazıları*, Istanbul, p. 119-128.
- SIGNELL, Karl, 1977, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, Asian Music Publications, Florida.
- SINGH, Rajendra, 1991, "Interference and Contemporary Phonological Theory", *Language Learning* 41, 2, p. 157-175.
- SLOBODA, John A., 1985, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, *L'esprit musicien: La psychologie cognitive de la musique*, 1988, traduit de l'anglais par Marie-Isabelle Collart, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga.
- THOMASON, Sarah Grey, KAUFMAN, Terrence, 1988, *Language Contact, Creolization and Genetic Linguistics*, Berkeley, University of California Press.
- VAN COETSEM, Frans, 1988, *Loan Phonology and the Two Transfer Types in Language Contact*, Dordrecht, Foris Publications.
- WEINREICH, Uriel, 1953, *Languages in Contact*, New York, Linguistic Circle of New York.

Discographie

- LAGRANGE, Frédéric, 1991, *Les archives de la musique arabe : L'âge d'or de la musique égyptienne (instrumental)*, compilation de 78 tours en CD et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, AAA 043, CDA 401.
- LAGRANGE, Frédéric, 1999, *Anthologie de la musique arabe : Sami al-Shawwa, Prince du Violon Arabe*, compilation de 78 tours en CD et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, AAA 107.

