

Improvisation et variation dialectale dans le monde du *maqām* : Une étude comparative des styles « arabes » et « turcs »

Nicolas ROYER-ARTUSO*

Le but de cet article est d'explorer certaines questions qui me semblent liées quand il s'agit de traiter de l'improvisation dans les traditions qui partagent le système du *maqām*¹. Certaines de ces questions se situent à un niveau ontologique, voire métaphysique, d'autres à un niveau descriptif et méthodologique : de quelle communauté parle-t-on quand on parle de musique de *maqām* ? Comment analyser l'improvisation dans une tradition donnée ? Quelle est la relation entre une tradition et la nouveauté ? Dans quelle mesure l'improvisation est-elle un sous-ensemble de la composition musicale ? Quand peut-on réellement parler d'improvisation et non d'imitation ? Quel est le rôle de l'autorité dans une tradition, celui de la déviance (qui définit la tradition, et à quel moment le comportement déviant est-il accepté et devient-il partie prenante de la tradition) ? Quel type de connaissance (pratique et/ou théorique) est-il requis pour improviser ? Quel point de départ prendre pour expliquer le système (individualisme ou holisme méthodologique, c'est-à-dire quelle part donner à l'individu et au langage musical en tant que tel) ? etc. Ces problèmes théoriques sont le sujet de la première partie. Une fois les problèmes clairement circonscrits, la partie centrale de cet article constitue une tentative de réponse au défi posé par le problème de l'improvisation, et je tente d'y apporter quelques pistes de

* Musicien, linguiste et chercheur en sciences cognitives.

¹ Je parle dans cet article, sauf quand c'est mentionné explicitement, des traditions classiques, c'est-à-dire des traditions que l'on pourrait qualifier de musique de cour et de leurs dérivés immédiats. Je crois pourtant que le même type d'analyse peut servir pour toutes les musiques similaires ou liées. Par ailleurs, les musiciens n'étant en général pas mono-traditionnels (même à l'intérieur d'une « même tradition », puisqu'il existe toujours plusieurs maîtres à une époque donnée qui ne sont pas toujours d'accord entre eux, ne pratiquent pas exactement le même répertoire, etc.), ces musiques dont je parle exercent entre elles, de toute façon, une influence réciproque de type *dialectique*, de la même manière qu'en Occident les danses folkloriques ou les chansons de l'heure ont toujours influencé et été influencées (par) la musique de l'élite.

lecture qui permettraient un début d'analyse. Je prends ici la position que seule une grammaire de type génératif est en mesure de rendre compte de la connaissance nécessaire à l'improvisation, pour les raisons données dans la première partie. Il faut pour cela, bien entendu, être en mesure de produire une réponse à la question de savoir comment l'individu est en mesure d'acquérir cette grammaire, ce que je tenterai de faire en montrant les liens holistiques qui unissent les différents genres canoniques composant ces traditions, et les heuristiques impliquées dans le processus de l'individu mis en face de ces formes pour arriver à intérioriser la connaissance nécessaire.

Un des problèmes majeurs est celui de la classification des traditions : en effet, une délimitation plutôt stricte est généralement faite entre les écoles « turques » et « arabes »,² et les analyses ne font en général que réifier cette coupure initiale. Je tente ici de montrer que cette division ne tient pas, et que ce qu'il nous faut, c'est une forme de *dialectologie* des traditions concernées qui prenne pour point de départ le fait que les traditions du *maqām* ne respectent pas cette classification : la variation observée est aussi (sinon plus) grande entre les sous-groupes concernés qu'entre les groupes donnés par la division de départ. Traiter de musique « arabe » classique, par exemple, en prenant pour acquis l'idée que tous les « Arabes » partageraient une même grammaire musicale est un geste tout aussi politique que celui qui consisterait à traiter le français « de référence » comme la langue partagée par l'ensemble des communautés de France, et de dire que ce serait moins vrai pour les communautés vivant hors de ces frontières : les lignes de division ne suivent en fait jamais catégoriquement les frontières politiques.³ Seules nos catégories d'analyse nous forcent à voir de la ressemblance là où il n'y en a pas toujours, et forcément, partant de ces prémisses, le résultat de nos analyses confirmera ces catégories (d'où la nécessité de comparer des ensembles plus larges de manières à être en mesure de déterminer si nos catégories sont réellement pertinentes).

Pourtant, et c'est le sujet de la dernière partie, malgré le fait que les « Turcs » et les « Arabes » partagent plus ou moins la même grammaire musicale, ou le même système, une différence majeure sépare ces groupes : il s'agit de la *qaf̣la*, une forme stéréotypée de conclure la phrase musicale chez les musiciens « arabes ».⁴ Bien que

² Les guillemets servent à indiquer que ces expressions sont un raccourci utile mais ne décrivant pas réellement la situation : que l'on pense aux Berbères d'Afrique du Nord, aux Kurdes, Arméniens et Grecs de Turquie, aux Turkmènes de Syrie et d'Iraq, etc. qui interagissent musicalement dans la communauté et produisent ou ont produit des œuvres maintenant considérées comme faisant partie du répertoire. Ces expressions sont le reflet de décisions politiques qui prennent en général un ou plusieurs élément(s) de l'identité de la majorité et/ou, plus exactement, du groupe dominant (ici les traits linguistiques et, plus problématiquement, ethniques), pour référer à l'ensemble des individus présents entre des frontières qui ont été créées de toutes pièces.

³ Bien entendu, certaines décisions prises, de par leurs effets « performatifs », peuvent en venir à créer une plus grande symétrie entre l'analyse donnée et la réalité attestée (voir Anderson, 1983 à ce sujet). Mais, et c'est une des propositions que je soutiens, jamais au point d'empêcher les individus de contester (de façon explicite ou simplement dans leur pratique) cette prétendue homogénéité.

⁴ La question de savoir quelle est la propriété essentielle qui distingue une langue ou un dialecte de l'autre est une question compliquée : on pourrait décider que la *qaf̣la* est justement cette partie de la grammaire qui justifierait la distinction mentionnée. Je préfère considérer que le critère d'appartenance à une communauté partageant la même langue ou le même dialecte est celui de la possibilité de pouvoir interagir musicalement

les conventions relatives à sa forme changent d'une tradition « arabe » à l'autre, voire d'un musicien à l'autre, il s'agit bien d'une particularité que les « Turcs » ne partagent pas. Relativement à mon analyse de l'improvisation en musique de *maqām* donnée dans la deuxième partie, ce trait est analysé comme relevant de la structure informationnelle de la langue elle-même plaquée sur le type de discours qu'est l'improvisation dans ce type de tradition. Le même type de corrélation est établi pour les communautés « turques » et ceci explique une façon différente de conduire le discours et d'exploiter le matériau musical.

Improvisation et tradition

Quand il s'agit de répondre à la question de savoir ce que veut dire improviser dans une tradition, et improviser dans les traditions du *maqām*, plus spécifiquement, nous sommes confrontés dès le départ à plusieurs problèmes fondamentaux. L'improvisation est une activité créatrice de formes nouvelles⁵, par définition. Conçu de cette manière, le problème de l'improvisation relève donc du problème plus général et extrêmement compliqué de la créativité, qui implique de nombreux sous-systèmes cognitifs différents. La créativité musicale est alors un sous-ensemble de la créativité en soi, et l'improvisation un sous-ensemble de la créativité musicale.⁶

Abordé de cette manière, le problème de l'improvisation, comme celui de la composition, pour les mêmes raisons⁷, fait surgir immédiatement de nombreux

ensemble (voir Mufwene, 2001 à ce sujet). Je reviendrai plus en détail sur ce point, mais pour anticiper un peu, mon point de vue est que ce type de problème apparaît quand on tente de réifier le système plutôt que l'individu, en lui donnant une puissance explicative au niveau de la détermination de l'action de l'individu qui ne me semble pas justifiée.

⁵ Ou non prévisibles, car il se peut qu'un individu, par hasard, produise des formes qu'un autre musicien a déjà produites avant lui.

⁶ Voir à ce sujet la superbe collection d'articles éditée par Darntall, 2002, et particulièrement son introduction. L'article de Hofstadter présente de nombreuses idées qui vont dans le même sens que ce que je présente ici.

⁷ La composition peut dans un sens être analysée comme une improvisation qui a été transcrite d'une certaine manière (en mémoire, sur papier, etc.) après de nombreux essais selon les jugements esthétiques du compositeur. Ce qui pose la question (dont je ne traiterai pas ici) du statut des enregistrements, à cause de la fixité du matériel qui est proposé, et de l'impossibilité de dialoguer avec le musicien enregistré : dès le moment de leur apparition dans une tradition orale, on peut dire qu'il y a un bouleversement profond dans cette tradition. Une référence est enregistrée qui devient un socle commun pour de nombreux musiciens. Le problème est que tout n'ayant pas été enregistré, du moins dans les débuts (avec internet la situation devient incontrôlable), certains musiciens ont été choisis comme représentants de cette tradition, et ceci bouleverse le cours de la tradition en ce sens qu'une archive stable est maintenant présente qui sert de jalon pour mesurer les performances futures. La tendance d'aller regarder vers les plus anciens enregistrements que l'on a parce que considérés comme plus proches de l'essence de cette tradition, est donc dans un sens problématique : l'enregistrement et la transcription, logiquement, produisent une plus grande uniformité chez ceux qui pratiquent la tradition. On doit donc supposer qu'avant leur apparition, plus d'hétérogénéité existe (ce qui est confirmé par les plus anciens enregistrements : les musiciens différaient beaucoup plus dans leur style que les musiciens actuels. Le conservatoire est aussi responsable de ce fait, pour la même raison : celui-ci représente l'institution qui tranche sur ce que représente la tradition, et a souvent un caractère supra-communautaire, c'est-à-dire, dans le contexte moderne, *national*). Une fois le répertoire d'archives constitué, cette hétérogénéité tendra donc à disparaître, nous donnant justement l'impression d'une homogénéité relative des membres de la communauté. Je ne développerai pas sur ce point, mais il me semble que la seule position acceptable est la suivante : s'il l'on veut être traditionaliste, il faut être extrêmement créatif, c'est-à-dire ne pas traiter le

problèmes métaphysiques (le problème majeur de l'identité et du changement, entre autres) et ontologiques (le problème de nos catégories d'analyse et celui de la réalité du système que l'on décrit, entre autres) : Que veut dire créer *dans* une tradition ? Que veut dire créer de nouvelles formes qui soient assez semblables pour être dites partie prenante d'une tradition (une tradition est-elle toujours en changement, et si oui, comment parler de *la* tradition) ? Qu'est-ce donc qui est vrai quand on parle d'une tradition (si une tradition est un système, et qu'un système est clos par définition, comment tracer les limites de cette tradition quand sans cesse apparaît de la nouveauté) ; et quand on a affaire à une tradition orale, comment les membres de la communauté musicale connaissent-ils les limites à ne pas franchir (il n'y a pas d'archive) ? etc. Ce type de problèmes apparaît dans toutes les sciences humaines, dès que l'on tente de comprendre la relation existant entre l'individu et l'environnement social dont il fait partie. C'est la question de la liberté de l'individu face aux normes et contraintes sociales qu'il a assimilées ou, posé différemment, de la façon de poser le problème de la détermination du comportement de l'individu.

Je décrirai maintenant comment ce type de questionnement s'articule quand il s'agit de traiter des faits linguistiques. Puisque le linguiste est aussi à la recherche d'une grammaire prédictive qui rende compte effectivement des données rencontrées, il est confronté d'emblée au même type de questionnement. Je pense que la réflexion suivante est applicable à l'ensemble des sciences sociales (si on met de côté le type de données analysées) quand elles sont confrontées au problème de l'apport individuel, du changement et de ses causes, pour un système donné (système décrit généralement comme externe à l'individu et en même temps cause de certains de ses comportements ; voir plus bas la question relative à la méthodologie et au type d'explication causal nécessaire).

La première partie du problème consiste à comprendre ce qu'est un système et comment un système peut permettre à l'individu de générer un ensemble de phrases qui n'a jamais été généré par cet individu lui-même, ou par quiconque auparavant. La deuxième partie est liée à la première : ce qui a été produit n'a jamais été vu. Il est donc possible d'analyser cela comme prédictible de par les règles du système que l'on a décrit. Il est possible aussi qu'il faille de nouvelles règles pour le décrire. Deux options découlent de ce problème : 1) traiter l'exception comme un problème dû à une analyse incomplète de la grammaire ; 2) traiter ce cas comme la preuve d'un changement par rapport au système que l'on a décrit.

Il semble que ces questions, posées de cette manière, ne puissent recevoir de réponse définitive et que cette réponse dépendra en fait de notre théorie de ce qu'est la grammaire (le problème de l'exceptionnalité relativement à une règle et de son traitement théorique est une question majeure dans toutes les sciences). Ce pourquoi il est nécessaire de poser la question d'une autre manière : comment le changement est-il possible dans un système partagé ? Ce qui équivaut à poser la question suivante : comment passe-t-on du système X au système X' ? Et ceci, d'une certaine manière, pose la question de la détermination du comportement individuel : pour un

répertoire constitué comme un musée à quoi rien ne peut être ajouté, mais plutôt traiter ce répertoire (enregistrements et transcriptions inclus) comme un tremplin pour notre créativité.

comportement créatif respectant les règles du système, il n'y a pas réellement de problème, à part celui de comprendre comment l'individu a pu intérioriser ces règles (cette partie sera traitée dans la section suivante). Mais nous savons que le système change continuellement : comment cela est-il possible, étant donné que le système est ce qui permet de produire les comportements et du même coup est ce qui permet aux autres individus de comprendre la teneur de ces comportements (c'est le problème du traçage de limite : si on compare les productions X_1 et X_{10} , par exemple, on voit que l'on a affaire à deux systèmes différents. C'est par contre beaucoup moins clair quand on compare X_2 et X_3 , ou X_9 et X_{10} , etc.)?

Je n'irai pas, faute de place, dans les détails de cette explication, mais l'idée plus ou moins partagée à l'heure actuelle est qu'il est impossible d'expliquer le changement sans prendre en compte l'individu dans la description de ce processus (voir Janda & Joseph, 2003 sur les problèmes du changement et du type d'explication nécessaire). Il semble que les problèmes d'analyse apparaissent à cause de notre vision de ce qu'est la *langue* : vue comme un système supra-individuel, elle est assimilée à un *organisme* qui change par lui-même, à cause de tensions qui existeraient entre les différents niveaux structuraux qui la composent (*ibid.*; Jones & Singh, 2005). C'est la position structuraliste qui tente d'étudier le système en lui-même, avec la conséquence qu'il est impossible d'expliquer comment il est possible de sortir du système.

Une position qui prend en compte de façon réaliste la situation du musicien en face de la tradition est plutôt la suivante : personne ne connaît la tradition dans son ensemble. On est mis devant des bribes de traditions selon les hasards de notre histoire personnelle.⁸ Le répertoire n'est jamais maîtrisé dans son ensemble (ce qui est tautologique, dans le sens qu'au moment où l'on pourrait croire qu'on connaît tout, de nouvelles formes sont créées ; seule une tradition qui n'a pas de continuateur, une tradition *morte*, peut être connue dans son ensemble), et par conséquent ceci s'applique de même aux règles du système, ce qui produira forcément la variation rencontrée. Que de la variation existe, tous les courants l'ont reconnu. Ce qu'il faut être en mesure de comprendre, c'est en quel sens cette variation peut être interprétée. Les problèmes apparaissent en fait quand on stipule que l'individu possède *une* grammaire fermée non réceptive aux diverses influences potentielles des autres systèmes existant dans sa communauté. Mais dès que l'on parle de styles *formels* et *relâchés*, de variation *sociale*, etc., il faut se demander dans quel sens *une seule* grammaire est en mesure de produire cela. Il est sans doute beaucoup plus réaliste de parler de multi-dialecticité, relativement aux micro-traditions concernées (l'individu naviguant d'une micro-tradition à l'autre), et, du même coup, de parler des influences, interférences, que la proximité de ces grammaires implique pour comprendre les productions nouvelles (j'ai développé des idées semblables sur la langue turque dans

⁸ C'est un des problèmes majeurs pour de Saussure (1968, p. 30) : « La langue est un trésor déposé par la pratique de la parole dans les sujets appartenant à une même communauté, un système grammatical existant virtuellement dans chaque cerveau, ou plus exactement, dans les cerveaux d'un ensemble d'individus ; car la langue n'est complète dans aucun, elle n'existe parfaitement que dans la masse ». Gasparov (2013) analyse très bien comment ce type de problèmes, insurmontables quand posés dans ces termes, empêche sans doute de Saussure de produire une littérature plus abondante.

un texte qui paraîtra bientôt). Et cela n'est réalisable que par l'individu mis en face de ces données complexes : c'est le résultat d'une interprétation.

Quand tout ceci est pris en compte, il me semble que la seule issue possible est de prendre le point de vue suivant : l'individu est le seul point de départ possible pour l'analyse en tant que point d'arrivée de multiples micro-traditions et en tant que théoricien de ce qui constitue cette tradition (ce qui implique que l'individualisme méthodologiquement est la seule position tenable pour le type de questions dont il est question ici ; voir Udehn (2001) pour une histoire de cette position dans les sciences sociales et (Di Iorio, 2015) pour une modélisation cognitive de cette position). Pour expliquer les productions d'un individu, il faut regarder sa connaissance et donc sa théorie de ce qui constitue la tradition : en effet, plusieurs théories sont possibles pour expliquer les mêmes données, et il n'est jamais certain que tous les individus développeront la même analyse. De plus, chaque individu possède une histoire unique quant aux formes qu'il a rencontrées, et c'est le corpus qu'il a acquis, en plus de l'analyse théorique particulière qu'il en aura donné, qui détermineront ses productions créatives futures : en effet, c'est seulement quand il lui faudra créer de nouvelles formes que l'on pourra avoir un aperçu de sa connaissance particulière du système. C'est ce qui explique que le changement est en mesure de se produire : si les individus développaient tous la même théorie, et que cette théorie est ce qui permet de générer les phrases nouvelles, il n'y aurait pas moyen que du changement se produise.⁹ Le processus impliqué ici est ce qu'il est convenu d'appeler *réinterprétation*. Et ceci ne peut se passer qu'au niveau individuel. Même si cette réinterprétation est enseignée, cela revient au même : l'individu qui enseigne, ou celui qui lui a enseigné, etc., a lui-même dû arriver à cette analyse particulière. Ce qui implique que les questions de l'autorité, de la norme, de la théorie acceptée et celles du même type renvoient du même coup à un compromis entre des visions d'*individus*, même s'il n'est pas toujours possible de savoir lesquels.

Nous devons donc dépasser la simple analyse musicale cherchant à rendre compte des règles nécessaires à la description des formes que nous analysons et arriver à un modèle qui permette de prédire quel type de formes jamais rencontrées *pourraient* advenir : découvrir quel type de *grammaire* peut produire tel type de résultats, sans prendre pour acquis que tous les individus d'une communauté partagent exactement la même grammaire (pour éviter de se retrouver avec le même problème : expliquer le changement). Sinon, tout ce que l'on sera en mesure de faire, c'est de comparer un répertoire clos en y découvrant des corrélations possibles, corrélations qui risquent d'être anéanties dès que des formes nouvelles seront incluses dans le corpus qui ne seraient pas compatibles avec les analyses données : il faut voir le système comme ouvert *par définition*. Dans un sens, l'analyse musicale est exactement ce que chaque musicien d'une tradition donnée fait indépendamment, en cherchant des constantes dans les patterns auxquels il est confronté. Ce qu'il faut, c'est être en mesure de comprendre le passage d'une confrontation aux données musicales (toujours

⁹ C'est l'autre versant du problème que pose le fait de postuler que tous les individus partagent exactement la même culture ou tradition. Posé ainsi, il est difficile de comprendre comment il se fait qu'il puisse y avoir changement.

partielles relativement à l'ensemble des formes existantes et sujettes à des variables comme la fréquence, c'est-à-dire au fait que certaines pièces, certains *maqāms* voir certaines formes sont plus sujets à être pratiqués que d'autres) à la création de nouvelles formes. Ce qui implique de découvrir la connaissance nécessaire à cette pratique et les heuristiques nécessaires à l'élaboration de cette connaissance. Et ceci, en gardant à l'esprit que cette analyse se doit d'être réaliste d'un point de vue cognitif et compatible avec l'analyse d'autres formes de connaissances.

Les deux buts que je m'assigne à partir d'ici sont les suivants : 1) développer une grammaire de l'improvisation pour les musiques concernées (un projet de grammaire pan-dialectale, d'une certaine façon, qui comprendrait ce qui est commun et de ce fait permet la communication entre les communautés qui n'interagissent pas fréquemment entre elles : ultimement, une grammaire individuelle qui partage suffisamment de recoupements possibles avec celle des autres, parce que justement développée par la pratique commune et la construction à partir d'un répertoire minimalement commun) et 2) proposer une explication des différences entre les styles « arabes » et « turcs » (une explication de la *qafla*). Dans la discussion qui suit, j'aurai recours à des expressions qui renvoient à l'idée de grammaires effectivement partagées par tous les membres des micro-traditions ou communautés concernées : c'est un raccourci que je prends mais qui ne doit pas faire oublier ma position sur la pertinence d'une explication en termes de catégories relevant du collectif et celles relevant de l'individu.

Une dialectologie générativiste de l'improvisation dans les musiques de *maqām*

En 2013, dans un texte portant sur la variation phonologique segmentale des musiques de *maqām*, j'ai montré que cette variation produit une différence grammaticale négligeable sur le système partagé (Royer-Artuso, 2013). Tout au plus peut-on parler de différence *allophonique*, c'est-à-dire une différence de surface qui ne change en rien la structure systémique des oppositions phonémiques. De plus, cette variation ne peut expliquer la division « turc » / « arabe » puisque les différences existantes ne respectent pas cette division : les « Arabes » ne sont pas tous d'accord sur l'intonation à utiliser, les « Turcs » de même (voir les références que je cite). J'ajouterais que ceci se trouve aussi à l'intérieur d'une même micro-tradition où des lignes de transmission divergent à l'intérieur même d'une supposée communauté homogène et où les musiciens peuvent appartenir à plus d'une micro-tradition et de ce fait être multi-dialectaux (voir plus haut la discussion sur le multi-dialectalisme). D'un autre côté, j'ai aussi avancé l'idée que l'intonation n'est pas séparable des motifs, des phrases, etc., dans lesquels les notes à intoner se trouvent à exister. La phonologie des musiques de *maqām*, si l'on peut utiliser cette image, n'est donc pas le lieu où trouver une explication des différences.

Si l'on continue les analogies avec les phénomènes linguistiques, le deuxième niveau dans lequel une distribution complémentaire peut être découverte, si l'on part d'une vision préthéorique du système, c'est la phrase musicale en tant que telle. Une phrase musicale d'un certain type est en opposition paradigmatique avec une phrase

d'un autre type (Rāst versus Bāyyāfī, par exemple). Comme dans tout système, un réseau d'opposition paradigmatique est en jeu : si je produis telle structure ou forme, c'est par rapport à toute autre structure ou forme qui aurait pu occuper la même place au niveau syntagmatique. Il s'agit d'un choix et ce choix est mis en relation avec ce qui n'a pas été choisi. Je m'attarderai plus loin sur la question de la sémantique musicale, mais je peux anticiper en disant que ce choix est, pour la musique, ce qui relève sans doute de façon la plus proche de ce que l'on pourrait appeler *création de sens*, si l'on combine cette idée avec celle d'*autoréférence* (ce qui est produit pointe vers d'autres productions musicales de même type, contrairement à la sémantique linguistique qui pointe forcément à un moment vers le monde, la réalité extralinguistique ; voir à ce sujet Meeùs, 1992 et Abou Mrad, 2016, ch. 4). Cette opposition paradigmatique, en musique modale, se trouve ancrée d'une certaine façon dans la différence des intervalles faisant partie de la phrase musicale. Mais cette explication n'est pas suffisante : l'idée de suite d'intervalles ne permet pas de rendre compte exactement de cette opposition, puisque chaque *maqām* possède des particularités motiviques et procède d'une modalité résolument formulaire (Abou Mrad, 2016, ch.3 et 5).¹⁰

Je prendrai à partir de maintenant la position que le système d'opposition de base (paire minimale) se situe au niveau du motif musical modal qui permet de rendre compte 1) de l'intonation et 2) des phrases, suites de motifs (souvent récursivement utilisés, par répétition sur la seconde, puis la seconde de celle-ci, par exemple) placés dans une série au niveau syntagmatique. Il y a donc, minimalement, dans la grammaire de l'individu, un répertoire de motifs et une syntaxe permettant de les relier pour en définitive arriver à un discours musical cohérent.

Je prendrai la position que ce qui vient d'être décrit est en gros partagé par les différentes micro-traditions partageant le système du *maqām*. L'intonation est allophonique relativement au système de phonèmes existant ; les motifs similaires, du moins, ne présentant pas de coupure permettant la réification de la distinction « arabe »/« turc ». Le fait que des musiciens aient pu passer d'une métropole à une autre et jouer avec des musiciens d'un autre dialecte, ou qu'une mélodie ait pu passer d'une communauté à une autre, et ce, sans problème autre qu'un nivellement de quelques détails allophoniques et stylistiques mineurs, atteste qu'il ne s'agit pas de

¹⁰ Ce dernier point est controversé, mais me semble confirmé par le fait que les modes, dans ces musiques, ne peuvent être analysés comme de simples « gammes » en opposition l'une à l'autre. Cette dernière position, celle d'une vision modale strictement scalaire, je l'ai entendue défendue dans plusieurs contextes, mais elle ne saurait expliquer la plupart des musiques de *maqām* que l'on trouve. En effet, de la musique andalou-maghrébine à l'école d'Alep, du *maqām 'irāqī* à l'école d'Istanbul, une « gamme », dans le sens occidental du terme peut représenter plusieurs modes différents (la relation entre Huseynī, Bayyāfī et 'Uššāq, par exemple). Je pense que cette position, assez récente, est venue avec le désir de faire entrer la musique de *maqām* dans une analyse musicologique structurale et statique de type européen. Elle ne correspond pourtant pas aux données historiques, ni aux approches proprement analytiques musicales qui privilégient une acception formulaire de la modalité (Abou Mrad, 2016, ch 5). Je pense aussi que cette analyse simplificatrice s'est répandue avec les styles plus légers qui ont été transmis à travers le monde arabe (au cours des dernières décennies) par des artistes, essentiellement d'Égypte, qui n'étaient pas familiers avec les formes les plus savantes et/ou qui avaient un fort penchant à l'europanisation. Dans un sens, ceci cadre exactement avec les discussions précédentes : un individu peut, de par son influence sur une communauté, avec l'aide des médias dominants, réorganiser le système en le réinterprétant.

langues différentes, mais de dialectes qui demandent seulement un temps d'adaptation pour en assimiler les subtilités (bien entendu, si on regarde le côté purement musical/instrumental, sans s'attarder du côté des textes mis en musique ; à certaines époques, pourtant, les chanteurs eux-mêmes étaient multilingues et pouvaient chanter dans plusieurs langues, ce qui est encore le cas des imams de Turquie, des Arméniens d'Alep, des Turkmènes d'Iraq, etc.).

Une fois que cela est dit, il faut maintenant voir comment se construit cette connaissance chez le musicien. Et, avant de commencer, seulement rappeler que le *maqām* est le centre de cette musique : le but du musicien, du compositeur et de l'improvisateur est de correctement rendre les particularités du *maqām* choisi, en y ajoutant bien entendu sa touche personnelle.¹¹

Comment découvrir les particularités d'un *maqām* particulier ? C'est en fait le même problème que le problème général de découvrir ce qui constitue l'identité d'un objet donné si on le regarde de plusieurs points de vue différents, ou de trouver ce qui rassemble les objets différents auxquels on réfère par un même concept, etc. : un problème cognitif apparaissant pour de nombreuses tâches différentes. Je supposerai ici que la seule manière de découvrir ce que l'on appelle le *même*, caché sous différentes formes, est par la comparaison des formes de manière à découvrir ce qui fait en sorte qu'on les présente comme différentes variations de cette même chose (par exemple, le *maqām* Rast).

J'ai développé une conception de l'hétérophonie partiellement différente de celle que l'on trouve généralement dans la littérature (Royer-Artuso 2012a). Dans ce travail, je remettais en question l'idée partagée que l'hétérophonie est une texture ayant à sa source une même mélodie simultanément jouée de diverses manières par des musiciens en fonction des ajouts ornementaux et de la liberté créatrice prise relativement à cette mélodie. Je ne crois pas que cette idée soit fausse, mais je crois qu'elle est incomplète et ne prend pas en compte ce que veux dire faire partie d'une tradition orale. Si j'ornamente sur une mélodie et que quelqu'un apprend cette variante, il n'a aucun moyen de découvrir la version que j'ai représentée en mémoire : il n'a que le résultat comme input, et c'est cela qu'il intériorisera. Et il fera de même pour ses étudiants. Ce qui existe dans une tradition orale, ce sont des lignes de transmission qui divergent forcément dans les représentations transmises, à force d'ajouts et de retrais.

Qui plus est, quand on écoute une pièce jouée hétérophoniquement, le processus de conversion de cette texture en une mélodie est en soi problématique : quel instrumentiste joue la *vraie* version, lequel faut-il suivre, etc. Je pense que le processus de découverte des structures d'un *maqām* donné suit exactement le même

¹¹ Ce que je tente ici, c'est une analyse qui ne prend pas en compte des variables telles que l'inspiration, le talent, etc., qui, en plus d'être très difficiles à mesurer et quantifier, ne permettent pas de généralisation possible. Tout ce que l'on pourra faire c'est de regarder tel individu relativement à ses propres productions musicales et tenter de trouver des constantes. Et il y a fort à parier que même ce travail ne sera pas très explicatif. Pourtant, je pense que dans un sens l'individu et son histoire sont quand même les endroits où regarder, mais que certains mécanismes d'apprentissage et de développement d'heuristiques sont communs aux divers musiciens et que ces derniers sont ce sur quoi il est important de se pencher.

principe : 1) une mélodie, une pièce donnée, permet(tent) d'accéder à des variantes, ce qui permet de cette façon de découvrir des processus de création d'équivalence paraphrastique (j'ai appelé ça des algorithmes) ; ce qui permet de maîtriser déjà de nombreuses techniques pour rendre une « idée » modale de plusieurs manières différentes ; 2) pour plusieurs productions faisant partie d'un *maqām* particulier, il faut comparer pour faire la part du semblable et de la différence. L'hétérophonie n'est donc pas qu'une texture nécessitant plusieurs musiciens jouant simultanément. Quand un individu écoute une mélodie qu'il connaît (et ici la question de ce que veut dire *connaître* est paradoxale, métaphysiquement parlant), mais que celle-ci est rendue différemment de la représentation qu'il en a, on peut aussi parler d'hétérophonie, puisque deux variantes sont effectivement en jeu. De même, une fois que plusieurs formes sont catégorisées comme faisant partie du même *maqām*, l'individu compare d'une certaine façon chaque élément au reste des mélodies de cet ensemble, et peut de cette manière considérer certains éléments comme des variantes d'autres éléments trouvés ailleurs. Certains algorithmes de transformation pourront être découverts, certains particuliers à l'individu en raison des matériaux musicaux que seulement lui met en relation. Plus on aura de représentations différentes faisant partie de la catégorie des pièces en Rāst, par exemple, plus on aura d'éléments pour découvrir ce qui fait la particularité de ce *maqām*, mais aussi, ce que peuvent être les limites de la variation acceptée ou acceptable. Par le même procédé, les motifs sont découverts ainsi que l'intonation particulière à ce *maqām*. Ensuite une théorie telle que la théorie des tétracordes, du *seyyir*, etc., peut être systématisée. Le travail du musicien est en fait le même que celui du théoricien : un processus dialectique de comparaison-théorisation-comparaison-etc., des différences/ ressemblances.

Je pense que le même processus est en jeu quand il s'agit de découvrir les règles pour improviser¹² : il faudra avoir au moins deux exemples de *taqsīms* et/ou, plus spécifiquement, au moins deux exemples de *taqsīms* dans un même *maqām*. Bien entendu, plus il y aura d'exemples (de représentations) disponibles, plus riche sera la connaissance. Plus les exemples seront différents, plus il sera possible de développer un discours original, qui ne sera pas que de l'imitation : la connaissance d'un musicien naviguant à l'intérieur de plusieurs micro-traditions sera donc beaucoup plus riche puisque les inputs seront plus difficiles à convertir en une représentation, et le champ des possibilités beaucoup plus grand pour lui. La pratique aussi est importante : en solitaire, pour comparer notre propre production avec les modèles ; en public (les cours avec le/les maître(s) inclus), de manière à avoir du feed-back sur l'adéquation entre notre production et les modèles visés.

¹² Je pense que l'on peut clairement parler d'une forme musicale pour le *taqsīm*, ce qui veut dire ici : possédant des ressemblances structurales suffisantes pour que l'on puisse parler de *même type d'objet*, et du même coup, il est possible de prédire plus ou moins certaines propriétés de ce qui adviendra. Ce que je ne sais pas, c'est si, historiquement il y avait un apprentissage prescriptif/normatif de cette forme, et à quel point on indiquait les règles à suivre, à quel point on faisait mémoriser phrase par phrase des exemples de *taqsīms*, etc. Ce que je sais, c'est que l'arrivée de l'enregistrement a fondamentalement changé la donne (Lagrange, 2015), comme pour toute la tradition d'ailleurs (l'arrivée des transcriptions, une autre forme d'archive, a eu des effets aussi sinon beaucoup plus dramatiques sur ce type de tradition : voir Royer-Artuso 2012b). Certains *taqsīms* sont maintenant mémorisés comme des compositions finies, voir même transcrits pour des objectifs pédagogiques.

Je tenterai maintenant une simulation de ce processus à partir de deux algorithmes (parmi les nombreux autres) que l'on peut développer à travers une écoute « hétérophonique ». Ce qui suit s'appliquera tant à la composition qu'à l'improvisation (si l'on peut réellement séparer ces deux activités musicales). Une note est de mise ici : quand je distingue une version « simple » de sa contrepartie « complexe », il ne s'agit pas de la version *originelle* comparée à la version *ornementée*. Il serait illusoire de prétendre connaître *la* version originelle : rarement, dans une tradition orale, sait-on ce que le compositeur avait en tête. Tout ce dont il s'agit, ici, c'est de deux versions que l'on dit être « de la même pièce », ou deux improvisations que l'on dit être « dans le même *maqām* ».

Ces deux algorithmes peuvent être caractérisés (très schématiquement) comme :

1) « remplissage de l'espace entre deux notes, par les notes consécutives du *maqām* qui les séparent » :



2) « remplissage d'une série de notes ascendantes ou descendantes par l'insertion de la note précédente (inférieure en mouvement ascendant et supérieure en mouvement descendant) entre chaque paire de notes » :

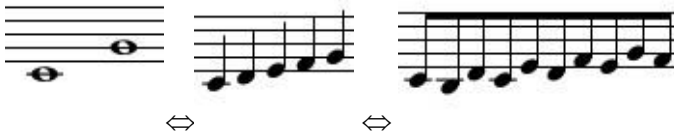


Note : pendant l'écoute hétérophonique, il n'est pas important de savoir si les algorithmes de conversion ont été produits sur l'instant ou s'ils reflètent une interprétation mémorisée : ceci est une connaissance historique, diachronique, mais qui n'est pas pertinente pour une analyse synchronique.

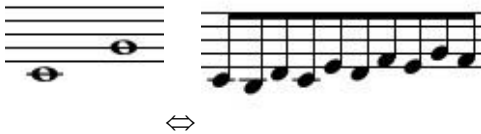
Les flèches bidirectionnelles indiquent que la conversion peut être faite dans les deux sens. En effet, un musicien peut décider qu'une série de notes ne fait pas partie de la mélodie mais est plutôt le résultat d'un processus d'ornementation. Ces algorithmes de conversion peuvent donc aussi assurer une simplification de la mélodie donnée. Par la conversion de la version « complexe » à la version « simple », nous pouvons donc voir, par applications successives de ces conversions simplificatrices, apparaître une sorte de « Urlinie » selon le lexique schenkérien (voir Forte & Gilbert 1982 et Meeùs, 1993b). On peut sans doute aussi arriver à une analyse sémiotique

modale, avec ses réductions nucléaires (à base d'une paire oppositive de chaînes de tierces) permettant une appréhension morphophonologique générative (Abou Mrad, 2012, 2016). Mais la façon dont le musicien codera cette information sera particulière à son expérience et à sa personnalité cognitive, en quelque sorte. Quiconque a enseigné la musique sera, je pense, d'accord avec moi sur ce dernier point.

Ces algorithmes peuvent être combinés de la manière suivante :



qui pourra donner une conversion directe



Le répertoire nous donne accès aux notes importantes de la progression. Souvent, les notes plus longues donnent de l'information sur les arrêts qui sont nécessaires. Les notes qui sont « placées » à l'endroit des temps forts sont souvent, aussi, importantes du même point de vue (les notes longues sont souvent placées à l'endroit des temps forts, mais ceci n'est pas une règle catégorique). Ces notes (« piliers structurels ») seront liées par les motifs découverts et/ou par les paraphrases découvertes en écoute « hétérophonique ».

Ce qui vient d'être décrit devra ensuite, pour la composition, être plaqué (*mapping*) sur une structure rythmique préétablie, et subir les ajustements nécessaires à cette insertion. Ce processus sera différent pour l'improvisation. En effet, par la comparaison de *taqsîms* différents, on découvre une particularité rythmique spécifique à l'improvisation en musique de *maqām*.

L'improvisation en musique de *maqām* n'est, en solo, c'est-à-dire quand aucun support rythmique n'est donné par d'autres musiciens, pas mesurée comme les pièces vocales ou instrumentales composées (ou comme le *taqsîm* mesuré – improvisé sur un ostinato – de la tradition arabe du Mašriq) : on ne peut pas y appliquer le clic d'un métronome qui soit constant d'un bout à l'autre. Mais un tempo de pulsation (fluctuant) est quand même présent de façon sous-jacente. Il s'agit selon moi d'une des propriétés les plus idiosyncratiques à l'improvisateur : souvent, on reconnaît un musicien à son tempo intérieur, c'est-à-dire à la façon dont il donne le rythme à ses phrases par l'ostinato qui entrecoupe les phrases proposées. Certains musiciens ont un ostinato rythmique lent, certains, un ostinato rythmique plus rapide.

Nidaa Abou Mrad (2015) et Tarek Abdallah (2015) affirment que les paradigmes métriques de la poésie arabe constituent la principale assise de la morphologie rythmique des *taqsîms* dans la tradition musicale artistique arabe du Mašriq. Or, on trouve ceci partagé par certains musiciens d'Istanbul, par exemple, que l'on sait ne

pas être arabophones¹³. Cela dit, l'élite ottomane dont provenaient beaucoup de musiciens importants, maîtrisait en général plusieurs langues, dont l'arabe (Lewis, 2000). Il se peut donc qu'au départ, cette influence ait été réelle. Mais synchroniquement, cela n'explique pas que des non arabophones possèdent cette connaissance métrique-rythmique.

Mon analyse explique ce fait de la manière suivante : peu importe la motivation initiale de ce comportement musical, on peut arriver à assimiler cette particularité en comparant des productions. Si j'ai écouté des *taqsîms* qui ont tous une rythmique de ce type, il n'y aura pour moi aucune autre manière de développer un discours qui ne possède pas cette particularité. Cela dit, je suis d'accord avec l'idée qu'une différence réelle existe si l'on compare les musiciens « turcs » *actuels* avec les musiciens « arabes ». Seuls les musiciens qui prennent comme référence le style ancien (c'est-à-dire les plus vieilles archives sonores disponibles) ont cette rythmique en commun avec les « arabes » (ce qui montre aussi à quel point l'archive sonore a créé une rupture dans la méthode de transmission de ces traditions). Les musiciens de la « nouvelle école » ont par contre un style d'improvisation beaucoup moins « rythmique ». Un autre point est également important ici : dans la prochaine section, je parlerai des *évidences externes* pour montrer comment certaines parties de la grammaire peuvent être jugées existantes quand on voit les effets qu'elles ont sur l'apprentissage d'une autre grammaire. Cette rythmique n'est, dans mon expérience, jamais transférée par les musiciens « arabes » quand ils apprennent le style « turc » (actuel). Ce qui me fait penser qu'il s'agit moins d'une connaissance grammaticale sous-jacente qu'une connaissance des structures de surface.

Voici une simulation de *taqsîm* basée sur le Samā'ī Rāst de Tatyos Efendi et les algorithmes que j'ai décrits (j'ai choisi cette pièce parce que c'est ce *maqām* qui est le plus fréquemment abordé dans le *taqsîm*, tant par les musiciens « arabes » que par les musiciens « turcs ». Un effet de fréquence, difficile à modéliser, est aussi sans doute en jeu pour décrire quels motifs sont plus utilisés que d'autres dans une certaine communauté de musiciens. Il s'agit d'un paramètre important, sans aucun doute, qui a des répercussions sur le discours musical. Malheureusement je ne pourrai approfondir cette question) :

Voici les deux premiers *khana* du Samā'ī :



Voici les mêmes *khana* « ornementés » selon les algorithmes décrits plus haut :

¹³ Markos Melkon est un bon exemple ; voir le lien que je donne en discographie.



Voici les mêmes *khana* « ornementés » par « conversion simplificatrice » :



Et voici un exemple d'improvisation qui peut en découler si on prend le squelette du Samā'i, qu'on lui applique les deux algorithmes décrits plus haut et qu'on calque le résultat sur un ostinato rythmique propre au *taqsīm* :



Il faut souligner qu'il s'agit d'un résultat prenant en compte les phrases d'une seule pièce et seulement deux algorithmes. Un maître aura, bien entendu, dans son bagage un nombre infiniment plus grand d'exemples et d'algorithmes de conversion.

On peut comparer l'analyse que je viens de présenter ainsi que les résultats qu'elle produit avec cette partie d'un *taqsīm* en Rāst de Yorgo Bacanos. Il s'agit d'une analyse dans le sens où mes connaissances me permettent de générer ce *taqsīm*, ou, dit différemment, d'en comprendre la grammaticalité (en comprenant les références motiviques et hétérophoniques/paraphrastiques, c'est-à-dire en faisant un *mapping* avec des structures connues ou pouvant générer les mêmes résultats). Un autre musicien aura bien entendu une autre manière d'en rendre compte, d'autres liens entrant en jeu pour lui. Voici l'extrait (que l'on trouve dans les archives du Chœur d'Etat turc¹⁴) :



¹⁴ J'ai transposé l'extrait en do par esprit de cohérence.

Note : l'arrêt sur *dugah* (*ré*), motivé ici, si l'on se réfère au Samā'ī, par le temps fort sur lequel ce degré apparaît (mais motivé surtout par tout le répertoire conjointement, « hétérophoniquement » comparé), vient dans la prochaine phrase.

Au terme de cette discussion, il me semble important de voir en quel sens l'analyse de la connaissance qui vient d'être présentée diffère de la simple *imitation*. Ce que je propose est en fait une analyse de l'improvisation comme une combinatoire d'éléments déjà rencontrés sous des formes paraphrastiques, ou des liens qui ont été créés entre différents matériaux musicaux rencontrés. Ce qui me semble important ici, c'est de faire la part des choses entre cette connaissance proprement dite, et la mise en œuvre de cette connaissance dans un discours créatif. L'individu qui a acquis l'habileté de construire de nouvelles phrases peut être décrit comme possédant la connaissance nécessaire, c'est-à-dire une grammaire. Cela dit, il est possible et sans doute probable (ce que je crois) qu'il ait développé une grammaire (partiellement) différente de celle des autres individus mais produisant le même type de résultats, et ce, en raison de son histoire personnelle et des individus qu'il a côtoyés pendant sa période d'apprentissage. Ayant fait une moyenne de ce que l'on pourrait appeler les *clichés* de sa tradition, il est finalement en mesure de créer de manière réursive un discours possédant les éléments (patterns) qu'il a pu découvrir, et jouer avec eux de manière à produire des syntagmes qui sonnent *natifs* à la tradition concernée, mais nouveaux de par leur amalgame particulier. Et ceci par un jeu portant sur nos anticipations, ce que Huron (2006) montre de façon convaincante être à la base de l'effet musical : ayant assimilé les règles du jeu, nous pouvons d'un coup briser les attentes et ceci créera l'effet voulu. Il va sans dire que pour être en mesure de déjouer les anticipations, il est nécessaire de connaître ce qu'elles sont.

La question devient maintenant la suivante : dans quelles limites peut-on dévier (question liée aussi à celle de savoir *qui* décide) ? Dans mon expérience avec des maîtres et collègues musiciens, cette question des limites est en général la plus complexe, et celle qui ne reçoit que très rarement la même réponse de la part de tous. Et ceci est explicable de la même manière : chaque musicien est maître d'une partie de la tradition, et en même temps le lieu de multiples points de rencontre entre des traditions qui se chevauchent (« folklore », musique religieuse, cantillation coranique, tradition particulière à une microrégion, tradition suprarégionale, etc.). Le système d'acceptation de la nouveauté me semble suivre un type de jurisprudence de type "Common Law", qui stipule sur les nouveaux cas en fonction de décisions qui ont été prises par le passé. On regarde les exemples que l'on connaît, idéalement ceux des musiciens et compositeurs qui sont les plus prisés de l'avis de tous (et ceci change d'un groupe à l'autre), puis les chants jugés les plus représentatifs du *maqām* donné, etc., et on juge à partir de cela des créations nouvelles. Un point reste à ajouter : souvent ces maîtres auxquels on se réfère ont en leur temps été considérés comme marginaux (voir complètement fous), et ce n'est que le temps qui a fait que leurs apports ont été intégrés au répertoire. Dans un sens, il n'est pas possible de prévoir ce qui adviendra d'une tradition, puisque les choix de ce qui entre et ce qui n'entre pas dans le répertoire dépend de choix esthétiques et de facteurs liés à l'influence

qu'aura celui qui choisit sur le reste de la communauté.¹⁵ On peut même parler de bifurcation majeure dans certains cas, quand l'apparition d'un novateur contraint les autres à choisir leur camp (je pense par exemple au cas de l'école du *ney* à Istanbul, où, dès le moment où cet instrument est choisi, il faut du même coup choisir son école, son groupe d'appartenance). Dans le langage de la théorie de l'évolution, il s'agit d'une *catastrophe*.

Une différence grammaticale : le noyau vs la périphérie

J'ai présenté jusqu'à présent une défense de la notion de grammaire (générative) individuelle comme lieu de passage obligé entre la question du système supra-individuel et la possibilité de créer des formes nouvelles, et de ce fait, de la possibilité de comprendre comment le changement, une composante nécessaire à l'explication, est possible. J'ai fait des analogies avec plusieurs composantes de la grammaire linguistique (allo-intervalles, allomorphes et paraphrases), mais ai laissé la question de la sémantique musicale de côté. Cette question a fait couler beaucoup d'encre, et le débat est loin d'être terminé (voir Bernstein, 1976, Nattiez, 1990, Meeùs, 1992, 1993a, 2012 – ce dernier texte étant plus spécifiquement dédié aux types de traditions qui nous occupent ici, de même que Abou Mrad, 2016, ch. 4 – etc. et Besson & Schön 2003, Patel, 2008 et Jackendoff, 2009, pour des approches récentes). Je pense par contre qu'une chose est claire : il n'y a pas vraiment de référent extralinguistique (mondain) en musique¹⁶ et de ce fait, l'analogie ne tient pas. Aucune adéquation à la réalité ne donne les conditions de vérité d'une phrase musicale et aucun acte de langage et effet pragmatique n'est possible en musique (à part le fait de créer un effet émotionnel, dont il faudra rendre compte d'une certaine manière). Seul un jeu purement formel semble avoir lieu. Le seul type de référence qui me semble en jeu est l'autoréférence (Meeùs, 1992) : en effet, chaque phrase de musique choisie renvoie d'une certaine façon à toutes les phrases du même type en tant que contexte de compréhension, mais aussi à toutes les phrases qui n'ont pas été ou qui ne pourraient pas être jouées dans le même contexte. Dans un sens, les conditions de vérité de la phrase musicale peuvent être établies relativement à l'ensemble des formes connues (il s'agit de quelque chose comme un jugement de bonne formation, contextuellement défini par les phrases qui ont précédé ; les jugements de bonne

¹⁵ C'est la position de Lass (1980), par exemple, qui affirme qu'on ne peut prédire le changement linguistique parce qu'on ne peut prédire ni la variation qui apparaîtra, ni les réseaux sociaux qui auront le dernier mot sur les tendances qui se perpétueront. La question de la variation et du changement linguistique est le sujet principal de la sociolinguistique variationniste dont le mentor principal est Labov (voir Labov, 1972). Cette linguistique explique le changement par des concepts comme la norme, l'influence, l'identité des membres du groupe, etc. (ce qui est aussi le cas de beaucoup de travaux en ethnomusicologie). Voir par contre Singh, 1996 et sa critique de la sociolinguistique : selon lui, des considérations purement sociologiques sont en mesure de répondre à ce type de question. Il n'y a pas besoin d'être linguiste (ou musicologue). Ce qu'il faut expliquer, en tant que linguiste (ou musicologue), c'est comment la variation de départ proprement dite peut apparaître.

¹⁶ Il est vrai que diverses sémiotiques et narratologies musicales sont développées pour la musique savante occidentale, en termes de topiques stylistiques et de lexiques musicaux, en affirmant l'existence de référents extramusicaux permettant d'élaborer la signification musicale (voir le recueil édité par Grabocz, 2007), mais il s'agit toujours d'une référence associative qui est assise sur un conditionnement conventionnel et non pas sur un procès intrinsèque à la musique.

formation sont par contre une des parties les plus idiosyncratiques de la grammaire : certains objets sont acceptés par tous, d'autres, seulement par quelques-uns).

La seule analogie qu'il reste à traiter est celle qui concerne le *discours* musical, particulièrement important dans le cadre d'un travail portant sur l'improvisation. Les questions concernant le rôle de la répétition, du développement, de l'introduction, de la conclusion, des sections, des modulations, etc., ne prennent leur sens que dans le contexte du discours entier. Dans un sens, on demande à l'improvisateur d'être cohérent dans ce qu'il « dit ». La cohérence est relative à plusieurs facteurs : la référence au répertoire (autres *taqsîms* inclus), c'est-à-dire aux attentes convenues ; à la capacité de rendre la *maqâm*, à la vitesse du passage de certains motifs vers d'autres ; à la capacité de proposer des idées liées qui soient plus rares ; aux risques pris (tout en gardant à l'esprit qu'un risque ne peut être pris qu'en connaissance de cause), etc. Il s'agit donc d'un subtil équilibre entre les clichés et les apports.

Le *taqsîm* est l'équivalent musical du monologue en littérature, et la cohérence est donc jugée relativement à l'ensemble de la production elle-même, en tant que *tout*. Comme dans un monologue, les idées musicales sont produites en séquences entrecoupées de pauses : la clarté de l'exposition dépend du phrasé, c'est-à-dire de la possibilité de comprendre où commence la phrase et où elle se termine. J'ai traité de la question de ce qui constitue la phrase. Je passerai donc maintenant au point central de cette partie, la *structure informationnelle*. Ce concept désigne en gros la question de mise en relation du matériau *nouveau* avec le matériau ancien (relativement au même discours), de ce qui est mis en avant-plan relativement à ce qui ne l'est pas, et concerne donc la relation entre 1) ce qui a été dit et peut donc être considéré comme *présent à l'esprit* et ne nécessitant pas d'être répété et 2) ce qui est ajouté au discours. Dans la parole, cet aspect est marqué de nombreuses façons différentes, chaque langue possédant ses techniques de marquage (morphèmes spéciaux, ordre syntaxique « marqué », prosodie, etc.).

La structure informationnelle n'a que très peu été prise en compte dans l'analyse musicale¹⁷, alors que toutes les autres parties de la grammaire ont déjà servi d'analogie.¹⁸ Le concept est assez récent et seulement depuis peu de temps, un réel travail de comparaison inter-langues est en cours, ce qui expliquerait cette lacune (voir le recueil édité par Féry, Fanselow & Krifka 2007 pour des réflexions et des modélisations diverses de ce phénomène). Je pense par contre qu'il y a dans ce concept un potentiel énorme pour l'analyse musicale. C'est dans un sens ce qui se rapproche le plus d'un concept sémantique sans pour autant nécessiter la notion de

¹⁷ Leonard Meyer (1956) pose des jalons pour une telle réflexion (reprise pour les monodies modales par Abou Mrad, 2016), sans pour autant la systématiser en termes de « structure informationnelle ».

¹⁸ Voir Patel, 2008, le travail le plus complet sur ce sujet : nulle part cette notion n'est utilisée. Snyder, 2001 présente des idées qui peuvent être interprétées comme renvoyant au concept de structure informationnelle. Comme il traite de la relation entre la mémoire et la musique, les notions de mémoire à long et court terme renvoient à cette notion d'information présente ou non à la conscience de l'auditeur. Ce que je présente, par contre, est une analyse prenant comme point de départ qu'improviser est un discours contraint par certains principes que l'on trouve dans la parole aussi, et ces principes seront donc utilisés par le musicien dans sa production musicale aussi.

référence à la réalité extra-grammaticale : seule la notion d'*information* est en jeu ici, et les concepts de focus, d'arrière-plan, etc. peuvent tous être décrits dans les termes de l'analyse cognitive tant du compositeur, de l'interprète que du récepteur. De plus, le concept peut servir tant pour la phrase que pour le discours en son entier, ce qui rend son application utile pour traiter de nombreux types de problèmes différents. La *qafla* est un des problèmes pouvant être analysé de cette manière. Je ne connais pas d'autre outil qui puisse résoudre ce problème.

Un fait m'a toujours frappé : quand des musiciens « arabes » viennent à Istanbul pour apprendre le style de cette ville (ou plutôt son style *dominant*), ou quand ils imitent ce style sans éducation formelle, après s'être exposés à des enregistrements ou des vidéos, ils n'ont aucun problème avec les phrases en tant que telles : l'intonation est correcte, les motifs aussi.¹⁹ Ce qui ne semble pas « natif », c'est cette inflexion en fin de phrase, cette prééminence structurale que l'on appelle la *qafla*.

En linguistique, il est commun d'opposer ce que l'on appelle les « évidences internes » aux « évidences externes » (voir Zwicky, 1980 et Singh, 1988 sur ce point). Pour comprendre un système particulier, les évidences internes ne sont souvent pas suffisantes pour plusieurs raisons : certaines ont à voir avec le fait qu'il est toujours possible de proposer une autre explication, un autre modèle, etc.. Les évidences externes ont cet avantage qu'il est possible de voir certaines interférences du système déconnectées de leur contexte habituel. Une des évidences externes les plus utiles est celle qui concerne le transfert d'un système à un autre. Par exemple, quand on apprend une langue seconde, certains traits de notre système maternel seront transférés au système en cours d'apprentissage et nous renseigneront sur certaines propriétés camouflées de ce système. C'est ce qui donne souvent l'accent étranger à des apprenants parce que ceci crée des structures que l'on peut qualifier de « non-natives ».

Le fait que les « Arabes » transfèrent une partie de leur compétence sur un système qui ne partage pas cette partie peut être considéré, dans le présent contexte, comme une évidence externe, c'est-à-dire comme une preuve qu'une partie de la grammaire n'est pas partagée. Je spéculerai maintenant sur les possibles causes de cette différence.

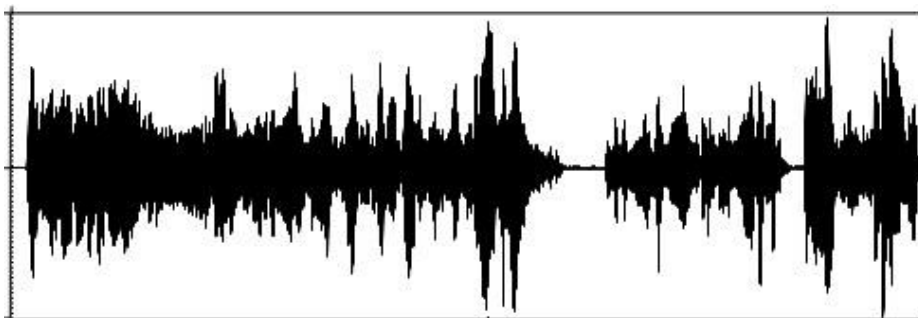
Je propose que cette différence soit le reflet de stratégies discursives présentes dans les langues parlées elles-mêmes : la structure informationnelle des deux langues étant différente, il est sans doute normal que cela soit reflété au niveau musical. Ce qui est reflété, c'est l'ordre d'importance de l'information convoiée, et ceci produit une prééminence d'un certain type à des endroits différents de la phrase musicale. Comme au niveau linguistique, cette prééminence se *grammaticalise*, c'est-à-dire

¹⁹ Un des aspects qui leur prend un peu de temps est la compréhension du *seyyir*, qui suppose une directionnalité du discours musical : les *maqāms* se divisent (tout au moins dans la théorie ottomane) entre les « ascendants », les « descendants », et les « ascendants-descendants ». Il semble que ce trait se soit perdu, surtout en Egypte, et que l'influence que cette école a eu explique que ce trait ne soit pas pris en compte. Quand on regarde les *muwaššahāt* ou qu'on écoute certains enregistrements plus anciens, par contre, on se rend compte de la connaissance que ces musiciens avaient de ce trait. Les musiciens d'Alep, par contre ont gardé ce trait.

qu'elle se trouve être développée dans une forme canonique : une norme grammaticale au niveau de son actualisation structurelle.

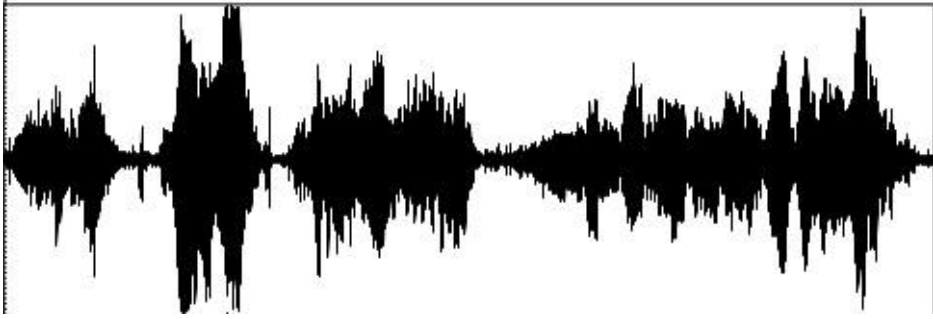
La structure informationnelle est souvent corrélée à l'ordre syntaxique de la langue (Issever, 2003). Un ordre de base existe, qui constitue l'ordre non marqué. Certaines transformations peuvent être opérées sur cet ordre de manière à mettre en avant-plan d'autres éléments (informations) et du même coup, un autre message peut être partagé. Le turc est une langue OV (objet avant le verbe) tandis que l'arabe est VO (verbe avant l'objet). En turc, le nom (O) est marqué accentuellement quand l'information est nouvelle. En arabe, le nom (O) sera aussi marqué de cette manière quand l'information est nouvelle. Pour la phrase en turc, la proéminence sera au milieu ou proche de la fin, mais jamais en fin de phrase (Issever, 2003 ; Nakipoglu, 2009 ; Özge & Bozsahin, 2010), tandis qu'elle sera en fin de phrase en arabe (Ingham, 2010). Comme une improvisation ne concerne que de l'information nouvelle (à défaut d'être redondante), c'est ce qui tendra à apparaître aussi musicalement. Ce qui ne veut pas dire que la proéminence soit marquée toujours en termes de volume : une conventionnalisation de cette proéminence peut se développer, qui donnera les fins de phrase type pour les communautés (la *qaf̄la* d'un côté, et la « cadence » à volume descendant où la toute dernière partie est assez redondante, de l'autre côté). Parce que l'improvisation est ce qui se rapproche le plus de la parole ordinaire, dans ce sens que constamment de l'information nouvelle est ajoutée, la structuration suivra inévitablement des patterns familiers.

Je prendrai maintenant comme exemples deux violonistes à peu près de la même époque, Nubar Tekyay d'Istanbul et Sami Shawa d'Alep (ce dernier ayant fait sa carrière principalement au Caire).



Sonogramme 1 : Nubar Tekyay : début de *taqsīm* en *maqām Muḥayyer*

Ce qu'il faut noter chez Tekyay (et il faut regarder cette image en écoutant l'enregistrement), c'est que même quand certains sommets d'information se trouvent vers la fin des phrases, ceci est toujours suivi de matériau musical jusqu'à l'arrêt de la phrase : ces sommets ne sont pas des « cadences » finales, mais plutôt de l'information importante placée à un endroit qui correspond à ce que l'on trouve en termes d'information nouvelle pour la langue turque, suivi d'information moins importante.

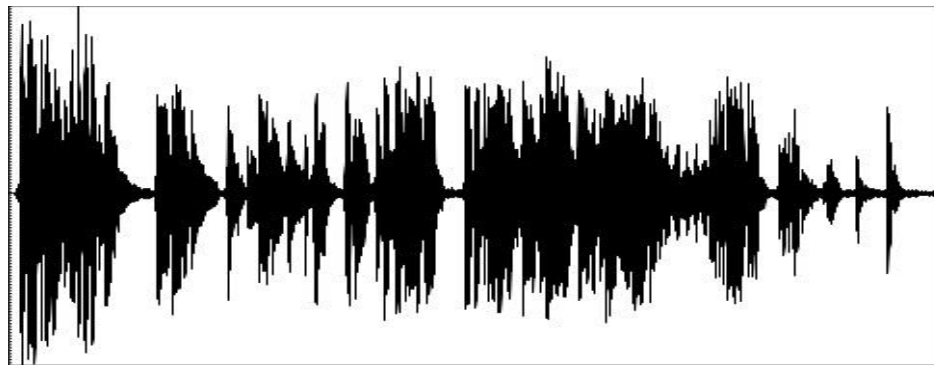


Sonogramme 2 : Sami Shawa : début de *taqsīm* en *maqām Ḥijāzkārkurd*

Quand on regarde maintenant le spectrogramme du *taqsīm* de Shawa (et encore une fois, l'écoute est encore plus concluante), on voit clairement des *summums* informationnels en fin de phrase. La baisse d'intensité en toute fin de phrase ne correspond pas, ici, à de l'information moins importante placée après le sommet d'intensité, mais à une note qui, d'un sommet d'intensité, meurt de sa belle mort. Ce *taqsīm*, d'autre part, est intéressant pour la raison suivante : *Ḥijāzkārkurd* (Kürdili *Hicazkar* en turc) est un *maqām* typiquement istanbuliote (on peut dater son apparition récente vers les années 1850 et son auteur, *Hacı Arif Bey*, chose très rare). On sait d'autre part que Shawa écoutait les musiciens d'Istanbul et qu'il s'en inspirait. Ce *taqsīm* ici présenté a beaucoup de caractéristiques communes avec le phrasé de certains violonistes d'Istanbul, mais la structure informationnelle, elle, est typiquement « arabe ». Il est donc important de mentionner encore que ce n'est pas tant la prosodie que l'organisation du matériel qui porte les traces de celui qui partage son discours musical : la prosodie ne fait que marcher, en quelque sorte, en parallèle.

On peut même voir des cas d'*hypercorrection*²⁰, comme par exemple chez *Jamil Bashir*, le meilleur étudiant de *Sherif Muhiddin Targan* (un maître istanbuliote), qui, dans l'imitation du style de son professeur, amplifie cette prosodie particulière, sans doute parce que c'est ce qui le frappe le plus, et ceci, à un extrême tel qu'on ne le trouve jamais chez *Targan* (on est en général *frappé* par ce qui nous est *étranger*).

²⁰ Voir Eckman et al., 2013 pour une analyse de ce phénomène quand apparaissant dans l'apprentissage d'une langue seconde.



Sonogramme 3 : Jamil Bashir : début de *taqsīm* dans le *maqām Ḥuseynī*

Comme je l'ai expliqué dans la deuxième partie, la comparaison entre des formes connues permettra à l'individu de développer la grammaire nécessaire à la création de formes nouvelles. Cette comparaison fera apparaître du même coup des clichés de terminaison de phrases qui sont naturelles du point de vue de la structure informationnelle de la langue parlée, ce qui aura une influence dialectique sur ces mêmes productions. Les conventions qui régissent cette mise en forme pourront varier, mais il y a fort à parier que cette variation se fera d'une manière qui favorisera cette symétrie.

Discographie

- BASHIR, Jamil, *Taqasim dans le maqām Huseyni*
https://www.youtube.com/watch?v=MYnD_-vB2e0.
- MELKON, Markos, *Taqasim dans le maqām Shadd Araban*.
<https://www.youtube.com/watch?v=u7QSkewu2U>
- SHAWA, Sami, *Taqasim dans le maqām Hijazkarkurd*,
<https://www.youtube.com/watch?v=23mxq2tzxdA>.
- TEKYAY, Nubar, « *Taqasim dans le maqām Muhayyer* »,
<https://www.youtube.com/watch?v=O3-RQF3Obc8>.

Bibliographie

- ABDALLAH, Tarek, 2015, « L'art égyptien du *taqsīm mursal* au 'ūd de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabgī », *Revue des traditions musicales*, n° 9 « L'improvisation *taqsīm* », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 63-92.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2012, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia*, XIX/4, Paris, Eska. 5-32.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2015, « Réécriture grammaticale générative musicale d'un *taqsīm* improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī », *Revue des*

- traditions musicales*, n° 9 « L'improvisation *taqsīm* », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 26-62.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale : Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- ANDERSON, Benedict, 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- BACANOS, Yorgo, Transcription d'un *taqasim* dans le *maqām* Rast. http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=59401&mode=1&sessionid=753083052.
- BERNSTEIN, Leonard. 1976. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press.
- BESSON, Mireille; Schön, Daniele, 2003, "Comparison between language and music", Peretz, Isabelle, Robert J. Zatorre (Eds.), *The cognitive neuroscience of music*. Oxford University Press.
- DARNTALL, Terry (Ed.), 2002, *Creativity, Knowledge and Cognition*, London, Praeger.
- DI IORIO, Francesco, 2015, *Cognitive Autonomy and Methodological Individualism*, Springer.
- ECKMAN, Fred R., Gregory K IVERSON, Jae Yung SONG, 2013, "The Role of Hypercorrection in the acquisition of L2 Phonemic Contrasts". *Second Language Research*, Vol. 29, 3 p. 257-283.
- FÉRY, Caroline, Gisbert FANSELOW, Manfred KRIFKA (eds.), 2007, *The notions of information structure*, ISIS/Working Papers of the SFB 632/6.
- FORTE, Allen & GILBERT, Steven E., 1982, *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, Norton.
- GASPAROV, Boris, 2013, *Beyond Pure Reason*. Columbia University Press.
- GRABOCZ, Martha (éd.), 2007, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs.
- HOFSTADTER, Douglas, 2002, "Staring Emmy Straight in the Eye—and Doing^[1] My Best Not to Flinch", Darntall, Terry (ed.), *Creativity, Knowledge and Cognition*, London, Praeger.
- HURON, David, 2006, *Sweet anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press.
- INGHAM, Bruce, 2010, "Information structure in the Najdi dialects", Owens, Jonathan, Alaa Elgibali (Eds.), *Information Structure in Spoken Arabic*, Routledge.
- ISSEVER, Selçuk, 2003, "Information structure in Turkish: the word order–prosody interface", *Lingua* 113, p. 1025-1053.
- JACKENDOFF, R., 2009, "Parallels and nonparallels between language and music", *Music perception*, 26(3), p. 195-204.

- JANDA, Richard D., Brian D. JOSEPH. 2003. On Language, Change and Language Change. In: Joseph Brian D., Richard D. Janda (Eds.) *The Handbook of Historical Linguistics*. Blackwell.
- JONES, Mari C., Ishtla SINGH, 2005, *Exploring Language Change*, Routledge.
- LABOV, William, 1972, *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- LAGRANGE, Frédéric, 2015, « Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* n° 9 (2015) « L'improvisation taqsīm », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 7-28.
- LASS, Roger, 1980, *On explaining language change*, Cambridge.
- LEWIS, Geoffrey L., 2000, *Turkish grammar*, Oxford, Oxford University Press.
- MEEUS, Nicolas, 1992, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale*, p. 57-59.
- MEEÛS, Nicolas, 1993a, "A Semiotic Approach to Music", *Contemporary Music Review* 9/1-2, p. 305-310.
- MEEÛS, Nicolas, 1993b, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.
- MEEUS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* n° 6 (2012) « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 11-18.
- MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 2011, *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, préface de Jean-Jacques Nattiez, Arles (France), Actes Sud
- MUFWENE, Salikoko S., 2001, *The ecology of language evolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NAKIPOGLU, Mine, 2009, "The semantics of the Turkish accusative marked definites and the relation between prosodic structure and information structure", *Lingua* 119, p. 1253-1280.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press.
- ÖZGE, Umut, Cem BOZSAHIN, 2010, "Intonation in the grammar of Turkish", *Lingua* 120, p. 132-175.
- PATEL, Aniruddh D., *Music, language and the brain*, Oxford University Press.
- ROYER-ARTUSO, Nicolas (en cours de publication), "Is Turkish a tongue-twister?", Dziubalska-Kolaczyk, Katarzyna and Jaroslaw Weckwerth (eds.), *In memoriam of Prof. Rajendra Singh: Papers from a special session at the 44th Poznan Linguistic Meeting*, September 2013, Poznan, Adam Mickiewicz University Press.
- ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2012a, « Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...) », *Revue des Traditions Musicales des*

Mondes Arabe et Méditerranéen n° 6 (2012) « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 113-123.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2012b, « Rousseau, la République et l'esthétique musicale turque », *Littera Edebiyat Yazilari*, Istanbul, p. 119-128.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2013, « Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du *maqām* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* n° 7 (2013) « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 67-85.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1906-1911-1968-1972, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bailly et A. Séchehaye, édition critique préparée par T. Mauro, Paris, Payot.

SINGH, Rajendra, 1988, "In Defense of External Evidence". *Canadian Journal of Linguistics* 33 (4), p. 329-343.

SINGH, Rajendra, 1996, *Lectures Against Sociolinguistics*, Peter Lang.

SNYDER, Bob, 2001, *Music and Memory*, MIT Press.

UDEHN, Lars, 2001, *Methodological Individualism*, Routledge.

ZWICKY, Arnold M., 1980, "'Internal" and "External" Evidence in Linguistics, PSA: *Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, Vol. 1980, Volume Two: Symposia and Invited Papers, The University of Chicago Press on behalf of the Philosophy of Science Association, p. 598-604.