

Jean-Marc Chauvel

CE QUE L'OCCIDENT DOIT ENCORE APPRENDRE DE L'ORIENT.

PEUT-ON LEVER LES PRESUPPOSES DE L'ANALYSE MUSICALE OCCIDENTALE ?

Que la musique soit un enjeu dans le contexte général de la mondialisation des échanges ne fait aucun doute. L'appétit des oreilles pour la nouveauté va sans doute de pair avec un certain attrait pour l'exotisme. La « world » affiche sa vocation à l'éradication par absorption des « musiques du monde » dans un magma commercialo-technoïde sans aucune pudeur. Pourquoi en aurait-elle une dans le triomphe ambiant d'un néo-colonialisme effronté ? Il reste toutefois quelques consciences esthétiques pour poser la question de ce qui reste du « musical » dans toute cette entreprise. Or pour cette interrogation fondamentale, toute confrontation avec la sensibilité de l'autre est fascinante ; elle révèle d'ailleurs tout autant la sensibilité de celui qui accepte véritablement de se confronter. Le problème immédiat est celui du référentiel, et il y a de fortes chances pour que ce qui est valable pour *l'observateur* le soit aussi pour *l'auditeur* : son intrusion perturbe le phénomène lui-même. Après tout peu importe ; les phénomènes sont aussi là pour être perturbés, et pas simplement pour laisser couler *ad libitum* leur illusoire authenticité. Ce qui est vénérable dans les traditions échappe presque toujours aux traditionalismes. Et il y a là une certaine justice : la transmission n'est pas le simple transfert d'un ensemble de règles et de codes figés. C'est essentiellement un acte dynamique, profondément vivant. Aucun « état d'esprit » ne peut être figé, car il est dans la nature de l'esprit d'être profondément *transitoire*.

La musicologie, et plus largement la réflexion sur la musique, se trouve à un poste d'observation privilégié pour étudier l'esprit humain dans son rapport au transitoire, au mouvement, au « dynamique », et dans sa manière d'inscrire la temporalité par un acte de mémoire. Cette réflexion peut sans doute prétendre à un minimum d'universalité. Mais la manière dont la question elle-même se pose n'est peut-être pas aussi universelle qu'il y paraît. La géographie que recouvre le clivage orient/occident dans le monde contemporain hérite d'une des histoires les plus complexes de l'humanité, et son versant esthétique n'est pas moins difficile à circonscrire que son versant politique. Nous essaierons d'aborder ici un aspect sans doute minimal de cette articulation, mais qui

recouvre des éléments probablement déterminants : il s'agit du problème de l'analyse de la musique. Le répertoire oriental peut considérer peut-être à raison que ce n'est pas son souci, ou qu'il l'a déjà résolu dans une vaste tradition de théories musicales qui ont depuis longtemps rendu explicites les aspects pertinents du phénomène. Mais la question ne peut être évacuée aussi facilement, et elle revêt sans doute une *actualité* dont ce livre se veut sans doute le témoin.

Planche XVI bis

Fig. 1. *LU ou SYSTÈME de Musique des CHINOIS.*

6<sup>e</sup> Majeure altérée par excès d'un Comma majeur  
 104 976 . 128 008 . 139 968 . 157 464 . 177 147  
 1<sup>re</sup> min. altérée par défaut . 2<sup>on</sup> maj . 3<sup>on</sup> maj

Ce qui revient à (Sol x La x Ut x Re x Mi x)  
 400 . 450 . 540 . 600 . 675  
 Supérieur de 2 Comma maj. 2 Comma maj. 1 Comma maj. 2 Comma maj. 2 Comma maj.  
 Et qui peut être 48 . 54 . 64 . 72 . 81  
 ou Re Mi Sol La Si  
 Relativement à l'application que l'on peut faire de cette Gamme à l'Air noté Pl. III Fig. 4.

Fig. 2. *SYSTÈME de Musique des ORIENTAUX.*

Système des Grecs comparatif de Compagnie  
 Gamme et Notes des Arabes.  
 a. b. gi. d. h. w. z. kh. t. ye. ya. yb. yg. yd. yh. iw. ix. ikh.  
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18  
 Nombres auxquels ils ont rapport.

AIRS des Malgaches ou Habitans de l'Isle de Madagascar.

Fig. 3. *1<sup>re</sup> S et Piqué*

Fig. 4. *1<sup>re</sup> S et Piqué*

Fig. 5. *TAB. des Sons Harmoniques sensibles et appréciables sur la Flûte-Transversière*

Sons Générateurs

Fig. 6. *TAB. des Intervalles harmoniques combinés entre les Sons produits par la résonance du Corps sonore*

Gamme ou Echelle — Diatonique naturelle  
 I. Tétracorde II. Tétracorde  
 Copulation  
 6<sup>te</sup> Majeure 6<sup>te</sup> Mineure 6<sup>te</sup> Majeure  
 8<sup>ve</sup> 5<sup>te</sup> 4<sup>te</sup> 3<sup>ce</sup> 3<sup>ce</sup> 3<sup>ce</sup> 2<sup>de</sup> 4<sup>te</sup> 5<sup>te</sup> 6<sup>te</sup> 7<sup>me</sup> 8<sup>ve</sup>  
 1<sup>on</sup> maj. 1<sup>on</sup> min. Doubl. Ton T. maj. T. min. Doubl. Ton 1<sup>on</sup> maj. fort  
 Ut, ut, Sol, ut, Mi, fol, Si b Ut, re, mi, fa, fol, la, si b, Ut,  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 16  
 Multiplié... X X X X X X X X X X X X X X  
 par... 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 16  
 Produit... 4 9 16 25 36 49 64 81 100 121 144 169 196 256  
 ut. re. ut. fol x. re. fol. ut. mi x. fol x. fi x. re. mi x. fol x. ut  
 9<sup>ve</sup> 7<sup>me</sup> 5<sup>te</sup> 5<sup>te</sup> 4<sup>te</sup> 4<sup>te</sup> 3<sup>ce</sup> 3<sup>ce</sup> 3<sup>ce</sup> 3<sup>ce</sup> 2<sup>de</sup> 2<sup>de</sup> 4<sup>te</sup>  
 Supérieur fausse forte: faible forte: faible forte: faible Supérieur Supérieur  
 2<sup>de</sup> diminue 7<sup>me</sup> Supérieur  
 Intervalles Justes Intervalles altérés  
 (\*) Sons Harmoniques naturellement altérés, ainsi que leur réplique.

Fig. 1. : La planche XIVbis de l'encyclopédie de Diderot, montrant le « système de musique des orientaux » avec le « système des grecs servant de comparatif ».

## 1.

Il y a l'arrogance occidentale. Et il y a le mythe suranné de l'orient. Comment débarrasser la question des innombrables clichés dans lesquels elle peut si facilement s'enliser ? Peut-être justement en la posant dans les termes les plus abrupts. Qu'appelle-t-on au juste « occident » et « orient » ? Il y a bien longtemps que la référence à la marche du soleil n'est plus un indicateur très pertinent. La référence aux *lumières*, elle, demeure sans doute à meilleur droit. Au fond, on appelle occident un rêve d'occident au moins autant qu'on appelle orient un rêve d'orient. Quel est donc la nature de ce rêve occidental qui s'est probablement cristallisé en France au dix huitième siècle de l'ère chrétienne ? C'est celui d'un savoir universel. Et dans sa version encyclopédique, ce savoir a pour vocation d'amasser à lui tous les autres savoirs, de se les subordonner. D'ailleurs les premières connaissances sérieuses sur la musique orientale en occident datent peut-être des planches de l'encyclopédie.

On a beaucoup parlé du prosélytisme des religions. Il ne faut pas pour autant sous-estimer le prosélytisme de la Science. Le travail de l'occident est d'abord de *transmettre* son rêve d'une science universelle. Il ne s'agit pas ici de faire l'histoire de ce rêve, qui a largement fait le tour de la Méditerranée, depuis Alexandrie jusqu'à Grenade. Il faut quand même dire que ce rêve n'est pas seulement « occidental », mais que l'occident se l'est approprié, comme il s'est approprié tellement d'autres choses...

Ce rêve de maîtrise de l'univers, la musique en a été pendant des siècles la métaphore la plus impeccable. L'harmonie est celle du monde, *harmonia mundi*, elle est l'essence même de l'universalité, *musurgia universalis*, et le nombre qui en est le vecteur intelligible triomphe de l'obscurité sensible comme Apollon triomphe de Marsyas. Sa nature d'onde, son accointance avec « l'éther », sa parenté théorique avec toutes les formes de cyclicité temporelles, depuis les plus hautes sphères célestes jusqu'aux pas des danses les plus dionysiaques, ont fait de la musique un enjeu de civilisation que la banalisation des hauts parleurs de supermarchés n'arrive pas encore tout à fait à submerger.

Mais elle y tend... poursuivant en cela une évolution qui faisait passer d'une autonomie *locale*, où les musiciens, en dialogue avec leurs instruments et leur public élaboraient un art de connivence, à une mentalité *provinciale*, entièrement soumise à un référent externe, fortement urbanisé. Ces échelles de déploiement géographiques et sociales ont une importance déterminante dans l'ancrage des spécificités ou la diffusion des styles. Les musiciens se définissent donc à la fois par une personnalité et par un « bassin culturel ». Sans chercher à savoir d'ailleurs lequel vient avant l'autre...

L'arrogance occidentale renvoie à l'ethnomusicologie tout ce qui n'entre pas dans son corpus orthodoxe. Et cette orthodoxie a une arme imparable : *l'écriture*. Les *classes* de

conservatoire en font leurs gorges chaudes. Par l'écriture, la musique devient véritablement savante, définitivement transmissible, elle accède à une logique déductive quasi mathématique... Sauf que le monde regorge de musiques savantes qui ne sont pas écrites et que la musicalité excède définitivement son squelette scriptural. C'est particulièrement vrai pour ces répertoires de tradition orale que l'on a voulu noter dès la fin du dix-neuvième siècle, pour leur sauvegarde... mais aussi pour leur perte...

Dans la curiosité de l'occident pour l'orient, il y a une part considérable d'effet miroir. Comme si le « persan » n'était là que pour renvoyer à l'occidental sa propre image. Miroir, mais miroir déformant... comment pourrait-il en être autrement ? La musique n'échappe guère à ce constat, si l'on en croit les diverses turqueries dont le classicisme était friand, sans parler des simulacres de pacotille qui fleurissent à la fin du dix-neuvième siècle et que le cinéma sonore du début du vingtième va encore prolonger. Même les « arabesques » debussistes n'échappent pas complètement à cette déformation vers le grotesque.

## 2.

La musique est un phénomène social très contradictoire. Considéré comme mineur, dérisoire dans ses effets et illusoire dans sa production, il est aussi l'objet d'une attention très particulière, à la fois luxe suprême et quintessence de l'expression humaine. D'où l'ambiguïté permanente de tous les pouvoirs vis à vis de la musique. Dans leur projet de contrôle social, le langage est toujours l'élément central du contrôle. Un régime politique fabrique sa langue de bois et malgré l'intelligence — au sens étymologique « ce qui se lit entre les lignes » — la parole peut être contenue par une censure. Pas la musique. Ce qui ne l'empêche nullement d'exprimer ce qu'elle a à exprimer, et de manière très claire... mais ce langage-là ne rentre pas si facilement dans les codes de la contrainte sociale.

Toutes les sociétés de contrôle vivent donc la musique comme un danger car elles perçoivent trop nettement leur impuissance à la maîtriser. Ce n'est pas faute de s'y employer. Nombre d'écrits, depuis les célèbres passages de la *République* de Platon, jusqu'aux écrits des pères de l'église, témoignent de cette constante suspicion. Mais l'univers musical est sans doute beaucoup trop vaste pour être mis dans la même coupe réglée que celui du langage. Son rapport au sens est sans doute aussi beaucoup plus malléable, au point qu'on puisse douter de ses véritables vertus communicatives.

On peut alors poser la question de l'analyse de la musique sous un angle sociologique inhabituel : l'analyse est-elle l'expression d'une volonté de ramener le musical à un langage parfaitement décodable pour le contrôler ? Cette question n'est pas si absurde qu'il y paraît : les plus gros « investissements » dans l'analyse musicale qui aient

pu être fait, en dehors du strict cadre académique traditionnel, concernant des projets montés par des « majors » de la production phonographique pour mieux contrôler le contenu du marché qu'elles exploitent. Il y a bien en effet dans certaines évolutions récentes de la musicologie (en particulier anglo-saxonne...) une tendance nette à la « grammaticalisation ». Cette tendance s'accompagne d'une tentative pour démontrer l'équivalence entre corpus tonal, pertinence cognitive et cohérence acoustique. Cette démonstration axiomatique est évidemment centrale dans une certaine vision du projet universaliste « occidental ». Il faudrait d'ailleurs probablement parler ici de colonialisme musical et non d'universalisme. En fait un tel projet porte dans son réductivisme même les ferments de son inanité. Ce qui ne l'empêche pas de faire de nombreux ravages en termes de mentalité.

Les catégories linguistiques sont insuffisantes pour aborder un phénomène esthétique comme la musique. Ce qui ne doit pas empêcher, bien entendu, de chercher à construire des outils utiles pour penser les éléments spécifiques du musical. Mais la langue ne doit pas en être le modèle *a priori*. Depuis un siècle maintenant la musique occidentale s'est émancipée de son cadre tonal, et de très nombreuses autres musiques dans le monde prouvent si nécessaire les innombrables possibilités offertes à la technique musicale.

### 3.

Venons-en au problème plus spécifique de l'analyse de la musique dite « orientale ». Cette musique serait inécoutable pour les « occidentaux » dont je suis dans les termes pour lesquels elle est écoutée par les « orientaux ». La raison principale en serait le système modal spécifique de cette musique, et notre incapacité à le décoder. « Modal ». Le mot peut résonner en occident comme le nom d'un « fantôme ». Pas question d'entrer ici dans des querelles terminologiques interminables pour définir ce que sont les tons, les modes, les échelles ou les genres. Là encore, la maîtrise du langage musicologique est aussi l'occasion de marquer un pouvoir. Mais la question du vocabulaire peut devenir très simple quand le véritable travail méthodologique et conceptuel est clarifié (or toute discussion sur les modes a souvent une tendance « byzantine » à obscurcir la compréhension des concepts).

Pour accepter l'harmonie, la musique occidentale a été obligée de saborder des aspects essentiels du comportement temporel des mélodies. L'aventure valait sans conteste d'être menée. Mais c'est au prix d'un refoulement dont il faudra bien un jour trouver l'issue. Réciproquement, la musique orientale s'est construite dans un désintéressement quasi absolu du phénomène harmonique tel que l'entend l'occident. C'est probablement aussi une forme de refoulement. Adorno croyait discerner dans la polyphonie occidentale l'image que l'occident se faisait de la société idéale : une somme

d'individus réglés par des proportions spatiales externalisées. On pourrait interpréter la monodie très légèrement hétérophonique pratiquée par l'orient comme une autre vision de la société idéale, régulée par la précision d'un écoulement temporel intériorisé. Ces modèles sociaux sous-jacents, en grande partie inconscients, ont des inscriptions culturelles profondes. Certainement pas indépassables.

L'opposition entre la *rationalité* occidentale et le *sensualisme* oriental qui sous-tend de telles représentations a sans doute encore de beaux jours devant elle. Il est incontestable que cette opposition existe, mais elle a tendance à ignorer un peu trop facilement la rationalité orientale et le sensualisme de l'occident. De même, assigner à l'analyse musicale un rôle purement rationaliste laissant à la pratique interprétative les vertus de la sensibilité est une caricature tout aussi fâcheuse. L'intelligence musicale a toujours tenu ces deux termes dans un subtil équilibre, et c'est sans doute là une part importante de l'essence de la musique.

La portée du langage mélodique dans la musique occidentale reste en grande part inanalysée. Il n'est pas du tout évident qu'elle n'ait pas un raffinement similaire voire bien supérieur aux vertus que l'on attribue à l'harmonie. D'ailleurs Debussy a montré avec le brio que l'on sait dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* comment la même structure mélodique pouvait se laisser traverser par des contextes harmoniques tout à fait variables, contrairement au dogme de la liaison quasi causale qui semblait prévaloir dans l'enseignement musical de son temps. Le projet de l'analyse shenkerienne est en ce sens tout à fait intéressant et parfaitement critiquable. D'un côté, il donne des outils pour penser la progression de la mélodie, mais de l'autre il assujettit cette dernière à la trajectoire harmonique. C'est à la fois assez convaincant globalement et peu satisfaisant localement. D'autant que la rythmicité et le contour tellement spécifiques par exemples dans les *lieder* du romantisme allemand restent comme « gommés » par de telles procédures.

Réciproquement, beaucoup reste à faire pour restituer à la musique orientale son harmonie sous-entendue, et pas seulement en sélectionnant ceux des modes qui peuvent s'accommoder du tempérament égal, mais en ouvrant le monde harmonique aux micro-intervalles. Les outils théoriques sont désormais disponibles pour cela, et les compositeurs de tous les bords de la Méditerranée peuvent aujourd'hui se sentir concernés par ce problème. De même que l'introduction des technologies électro-acoustiques met finalement tout le monde sur un pied d'égalité quant aux catégories d'écoute à reconstruire... Finalement, Xenakis n'était-il pas tout autant « oriental » qu'« occidental » ?

4.

L'ensemble de ces considérations pourrait paraître très général si l'on n'y ajoutait ici quelques exemples, nés pour la plupart de questionnements intellectuels nourris lors de rencontres avec des chercheurs issus du monde « oriental », venus parachever leur cursus académique dans des contrées plus septentrionales. Nous laisserons ici le problème de l'harmonie à de futurs développements pour nous concentrer sur celui de la mélodie. La question que nous poserons ici porte sur la représentation d'un *système* mélodique. La notion de *système* ne doit pas effrayer : il n'est pas question ici on s'en doute d'un « systématisme » obtus. Il s'agit simplement d'observer un phénomène musical en cernant des limites précises du champ d'observation. À vrai dire, le mot *système* ferait plus référence ici à ce que désignent les physiciens quand ils parlent de « système physique » ou de « système dynamique ».

Pourquoi cette idée de *système* est-elle importante ? Tout simplement parce qu'elle permet de tracer les contours de ce qui est accessible à l'analyse et de ce qui ne l'est pas, de ce qui constitue effectivement l'*information* prise en compte. Dans toute représentation de la musique, on gagnerait toujours à faire ainsi la part de ce qu'on traite et de ce dont on ne parle pas. C'est bien évidemment le cas quand on parle de notes pour désigner des sons. Il y a une réduction de l'information qui s'opère en passant du son à la note qui n'est jamais explicitée mais qui est radicale. On sait qu'on a perdu de l'information quand on s'aperçoit qu'on ne peut pas reconstituer l'original à partir de ce que la notation a conservé. Mais cette réduction peut être tout à fait pertinente si elle permet d'accéder au schéma qui agit sous l'infinie complexité du réel et nous en facilite ainsi la compréhension.

La première étape de la représentation que nous voudrions mettre en avant ici est connue depuis longtemps, même si les musicologues n'ont pas tout à fait perçu encore l'intérêt qu'elle pouvait présenter. Il s'agit de ce que les physiciens appellent un « diagramme de phase », appliqué aux mouvements dans l'espace des hauteurs. L'axe horizontal est l'axe des hauteurs, et l'axe vertical celui des intervalles (transitions entre deux hauteurs). Ces axes peuvent être continus ou striés selon les tempéraments et les échelles utilisées. L'exemple suivant est repris de l'Istikhbār Mhayyer Sikā de Mohamed Saada, tel qu'il est présenté dans cet ouvrage (on a pris la première transcription). L'échelle est donc ici l'échelle tempérée. Chacune des cases de la représentation représente donc une transition à partir d'une position donnée. Par exemple on a souligné en gris sur la figure 2 le passage de la à sib, représentant une seconde mineure ascendante (+2- en notation abrégée). Il y a une seule occurrence de cette transition dans la partie A1. L'avantage de cette représentation, c'est qu'elle ne se contente pas de présenter simplement l'échelle : elle donne aussi une image des transitions qui s'opèrent entre les notes de l'échelle. On a complétée la représentation par l'adjonction des transition depuis le silence ( $\emptyset$ <) ou vers le silence ( $>\emptyset$ ), ce qui permet de signaler clairement les notes

initiales et terminales. De plus, un compte rendu statistique du nombre d'occurrence des notes (dernière ligne grisée du tableau) permet de reconnaître immédiatement les degrés "forts" en terme d'utilisation. La dernière colonne verticale, elle aussi grisée, donne le compte rendu statistique des intervalles utilisés.

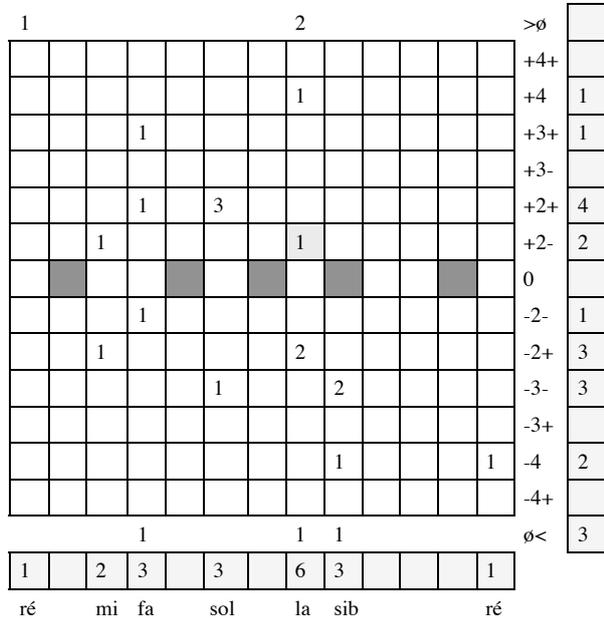


Fig. 2. : Diagramme de phase « statistique » (nombre d'occurrences des notes de la première transcription) du fragment A1 de l'Istikhbār Mhayyer Sikā. La colonne grisée du bas donne le compte rendu statistique des occurrences des notes du mode, celle de droite donne le nombre d'occurrence des intervalles.

On a ici choisi de comptabiliser le nombre de notes (ce qui est loin d'être absurde dans le cas d'un instrument à cordes pincées), mais on aurait pu également tenir compte de la durée des notes. D'une manière générale, un tel diagramme ne prend pas en compte l'axe du temps (on peut l'imaginer si l'on veut sur un axe qui serait perpendiculaire à la représentation), si ce n'est dans cette notion dynamique qu'est la transition. Il donne une idée de la probabilité, à partir d'une situation donnée, d'aboutir à une autre situation. On peut intégrer des fragments mélodiques plus importants et appliquer le même principe à des niveaux supérieurs à celui de la note.

Par exemple, on peut faire des remarques très précises sur le comportement de la mélodie analysée, certaines rejoignant des éléments connus, comme le rôle polaire de ré et de la, ou la prédominance des petits intervalles, mais d'autres plus « pointues » comme le comportement dynamique du sib, qui se résout nettement plus souvent par une tierce mineure descendante que par la seconde mineure descendante et qui ne monte jamais. Ce type de comportement signe une « couleur mélodique » particulière, et le diagramme de phase en rend compte avec précision. Sa valeur statistique s'adapte évidemment au

<sup>1</sup> Cf. Jean-Marc Chauvel, *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles*, L'harmattan/CNRS, Paris, 2005.



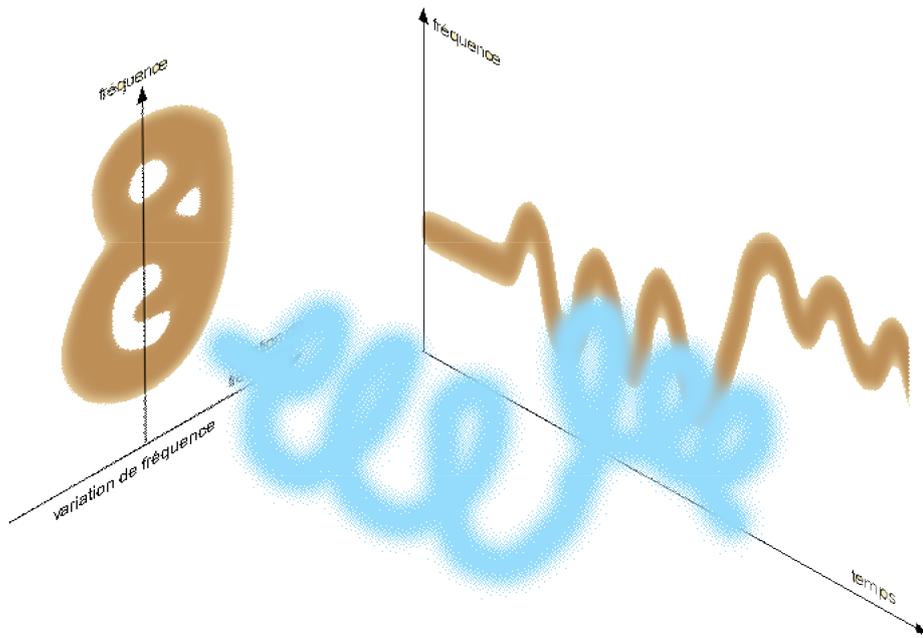


Fig. 4. : Représentation tridimensionnelle d'un signal temporel selon les axes  $f$  (fréquence),  $f'$  (variation de fréquence) et  $t$  (temps). La projection de gauche représente le diagramme de phase  $\{f$  (fréquence),  $f'$  (variation de fréquence) $\}$ , la projection de droite le sonagramme  $\{f$  (fréquence),  $t$  (temps) $\}$ .