

École doctorale de l'EHESS

Centre Georg Simmel

Thèse présentée pour l'obtention du grade de Docteur de l'EHESS

Discipline : Anthropologie sociale et ethnologie

OUERTANI ABDERRAOUF

**Ethnographie d'un réseau européen
de joueurs de oud arabes**

*Enjeux du traitement sonore
d'un instrument en mutation*

Thèse dirigée par : Denis LABORDE

Date de soutenance : le 15 janvier 2021

- Rapporteurs
- 1 Jérôme Cler, ethnomusicologue, Maître de Conférence HDR, Sorbonne Université
 - 2 Alessandra Ciucci, ethnomusicologue, Professeure, Columbia University, New York
- Jury
- 1 Martin Stokes, ethnomusicologue, King Edward Professor of Music, King's College, Londres
 - 2 Nicolas Puig, ethnologue, Directeur de recherche à l'IRD, URMIS, Université Côte d'Azur, Nice
 - 3 Talia Bachir-Loopuyt, ethnomusicologue, Université de Tours

Aux mutations, qui figent le temps.

REMERCIEMENTS

Mes pensées vont d'abord à mes parents, Mounir et Lilia, grâce auxquels j'ai réussi à tenir le coup, malgré les nombreuses difficultés, pour finir cette thèse qui leur est dédiée, et à mes frères Aymen et Alaeddine pour leur présence durant toute cette période.

Je remercie Patrick Villanueva de m'avoir aidé dans des réflexions « à haute voix » lors de nos innombrables conversations téléphoniques et d'avoir souligné la singularité de ma posture épistémologique de « praticien-chercheur ». Un grand merci, et le mot est faible, pour la mini-bibliothèque de 30 livres de sciences sociales que tu m'as prêtée et qui m'a fait gagné en temps et en autonomie. Muchas gracias Patrick !

Merci à mon directeur de thèse, Denis Laborde, pour sa clairvoyance dans le choix de la problématique de départ de cette thèse ainsi qu'à la dynamique qu'il a insufflée autour de ses séminaires, de l'Institut de Recherche sur les Mondes de la Musique, du festival Haizebegi à Bayonne et du partenariat avec la fondation Royaumont.

Merci à tous ceux qui m'ont prêté main-forte lors de quelques transcriptions d'entretiens : Aymen Ouertani, Dorra Maaoui, Yosr Tammar, Amine Zaghdoudi (je sais que c'était Ines), Mathilde Pannet et Michèle Balmet. Merci aux membres de la chorale des « sans papiers » de Malakoff pour la relecture de mes fiches de terrain : Marie-Pierre Garnier, Maria Del Carmen « Manou » Garcia Fernandez, Bernadette Brossat, Nathalie Vandendriessche et Charlotte Hin.

Merci à Vincent Battesti pour tous les conseils et les encouragements. C'est comme si Didier B. était encore là !

Merci aux chercheurs qui m'ont fourni leurs travaux universitaires numérisés à un moment où l'accès aux bibliothèques n'était plus possible : Hamdi Makhoulf, Aziz Ouertani, Soufiane Feki, Tarek Abdallah, Frédéric Lagrange et Nidaa Abou Mrad.

Parmi mes collègues de l'EHESS, je tiens à remercier Frédéric Trottier pour ses conseils concernant la bourse « Aide à la mobilité » ; Marta Amico et Claire Clouet de m'avoir envoyé

leurs thèses ; Julie Oleksiak pour son retour d'expérience de dépôt de thèse et Arihana Villamil (EHESSiennne de cœur) pour ses encouragements.

Merci au grand Manu, Emmanuel Émo, pour la discussion autour de Robert Moog et Donald Buchla qui a inspiré le plan de la deuxième partie. J'ai envers toi une dette intellectuelle.

Merci à Susannah Knights pour toutes les discussions autour de nos sujets respectifs et de son aide sur quelques traductions de l'anglais.

Un grand remerciement à tous les amis qui pendant la crise sonore de la rue Mouffetard, m'ont prêté leurs appartements ou m'ont hébergé lors de ce long nomadisme de l'an 2019-2020 : Marielis Ardisson, Amine Zaghdoudi, Ady Seddik et Nolwenn Salmon, Amandine Dumesnil et Emmanuel Émo, Alaeddine Ouertani et Sameh Bellez. Mention spéciale à Marie-Do et Philippe Glorieux pour le séjour à Sousceyrac et surtout les clés de Pontoise (et à toute la famille Glorieux/Le Gall Gabrielle, Stéphane, Camille, Raphaël et Judith pour la belle compagnie en musique).

Merci aux ingénieurs du son Audrien Aupetit, Emmanuel Émo et Julien Taillefer d'avoir répondu à mes questions techniques.

Merci à Aida Kildegaard pour l'inspirant séjour de travail dans le calme de l'île Langeland.

Un grand merci au septet de la relecture : Marielis Ardisson, Michèle Balmet, Patrick Villanueva, Saida Charfeddine, Amandine Dumesnil, Tito Galli (d'après une idée de Camille Perronet) et Ady Seddik.

Merci au service des bourses de l'EHESS de m'avoir octroyé une généreuse bourse de complément de terrain qui a été d'une très grande aide.

Au cœur de Mathilde ! Merci pour ton infatigable soutien durant cette longue épreuve. Natürlich !

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Ethnographie d'un réseau européen de joueurs de oud arabes : enjeux du traitement sonore d'un instrument en mutation

Résumé :

Dès les années 1990, on assiste à l'apparition de générations de joueurs de oud arabes (tunisiens, palestiniens, libanais, marocains, etc.) évoluant principalement en Europe (France, Allemagne, Italie, etc.) et en étroite collaboration avec des musiciens issus des milieux du « jazz » et des scènes de « musiques du monde ». Voulant questionner ces pratiques émergentes et leur rapport à une tradition « idéalisée », j'ai suivi, grâce à une ethnographie multisituée de 2016 à 2018, une vingtaine de ces joueurs de oud en mobilité à travers un réseau transnational. Le métarécit qui apparaît dans leurs discours fait un rapprochement entre, d'un côté, l'évolution des ensembles de musique arabe au milieu du XX^{ème} siècle avec l'introduction de plus en plus de cordes puis d'instruments électroniques et, de l'autre, l'exclusion progressive du oud de ces ensembles grandissants et la confirmation de son rôle de soliste grâce notamment à ce qu'ils appellent « l'école iraquienne ». La dimension acoustique et sonore se trouve au cœur du récit de ces musiciens. Ma thèse s'est alors recentrée sur les aspects sonores liés aux procédés de l'amplification du oud et de sa sonorisation dans le contexte des performances publiques. Cet angle de vue est d'autant plus intéressant qu'il est omis par les études des pratiques musicales de l'aire culturelle du Monde Arabe.

Dans la première partie, la présentation du « oud » révèle la dialectique qui le construit en objet. Il s'agit d'une polarité entre une forme stabilisée grâce à sa charge symbolique et des transformations qui visent à l'adapter aux situations de mise en spectacle sonorisé. Ensuite, à partir d'entretiens et d'observations de concerts, de balances et de répétitions, je me suis intéressé aux enjeux de l'amplification du oud lors des spectacles sonorisés, en décrivant les stratégies employées pour retrouver un son « naturel » dans ces contextes. L'inévitable dégradation du son du oud lors de sa sonorisation implique que la recherche d'un son « naturel »

relève d'une construction qui met en jeu une chaîne de coopération comprenant, en plus des musiciens, luthiers, ingénieurs du son et innovations techniques disponibles sur le marché. Une deuxième direction désormais visible témoigne de l'affranchissement de l'idéal d'un son naturel par la transformation intentionnelle du son de leur oud et son électrification.

Cette thèse présente un deuxième enjeu méthodologique, celui de la réflexion sur la posture épistémologique de praticien-chercheur et sur le rapport entre chercheur et son objet d'étude quand ce premier appartient au milieu étudié, étant moi-même joueur de oud tunisien installé à Paris.

Mots clés : anthropologie de la musique, ethnomusicologie, oud, instrument, musique arabe, amplification, sonorisation, électrification, catégorisation, tradition, mondialisation, mobilité, réflexivité.

ABSTRACT AND KEYWORDS

An ethnography of a European network of Arab oud players : sound treatment issues of an instrument in flux

Abstract :

Starting in the 90's, we have been witnessing the emergence of a generation of Arab oud players (Tunisian, Palestinian, Lebanese, Moroccan etc.) who have evolved principally in Europe (France, Germany, Italy, etc.) and in close collaboration with musicians from "jazz" circles and "world music" scenes. Intending to question these emerging practices and their relationship with an "idealised" tradition, I embarked on a multi-sited ethnography, for which I followed around 20 of these oud players in mobility, between 2016 and 2018, through a transnational network. The metanarrative that appears in their discourses connects two trends : on one hand, the ways that Arabic music ensembles evolved through the mid-20th century to include more and more strings, then electronic instruments ; and, on the other, the gradual exclusion of the oud from these expanding ensembles and the confirmation of its solo role, thanks especially to what they call the "Iraqi School". The acoustic and sonic dimension is at the heart of the discourses of these musicians. My thesis thus refocused around aspects of sound which are linked to processes of amplification and sound reinforcement of the oud in the context of public performances. This point of view is even more interesting for the fact that it has been omitted by studies of musical practices in the cultural area of the Arab World.

In the first part of the thesis, a presentation of the "oud" reveals the dialectic that constructs it as an object. It is polarised between a stabilisation of its form thanks to its symbolism and transformations which aim to adapt it to situations of amplified performances. Following this, and through interviews and observations of concerts, sound-checks and rehearsals, I became interested in the issues surrounding amplification during these performances, describing the strategies employed to find a "natural" sound in these contexts. The inevitable degradation of

the sound of the oud during its amplification means that the search for a “natural” sound involves constructing it through a chain of cooperation which, as well as musicians, includes oud makers, sound engineers and technical innovations available on the market. A second direction becomes visible ; we see how players turn away from an ideal of a natural sound through the intentional transformation of the sound of their ouds and its electrification.

This thesis presents a second methodological issue : a reflection on the epistemological stance of the researcher-practitioner and on the relationship between researchers and their object of study when they themselves belong to the environment being studied, for which I draw on my own experience as a Tunisian oud player based in Paris.

Keywords : anthropology of music, ethnomusicology, oud, instrument, Arab Music, amplification, sound reinforcement system, electrification, categorization, tradition, globalization, mobility, reflexivity.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	5
Résumé et mots clés	7
Abstract and Keywords	9
Table des matières	11
Table des illustrations et des tableaux	15
Table et index des vidéos	19
Translittération, transcription et traduction	21
Préface	27
Introduction : Terrain, objet d'étude et posture épistémologique	31
Première Partie : Qu'est-ce que le oud ?	65
Chapitre 1 : Le oud comme objet et symbole	67
I. Polysémie du terme oud	68
II. Aspects organologiques	71
II.1. Anatomie générale du oud	71
II.2. Importance du plectre	73
II.3. Caractéristiques organologiques communes de la catégorie spécifique du oud	74
II.4. Postures de jeu	75
III. Spécificités internes	76
III.1. Le manche : avec ou sans toucher	77
III.2. La caisse de résonance : différentes inclinaisons, rondeurs et barres d'harmonie ..	77
III.3. Le chevalet : fixe ou mobile	79
III.4. Les cordes : différentes matières et divers nombres	80
IV. Le oud : l'objet, le symbole et leurs évolutions	81
IV.1. Évolution et modifications intrinsèques	81

IV.2. Critères extrinsèques de définition du oud.....	86
IV.3. La charge symbolique du oud	90
Chapitre 2 : Typologies du oud	95
I. Critères organologiques	95
I.1. Les trois archétypes de oud.....	95
I.2. Les modèles hybrides.....	97
I.3. Évolution des prix	99
II. Correspondance entre modèles et écoles de oud	104
II.1. Bref historique de l'école iraquienne : Sherif Muhiddin Haydar et ses disciples ..	104
II.2. Opposition entre l'école iraquienne et l'école égypto-levantine dite « orientale »	108
II.3. Les écoles de oud, entre réalité et représentation	111
Chapitre 3 : Accordages du oud	121
I. Cas observés.....	121
II. Partie « systématique » et partie « modulable » du oud et leur évolution.....	123
III. Correspondance entre modèles de oud et « tonalités » d'accordage.....	132
IV. Une évolution non linéaire ou le contre-exemple du oud <i>sab 'āwī</i>	141
IV.1. Le oud à sept cordes chez les orientalistes du XIX ^{ème} siècle	142
IV.2. Le oud à sept cordes chez les auteurs arabes du XIX ^{ème} siècle.....	146
IV.3. Les questions que pose un tel accord	148
IV.4. Disparition de l'accord ouvert et du oud à sept cordes à l'aube du XX ^{ème} siècle .	152
V. Différentes stratégies de l'accordage de la partie « modulable ».....	162
V.1. Partie modulable accordée selon le contexte « modal ».....	163
V.2. Partie modulable accordée pour avoir un plus grand registre	168
V.3. Partie modulable accordée pour avoir une meilleure résonance	169
VI. Quartes justes du oud : naturelles ou tempérées ?	170
VI.1. Différents procédés pour accorder le oud	170
VI.2. Cas d'un désaccord autour de la justesse d'une note	174
VI.3. Bref rappel des différents échelles et tempéraments de la « musique occidentale »	178
VI.4. L'accordage du oud entre système pythagoricien et tempérament égal	180
Deuxième Partie : Le oud amplifié et sonorisé	183
Chapitre 4 : La question du sonore.....	185

I. Le son dans l'anthropologie.....	185
II. Différentes attitudes au sein de l'ethnomusicologie.....	190
III. L'amplification et l'inévitable transformation du signal sonore.....	192
IV. La sonorisation et la recréation sonore par le mixage.....	195
 Chapitre 5 : La mise en spectacle du oud et les enjeux techniques de sa sonorisation.....	 199
I. Le paradigme sonore des musiques sonorisées.....	199
I.1. La catégorie instituée des « musiques amplifiées ».....	199
I.2. Les musiques sonorisées.....	201
I.3. Lien entre industrie du spectacle et sonorisation.....	202
II. Le oud et l'industrie de la musique (disque, spectacle).....	204
II.1. Une légitimité retrouvée en Occident.....	204
II.2. Une multitude de voies alternatives de pratique du oud.....	207
III. Particularité de la sonorisation du oud.....	214
III.1. La captation rapprochée et ses inconvénients.....	214
III.2. Le problème du larsen ou <i>feedback</i>	216
III.3. Les différents types de capteurs.....	218
III.4. Une caractéristique, plusieurs solutions et autant d'inconvénients.....	220
 Chapitre 6 : Première direction : recherche et fabrication d'un son « naturel ».....	 223
I. Enjeux de la sonorisation du oud.....	223
I.1. La « fidélité » sonore : une construction collective et évolutive.....	223
I.2. La fidélité du son du oud entre « naturel » et « intelligibilité ».....	224
I.3. Différence entre sonorisation sur scène et enregistrement en studio.....	225
I.4. L'apport de l'application de la « théorie de l'information » au cas de la transmission sonore.....	226
I.5. Trois paradigmes de fabrication d'un son « naturel ».....	228
II. Différentes stratégies à la recherche d'un son « naturel ».....	230
II.1. Gestion du placement.....	230
II.2. Choix du microphone.....	233
II.3. Installation d'un capteur piézo sous le chevalet mobile.....	237
II.4. Diversification et séparation des signaux.....	240
II.5. Utilisation de ouds dédiés à la sonorisation : le cas du <i>Godin multi-oud</i>	245
II.6. Installation d'un microphone à l'intérieur du oud.....	248
II.7. Maitriser le son sur scène pour le plaisir de jouer.....	253

III. L'ingénieur du son	256
III.1. Communication verbale entre joueurs de oud et ingénieurs du son.....	256
III.2. Une relation de confiance.....	261
III.3. Recherche des conditions sonores idéales : le cas de la sonorisation du oud chez Anouar Brahem	264
IV. Transformation <i>paradigmatique</i> et transformation <i>intentionnelle</i>	270
Chapitre 7 : Deuxième direction : s'affranchir de la recherche d'un son « naturel »	273
I. Traitement électrique intentionnel du son.....	273
I.1. Quelques aspects techniques.....	273
I.2. Emploi des pédales d'effets par des joueurs de oud	276
II. Le passage vers le oud électrique :	280
III. D'autres significations du traitement du son et de son électrification	291
III.1. L'électrification comme synonyme de fête.....	291
III.2. Le traitement du son comme synonyme de contre-culture	294
IV. D'étroites collaborations avec des luthiers	301
Conclusion.....	307
Bibliographie.....	315
Discographie et filmographie	339
Annexe 1 : Didascalie Présentation des Joueurs de oud et discographie sélective	341
Annexe 2 : Échelles et tempérament occidentaux.....	375

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET DES TABLEAUX

Toutes les illustrations (photographies et schémas) sont d'Abderraouf Ouertani, sauf indication contraire dans la mention des droits d'auteurs.

Table des figures :

Figures 1, 2 et 3 : grille obtenue sur le manche d'un oud à cinq dans différents manuscrits de commentaires de <i>Kitāb al-'adwār</i> (Livre des cycles musicaux) d'al-'Urmawī.....	71
Figure 4 : anatomie générale d'un oud à chevalet fixe	72
Figure 5 : une <i>rīsha(t)</i> à la main et deux accrochées sur le cheviller.....	74
Figures 6, 7 et 8 : jouer le oud debout grâce à une sangle	76
Figure 9 : ouds exposés dans l'atelier du luthier Ibrahim Ada à Istanbul avec (premier à gauche) et sans toucher (quatre à droite)	77
Figure 10 : différents niveaux d'inclinaison de la caisse de résonance au niveau du manche	78
Figure 11 : différents niveaux de rondeur inférieure de la caisse de résonance.....	78
Figures 12 et 13 : exemples de oud à chevalet fixe (à gauche) et à chevalet mobile (à droite)	79
Figure 14 : numérotation des cordes dans le cas d'un oud à cinq cordes/chœurs.....	81
Figure 15 : fente d'ajustement d'une barre de réglage installée dans le manche d'un oud de Rabih Abou-Khalil	82
Figures 16, 17 et 18 : les trois modèles du oud <i>Godin</i>	83
Figures 19 et 20 : deux vues d'un oud électro-acoustique à pan coupé par Ibrahim Ada	83
Figures 21 et 22 : Mohamed Abozekry essayant le <i>sylent-oud</i> à l'atelier de Sylvain Bouancheau-Dugast ; un modèle démonté avec une tête non-fonctionnelle (cercle bleu)	84
Figures 23 et 24 : photographie de la cheville <i>Wittner</i> ; croquis par Fawaz Baker pour m'expliquer ses mécanisme et fonctionnement	85
Figure 25 : Rabih Abou-Khalil tenant son « oud basse » lors de la balance pour son concert	86
Figure 26 : illustration d'un oud dans un manuscrit du XIV ^{ème} siècle	89
Figures 27, 28 et 29 : exemples de oud de type iraquien (en haut à gauche), turc (en haut à droite) et oriental (en bas)	97

Figures 30 et 31 : deux exemples de ouds hybrides.....	98
Figures 32 et 33 : Chérif Muhieddin Haydar (à gauche) ; Jamil Bashir (à droite)	106
Figure 34 : Munir Bashir (à droite) et son fils Omar Bashir	107
Figure 35 : Naseer Shamma entouré par ses anciens élèves dont Mohamed Abozekry et Bacem Ala Yousfi	108
Figures 36 et 37 : Mohamed al-Qasabji en compagnie d'Oum Kalthoum (à gauche) ; Riadh al-Sonbati en compagnie de la chanteuse Warda (à droite)	109
Figure 38 : Farid El Atrache lors d'un concert.....	109
Figure 39 : les quatre cordes et leurs noms chez les auteurs arabes.....	126
Figure 40 : l'obtention d'un registre de deux octaves grâce à l'addition d'une cinquième corde	128
Figures 41 et 42 : dessins de Villoteau d'un cheviller détaillé ; dessin d'un oud à sept cordes, son cheviller et son étui du même auteur	143
Figures 43 et 44 : dessin de deux vues d'un oud à sept cordes puis d'un joueur de oud par Lane	144
Figures 45 et 46 : le dessin de Fétis vraisemblablement copié de Lane ; image du vrai oud à sept cordes ayant appartenu à Fétis et qui se trouve à Bruxelles	145
Figures 47 et 48 : schémas du oud à sept cordes tels que décrit par Mushshāqa(t) (à gauche) et traduit par Ronzevalle	147
Figure 49 : le dessin d'un oud à six cordes chez al-Dīk, copié plus tard par al-Khula'ī	154
Figures 50 et 51 : les dessins d'un oud à six cordes doublées chez Rouanet.....	157
Figure 52 : deux vues d'un oud à six cordes chez Yekta Bey.....	158
Figures 53 et 54 : deux vues d'un accordeur électronique.....	173
Figure 55 : Helmi M'hadhbi accordant son instrument en regardant l'écran d'un accordeur accroché à la tête du oud (entouré par un cercle bleu)	174
Figure 56 : ostinato du début du morceau <i>Spleen</i>	174
Figure 57 : schéma théorique du principe de l'amplification	193
Figure 58 : schéma simplifié d'un « ampli » commercial à trois compartiments	193
Figure 59 : schéma simplifié d'un « ampli » commercial à quatre compartiments	194
Figure 60 : schéma simplifié d'une sonorisation	196
Figure 61 : Oum Kalthoum en présence de son orchestre sonorisé	204
Figures 62, 63 et 64 : trois pochettes de disques d'Ahmed Abdul-Malik.....	209
Figures 65 et 66 : pochette du disque <i>The Middle East</i> (1966) ; Lloyd Miller jouant le oud avec un trio de jazz iranien (1972).	209
Figure 67 : Ahmed Abdul-Malik en trio et le mystérieux fil attaché à son oud	213
Figure 68 : schéma simplifié d'une rétroaction.....	217
Figure 69 : schéma simplifié d'une rétroaction lors d'une sonorisation.....	218
Figure 70 : deux capteurs pour deux différentes chaînes d'amplification	220
Figure 71 : modèle original d'une chaîne de communication.....	227

Figure 72 : disposition d'une formation avec batterie d'Anouar Brahem	232
Figure 73 : disposition d'une formation avec batterie de Rabih Abou-Khalil.....	232
Figures 74 et 75 : couple de micros électrostatiques placés en XY devant le oud	235
Figure 76 : concert d'Amine Mraïhi avec <i>The Band Beyond Borders</i>	235
Figure 77 : <i>pick-up</i> pincé sur le chevalet du oud d'Anouar Brahem	237
Figure 78 : capteur piézo installé sous le chevalet mobile.....	240
Figure 79 : diversification des signaux grâce à deux capteurs de contact	241
Figure 80 : deux capteurs sur le oud de Rabih Abou-Khalil.....	243
Figures 81, 82, 83 et 84 : diversification des capteurs pour le oud de Mohamed Abozekry	244
Figures 85 et 86 : Alaa Zouiten tenant un oud <i>Godin</i> en studio et en concert.....	247
Figure 87 : schéma du système à deux capteurs du oud de Rabih Abou-Khalil.....	252
Figure 88 : l'emplacement du concert délimité par des piquets.....	265
Figure 89 : Anouar Brahem jouant avec son quartet.....	265
Figure 90 : <i>DuOud</i> formé par Jean-Pierre Smadja (gauche) et Mehdi Haddab (droite) aux ouds électriques.....	273
Figure 91 : schéma simplifié d'une chaîne d'amplification complète	275
Figure 92 : schéma simplifié d'une chaîne d'amplification avec une différente disposition	275
Figures 93 et 94 : Qaïs Saadi en train d'activer l'une des trois pédales d'effets constituant son <i>rack</i> (à gauche) et le détail de celui-ci (à droite).....	276
Figures 95 et 96 : schéma du brevet de l'« instrument électrique à cordes » déposé par Beauchamp en 1934 (à gauche) et un ampli à tubes <i>Dorbo</i> de 1935 (à droite)	281
Figures 97 et 98 : aperçus des deux brevets déposés par Beauchamp en 1929 (à gauche) et 1934 (à droite).....	282
Figure 99 : deux vues du modèle de oud électrique <i>E-1000</i> de Viken Najarian.....	286
Figure 100 : le modèle de oud électrique <i>E-2000</i> de Viken Najarian.....	288
Figure 101 : trois vues du modèle déposé de oud électrique de Viken Najarian	288
Figure 102 : reproduction du croquis de Mehdi Haddab décrivant la modulation de son oud électrique	290
Figure 103 : schéma du chemin de traitement de son de Khyam Allami	298
Figure 104 : transformation du son numérique grâce à un logiciel.....	299
Figure 105 : transition vers la citation du thème musical du film <i>Le bon, la brute et le truand</i>	301
Figures 106, 107 et 108 : ouds électriques d'Amine Mraïhi fabriqués en collaboration avec Yaron Naor (en haut) Massimiliano Pepe (en bas)	303
Figure 109 : schématisation de la dialectique du paradoxe du oud.....	312
Figure 110 : schématisation de l'interconnexion des trois paradigmes sonores	313

Table des tableaux :

Tableau 1 : distribution des deux acceptions possibles de l'arabité appliquée à la musique..	35
Tableau 2 : typologie simplifiée des ouds.....	96
Tableau 3 : récapitulatif des accordages observés dans mon étude	122
Tableau 4 : synthèse de l'accordage du oud selon les auteurs médiévaux chez H. Makhlouf	125
Tableau 5 : synthèse de la <i>scordatura</i> du oud selon les auteurs médiévaux chez T. Abdallah	127
Tableau 6 : correspondance entre type de oud et tonalité d'accord	132
Tableau 7 : échelle arabe historique à vingt-quatre quarts de ton.....	138
Tableau 8 : récapitulatif des descriptions des cordes du oud à sept cordes au XIX ^{ème} siècle	150
Tableau 9 : le même tableau 8 après élimination des redondances	151
Tableau 10 : les trois accords du tableau 9 après réajustements hypothétiques	152
Tableau 11 : récapitulatif des descriptions des cordes du oud au début du XX ^{ème} siècle.....	159
Tableau 12 : récapitulatif des hauteurs des cordes du oud au début du XX ^{ème} siècle.....	161
Tableau 13 : synthèse des accords d'al-Qasabji tels que relevés par T. Abdallah.....	165
Tableau 14 : le système d'accordage en « pentaphone naturel » selon Nidaa Abou Mrad ..	177
Tableau 15 : le système d'accordage en « pentaphone moyen » selon Nidaa Abou Mrad...	178

TABLE ET INDEX DES VIDÉOS

- 1- Qaïs Saadi / répétition en trio [Qaïs Saadi (oud), Hacem Djeghbal (basse et synthétiseur) et Thomas Ostrowiecki (batterie et percussions acoustiques et électroniques)], studio de répétition *Ventre de la baleine*, le 30 juin 2017 à Pantin, France, 12'33, p. 31, 277, 278.
- 2- Alaa Zouiten, accompagnement en solo d'une vidéo de Thelonious Monk [Alaa Zouiten (oud)], chez lui, le 29 juillet 2017 à Berlin, Allemagne, 8'02, p. 247.
- 3- Alaa Zouiten, répétition en solo d'un nouveau morceau puis d'une harmonisation du *muwashshah Lammā badā(y) yatathannā(y)* [Alaa Zouiten (oud)], chez lui, le 29 juillet 2017 à Berlin, Allemagne, 12'23, p. 247.
- 4- Rabih Abou-Khalil, balance et répétition avant un concert à la Chapelle Corneille [Rabih Abou-Khalil (oud), Kudsi Ergüner (ney) et Luciano Biondini (accordéon) ; Gert Rickmann-Wunderlich (ingénieur du son)], le 27 avril 2017 à Rouen, France, 6'20, p. 249.
- 5- Gert Rickmann-Wunderlich (ingénieur du son), explications du dispositif d'amplification du oud et oud basse de Rabih Abou-Khalil, avant le concert de Rabih Abou-Khalil à la Chapelle Corneille, le 27 avril 2017 à Rouen, France, 1'40, p. 251.
- 6- Hussam Aliwat, concert du *Hussam Aliwat Quartet* [Hussam Aliwat (oud), Sary Khalifé (violoncelle), Raphaël Jouan (violoncelle), Paul Void (batterie et pads électroniques)], club de jazz *SunSet*, le 12 avril 2017 à Paris, France, 10'42, p. 254.
- 7- Khyam Allami, balance du concert de clôture du festival *Wish you were here – AFAC Music and Film Summer Festival* [Khyam Allami (oud), Layale Chaker (violon), Christine Zayed (qanoun), Daniele Camarda (basse électrique) et Andrea Belfi (batterie et percussions)], le 17 août 2017 à Berlin, Allemagne, 3'14, p. 256.
- 8- Khyam Allami, concert de clôture du festival *Wish you were here – AFAC Music and Film Summer Festival* [Khyam Allami (oud), Layale Chaker (violon), Christine Zayed

(qanoun), Daniele Camarda (basse électrique) et Andrea Belfi (batterie et percussions)], le 17 août 2017 à Berlin, Allemagne, 12'06, p. 256, 299.

- 9- Khyam Allami, pendant la résidence qui précède le concert de clôture du festival *Wish you were here – AFAC Music and Film Summer Festival* [Khyam Allami (oud), Layale Chaker (violon), Christine Zayed (qanoun), Daniele Camarda (basse électrique) et Andrea Belfi (batterie et percussions)], le 15 août 2017 à Berlin, Allemagne, 1'50, p. 256.
- 10- Fadhel Boubaker, balance du concert de *Haz'Art Trio* [Fadhel Boubaker (oud), Jonathan Sell (contrebasse) et Dominik Fürstberger (batterie) ; avec un ingénieur du son « local » de la salle], le 19 juin 2017 à Stuttgart, Allemagne, 8'26, p. 257.
- 11- Dhafer Youssef, balance [Dhafer Youssef (voix et oud), Aaron Parks (piano), Mat Brewer (contrebasse) et Ferenc Nemeth (batterie) ; deux ingénieurs du son dont un principal Giulio Gallo], festival *All That Jazz*, le 30 mai 2017 à Blois, France, 3'44, p. 258.
- 12- Dhafer Youssef, balance [Dhafer Youssef (voix et oud), Aaron Parks (piano), Mat Brewer (contrebasse) et Ferenc Nemeth (batterie) ; deux ingénieurs du son dont un principal Giulio Gallo], festival *All That Jazz*, le 30 mai 2017 à Blois, France, 6'07, p. 258.
- 13- Dhafer Youssef, balance [Dhafer Youssef (voix et oud), Aaron Parks (piano), Mat Brewer (contrebasse) et Ferenc Nemeth (batterie) ; deux ingénieurs du son dont un principal Giulio Gallo], festival *All That Jazz*, le 30 mai 2017 à Blois, France, 12'18, p. 259.
- 14- Achref Chargui, balance, Achref Chargui (oud) et Jacopo Andreini (musique électronique et ingénierie du son), concert privé, le 2 juillet 2017 à Rignano sull'Arno (Toscane), Italie, 1'34, p. 263.

Durée totale = 1h40'52

TRANSLITTÉRATION, TRANSCRIPTION ET TRADUCTION

Règles et normes de romanisation :

Quand une étude concerne l'aire culturelle et géographique du « monde arabe », ce qui est le cas ici, il devient nécessaire de spécifier la norme de translittération utilisée dans le document en question. Quoiqu'il en soit, dans le cas précis de mon étude, comme non décisive, cela m'oblige à spécifier les principes qui ont régi mes choix.

Tout d'abord, il est utile de rappeler la différence entre translittération et transcription. La première opération cherche à transposer l'aspect graphique de la langue de départ, tandis que la seconde donne toute son importance au caractère phonétique (Perrin 2016).

La romanisation de l'arabe, c'est-à-dire sa translittération et/ou transcription en lettres latines, a donné lieu à de multiples systèmes et normes qui ont coexisté et continuent de l'être. Les tentatives de leur systématisation et normalisation ont échoué à donner un modèle unique et standardisé (Chevrant-Breton 2007, p. 33-34).

Toute norme de translittération/transcription doit répondre à une série de principes qui sont contradictoires : univocité, réversibilité, discrétion, affichabilité, lisibilité, etc. (Rodinson 1964 ; Perrin 2016).

La recherche de l'univocité est sans doute la plus fondamentale parmi ces règles. « Toute systématisation s'efforce de fuir l'équivoque. Or, si l'on veut éviter l'équivoque, on aboutit fatalement à la règle : un seul signe pour un seul phonème (transcription) ou un seul signe pour un seul signe (translittération) » (Rodinson 1964). Afin qu'à chaque signe de départ, ou source, corresponde un signe d'arrivée, ou cible, il faudra avoir le même nombre de « lettres » dans les deux alphabets en question. Or, l'alphabet latin (vingt-six signes) contient moins de lettres que l'arabe (vingt-neuf). D'où la nécessité de rajouter des signes. On a souvent recours à l'ajout de signes diacritiques (cédille, tréma, macron, caron, point, etc.) aux lettres latines (par exemple dans le système de la revue *Arabica* ou la norme ISO 233) ou à la combinaison de deux lettres

latines (qu'on retrouve dans le système de l'*Encyclopédie de l'Islam* ou le système BGN/PCGN).

La recherche d'univocité peut entrer en contradiction avec le principe de discrétion qui encourage à éviter les signes hermétiques. Les signes diacritiques ne sont pas toujours faciles à insérer dans un texte (selon le logiciel de traitement de texte), à l'écriture, et peuvent présenter des problèmes pour leur affichage, à la lecture.

Explication de ma démarche de romanisation de l'arabe :

C'est pour pallier entre ces deux extrêmes que j'ai opté pour un système hybride et personnalisé dans la translittération. Il s'inspire de normes existantes (principalement celle de l'*Encyclopédie de l'Islam*) avec quelques rares originalités (voir les tableaux de transposition qui résument ma démarche, plus bas) :

J'ai opté pour des diagrammes (combinaisons de deux signes) dont certains sont d'usage¹ dans l'écriture des prénoms arabes en lettre latines, comme le « kh » (خ) de Khalil (خليل) ou « gh » (غ) de Ghazi (غازي).

L'arabe partage avec les langues sémites le fait de ne pas s'écrire de façon complète, c'est-à-dire que son écriture est sans voyelles. Ces « vocalisations » ou « mouvements » (*ḥarakāt*) qui correspondent aux voyelles peuvent être mentionnés par l'auteur, mais à part les manuels scolaires et textes liturgiques où on cherche à éviter tout équivoque, le soin de les interpréter est souvent laissé au soin du lecteur. Cette spécificité fait que toute translittération s'accompagne par une transcription. L'interprétation de la vocalisation d'un terme, dans la lecture de l'arabe est intimement liée à l'interprétation du sens du texte. Pour cette raison, j'ai opté à un système de romanisation de l'arabe qui mélange entre logique graphique, pour les consonnes et voyelles longues, et phonétique, pour les voyelles courtes. Par exemple, le terme

¹ J'ai suivi pour cela les deux principes « implicites » que Rodinson a mis en évidence :

« Un principe implicite, considéré comme évident, mais dont il vaut mieux prendre conscience, est que la valeur phonétique habituelle des lettres latines (diacritées ou non) employées doit avoir quelque rapport avec le son qu'elles sont appelées à représenter »

« Il est bon que la translittération suggère au lecteur non spécialiste une prononciation aussi peu éloignée que possible de la prononciation originale » (Rodinson 1964). Je n'ai pas respecté cette règle concernant la lettre « ر » que j'ai translittéré dans sa forme française roulée « R ». C'est parce que ça entre en contradiction avec l'usage qui fait qu'un nom comme « رامي » est plutôt transcrit « Rami » ou « Ramy ».

« بين » peut être translittéré (logique graphique) « *bīn* ». J’opte pour la transcription (logique phonétique) qui donne « *bayn* ». Le résultat reste le même et il n’y a pas de risque d’équivoque. Tant que le macron est absent, « *bayn* » (بين) ne peut pas être confondu à « *bāyn* » (باين).

Concernant la romanisation de l’article défini « *al* », j’ai donné la priorité à l’idéographie. Le terme « الشمس » sera translittéré « *al-shams* » et non pas « *ash-shams* ». Grâce à sa séparation par un trait d’union qui le rend lisible, tout arabophone devrait pouvoir bien le prononcer sans difficulté.

Les conjonctions et les prépositions qui sont en arabe liées au mot qui les suit seront détachées par un trait d’union. Ainsi, « لَهُ » sera translittéré « *la-hu* », et « كَقَوْلِهِ » deviendra « *ka-qawlihi* ».

Concernant les terminaisons en « *t* » – « *t* » du féminin (تاء مربوطة), « *h* » (هاء التانيث) et « *y* » (ألف مقصورة), j’ai tenu à la fois à respecter la forme phonique « *a* » et d’indiquer la nature graphique de la lettre en question. J’ai alors inventé une indication de cette dernière entre parenthèse, à la fin du mot. Ainsi, « تاء مربوطة » est romanisé dans mon travail « *tā’ marbūṭa(t)* », et « الأقصى » donnera « *al-’qṣā(y)* ».

La forme au pluriel des termes arabes, au sein des phrases en français, sont gardé sous la forme du singulier suivie par un « *s* » : une *waṣla(t)* ; des *waṣla(t)-s* et non pas des *waṣlāt* ; des *taqṣīm-s* et non pas des *taqāsīm*.

Je tiens à préciser que l’emphase (شدة) est translittérée par duplication de la consonne. Ainsi, « شدة » se transforme en « *shadda(t)* » (d+d) et « مَوَالٍ » en « *mawwāl* » (w+w).

Tableau de transposition de l’alphabet arabe

Lettres arabes	Transcription de ce document
ء	,
ب	b
ت	t
ث	th
ج	j

ح	h
خ	kh
د	d
ذ	dh
ر	r
ز	z
س	s
ش	sh
ص	ʃ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ẓ
ع	‘
غ	gh
ف	f
ق	q
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
و	w
ه	h
ي	y

Tableau de transposition des voyelles (courtes et longues), diphtongues et autres

Lettres arabes	Transcription dans ce document
اَ	a
اِ	i
اُ	u
اَـ	an
اِـ	in
اُـ	un
آ	ā
إِـ	ī
أُـ	ū
أِـ	ay
أَـ	aw
آة	a(t)
آه	a(h)
آي	ā(y)

Noms propres et langues étrangères au français :

Les entretiens ont eu lieu en arabe (tous dialectes confondus), en français et en anglais. Ils seront donc présents sous leur forme traduite. Comme les idées viennent et se construisent en parlant, j'ai essayé de trouver un équilibre entre la fidélité à l'aspect oral et au ton spécifique à chacune des personnes interviewées et la garantie d'un minimum de lisibilité de leurs discours. Les modifications ou compléments de phrases, quand j'estime qu'elles sont issues de mon interprétation, sont mises entre accolades, « [] », ainsi que toutes les informations complémentaires parfois nécessaires. Quelques expressions traduites de l'arabe qui me

semblent importantes sont indiquées sous une forme translittérée, dans leur forme originale telles qu'elles ont été énoncées, toujours entre deux accolades qui suivent leur traduction.

Les termes en langues autres que le français sont systématiquement mis en italique. Quelques termes arabes ne seront pas en italique, considérant qu'ils sont entrés dans l'usage : oud (عود ; 'ūd), qanoun (قانون ; qānūn) et maqam (مقام ; maqām). Au pluriel, j'ai préféré garder la forme arabe singulier en y rajoutant un « s », directement sans trait d'union : ouds et maqams. Le terme maqam peut donner lieu au néologisme « maqamique ». Une musique « maqamique » est une musique qui relève du maqam.

Certains instruments locaux ont été accordés à leurs genres respectifs en langue arabe. Ainsi, on écrira « une *jūza(t)* » et « un qanoun ».

Exceptionnellement à la règle de l'élision, j'applique une disjonction au terme oud quand il est précédé par l'article défini « le » : le oud, et non pas l'oud ; et par conséquent « du oud », et non « de l'oud », « au oud » et non « à l'oud ».

Les noms propres des musiciens sont transcrits selon leur forme d'usage. Par exemple, on constatera une différence entre Joubran (Wissam) et Jubran (Kamilya) alors qu'il s'agit du même nom de famille en arabe (جبران). L'article défini (ال) peut se décliner sous différentes formes : Farid El Atrache (فريد الأطرش), Ahmad Al Khatib (أحمد الخطيب) ou Mohamed al-Qasabji (محمد القصبجي). Quant aux noms des auteurs arabes, certains seront translittérés suivant les règles présentées ici (Muḥammad Kāmil al-Khula'ī) et d'autres transcrits selon la forme déjà romanisée que les auteurs eux-mêmes ont produit (Samha El Kholly). J'ai essayé de garder intacte la spécificité des transcriptions et translittérations des noms arabes des notes musicales selon chaque auteur, qu'il soit arabe ou européen, d'où le mélange de graphes pour la même note (*O'chyrân*, *Ushayrān* ou *Achérane* / عُشَيْرَان).

PRÉFACE

Je n'oublierai jamais le jour où, assistant le philosophe et islamologue Youssef Seddik à résoudre un problème informatique à son appartement de La Frette-sur-Seine, un nouveau mot est entré dans ma vie pour ne cesser de m'accompagner durant dix années. Ça devait être vers le début de l'année 2009 car j'étais fraîchement arrivé en France afin de poursuivre un master de recherche à l'École Nationale Supérieure du Paysage située au « Potager du Roi » à Versailles. Inquiet de ne pas avoir trouvé un « terrain de recherche » pour mon master, je bombardais de questions l'intellectuel et le père d'une famille qui allait progressivement devenir la mienne. Je le vois encore lever la tête et me dire avec sa voix grave quelque chose comme : « Tes questionnements relèvent de l'anthropologie ». Le mot est dit. Il a tracé une trajectoire dans ma vie.

Pourtant, à l'époque, l'anthropologie – ou *Anthropology* – était un terme à la sonorité un peu familière mais ce n'était pour moi que le titre d'un standard de jazz². C'était donc une raison de plus pour trouver le mot élégant et plein de distinction. Youssef Seddik m'avait mis la puce à l'oreille et tout de suite elle s'était mise à chanter. Je me suis alors rapproché de Didier Bouillon, ethnologue converti au paysagisme, le seul parmi mes professeurs de l'ENSP qui était issu des sciences sociales. Il m'a bénévolement consacré quelques soirées de « délavage de cerveau » (ou, selon, de « lavage de cerveau ») qu'on passait dans son quartier de Montmartre. C'était comme un rite de passage du monde de l'ingénierie à l'univers des sciences sociales. Ne connaissant pas bien l'aire culturelle « arabe », Didier m'a présenté à Vincent Battesti, un anthropologue qui travaillait sur l'Égypte. Tous les deux m'ont guidé dans le choix de mon premier terrain ethnographique : le village de Béni Mtir. C'est dans ce village, où j'ai passé un

² Pour l'amateur de jazz que j'étais, le lien était rapidement fait. Ce même lien, j'allais le retrouver, un peu plus tard, dans la présentation de l'ouvrage collectif « Jazz et Anthropologie » sous la plume de Jean Jamin et de Patrick Williams : « Car, en fin de compte, n'y a-t-il pas dans la démarche esthétique du jazz et dans ses productions artistiques quelque chose qui [...] rappelle métaphoriquement ou suppose l'anthropologie ? L'idée, semble-t-il, en était venue à Charlie Parker et Dizzy Gillespie lorsqu'ils baptisèrent *Anthropology* un thème qu'ils avait composé à partir de la trame harmonique d'un vieux standard, *I Got Rhythm*, écrit par Georges et Ira Gershwin » (Jamin et Williams 2001, p. 28).

mois à suivre les bergers, que j'ai fait la connaissance de mon premier « informateur privilégié » : Abdelaziz Ben Amor, gardien du château d'eau du village et berger « amateur » qui m'avait ouvert ses portes. C'était, pour moi, une famille de plus. C'est dans ce village d'adoption, où je me suis trouvé entouré par des personnes aimables et accueillantes, que je décide de me consacrer à la musique. De retour à Versailles, pour soutenir mon master, je tente à la fois les départements de jazz des conservatoires franciliens, en tant que chanteur, et les masters d'ethnomusicologie dans les universités parisiennes. Youssef est intervenu auprès de l'université Paris VIII afin de faire passer mon dossier qui était hors délais au département de musique. Le coup a réussi et me voilà, en octobre 2009, étudiant en master d'ethnomusicologie à Saint-Denis (Il ne me restait plus qu'à convaincre la préfecture de police). À Paris VIII, mes travaux étaient suivis par Sandrine Lonck, une ethnomusicologue africaniste qui, pendant un cours, nous a lancé une phrase provocatrice qui ne m'a pas laissé indifférent : « Les étudiants maghrébins, quand ils viennent étudier en France, choisissent toujours de travailler sur leurs propres musiques ! » Ça avait fait sur moi l'effet d'une bombe car je n'avais jamais envisagé la possibilité de me consacrer à une aire culturelle autre que la « mienne ». Mes questionnements sur l'« altérité » prennent leur source de ce moment-là. C'est ainsi que pendant quatre années, j'ai travaillé pour mon master 1 sur un réseau de musiciens *gadjé* de jazz manouche à Paris puis dans le cadre du master 2 sur l'évolution des discours et des pratiques du jazz en Île-de-France, tout en enchaînant, en parallèle, une formation en « chant jazz » aux conservatoires de Versailles, de Paris (6^e et 9^e arrondissement) et de Bobigny. Au Conservatoire de Bobigny, le professeur de piano Patrick Villanueva m'avait expressément suggéré d'utiliser le oud lors de mon projet de fin d'étude. J'étais réticent au début mais il a su me convaincre : « Juste un peu. Qu'on sache que tu joues cet instrument ». Quand je lui ai parlé de ma recherche d'un directeur de thèse, il m'a conseillé d'écrire à Denis Laborde, à l'EHESS.

C'est ainsi que quelques mois après j'étais inscrit en thèse avec Denis Laborde à l'EHESS. J'étais persuadé de continuer mon chemin d'études jazzistiques. Mon directeur de thèse avait d'autres projets pour moi : « Tu joues du oud. Tu joues avec des jazzmen. Tu connais les deux mondes. Tu devrais travailler sur ça », m'avait-il suggéré. À l'issue d'un bras de fer qui a duré deux années, durant lesquelles je jouais de plus en plus de oud délaissant totalement la pratique du chant, c'est Denis qui a fini par l'emporter. Et heureusement pour moi. Car ces quatre dernières années, grâce à mon terrain de thèse, ont été d'une stimulation intellectuelle, musicale et humaine que je ne pouvais pas soupçonner.

Depuis que le mot « Anthropologie » a croisé mon chemin, dix années sont passées. Youssef Seddik est parti, dans un élan patriotique, pour la Tunisie des « Printemps Arabes ». Didier Bouillon est décédé en laissant un grand vide dans ma vie intellectuelle (mais Vincent Battesti est là !). Patrick Villanueva est devenu un grand ami, nous avons formé un duo et enregistré un album. Quant à Abdelaziz Ben Amor, il m'a envoyé récemment une bouteille de « miel pur » de Beni Mtir qui me tient compagnie pendant la rédaction de ce manuscrit.

Que toutes ces personnes, que le destin a choisies pour tracer ma route, dont cette thèse est l'humble témoin, puissent entendre mes sincères gratitude.

INTRODUCTION :
TERRAIN, OBJET D'ÉTUDE ET POSTURE
ÉPISTÉMOLOGIQUE

« Il se passe quelque chose. » Cette phrase tournait en boucle dans ma tête au moment où je franchissais la porte principale des studios de répétition *Ventre de la baleine*, situés à Pantin, en banlieue parisienne. C'était le 30 juin 2017 et j'assistais à la deuxième journée des répétitions de la formation du joueur de oud algérien Qaïs Saadi. Ils étaient trois. Qaïs Saadi jouait sur un oud amplifié et « modifié ». Il avait installé un capteur sur son instrument qu'il avait branché sur une table de mixage en passant par plusieurs pédales d'effets, comme le font souvent les joueurs de guitare électrique. Il était accompagné par Hacén Djeghbal à la basse et au clavier (synthétiseur) et Thomas Ostrowiecki à la batterie et aux percussions (acoustiques et électroniques grâce à un pad). À la fin d'un premier morceau, les trois musiciens semblent insatisfaits du son (voir [la vidéo n°1](#)) :

Hacén – En fait il faut rajouter de la *reverb*. [Il s'approche de la table de mixage.]

Thomas – Même moi, il me faut de la *reverb*.

Qaïs – [En s'approchant de la table de mixage] C'est ça qui fait le ...

[Thomas Ostrowiecki continue à jouer sur son pad de percussion électronique tandis que Hacén Djeghbal augmente la *reverb* sur le canal du percussionniste de la table de mixage, jusqu'au moment où, satisfait, Thomas Ostrowiecki s'exclame :]

T.O. – Voilà !

H.D. – Ça met de l'âme, sinon c'est sec !

T.O. – Tout est dans la *reverb*. Anouar Brahem il a ...

Q.S. – ... il a tout compris, oui !

T.O. – [Il se reprend rapidement] Non, pas Anouar Brahem. Il s'appelle comment lui ... ?

Q.S. – Manfred Eicher [le producteur des disques de Brahem chez *ECM*] ?

T.O. – Qui ?

Q.S. – Manfred Eicher ?

T.O. – Non ! Le oudiste ... !

H.D. – Dhafer [Youssef] ?

T.O. – Le patron !

H.D. – Dhafer ?

T.O. – Non, le patron de tous ces gens-là ! Le vrai patron !

Q.S. – Ah, le libanais-là [en pensant fort probablement à Rabih Abou-Khalil] ?

T.O. – Non, l'iraquien, je crois !

H.D. – Shamma [Naseer] ?

T.O. – Le patron !

H.D. – Naseer Shamma ?

Q.S. – Ah, oui ! Comment il s'appelle ... [Ayant le nom sur le bout de la langue, il comprend la référence à laquelle Thomas Ostrowiecki fait allusion] *Babylon Mood* ! *Babylon Mood*³ !

T.O. – Ah, non, oui, oui ! *Babylon Mood* !

Q.S. – Tu as vu ! Il est énorme, ce truc !

Abderraouf O. – [Ayant reconnu la référence discographique] Munir Bashir !

T.O. – Munir Bashir ! Le patron !

H.D. – Haha !

Q.S. – *Babylon Mood*, c'est ça !

T.O. – Là ça ne rigole pas du tout ! C'est *dub* et tout. La *reverb* [milieu de phrase inaudible] est *kitsch*. J'adore cet album ! Un voyage !

À ce moment d'exaltation collective, Qaïs Saadi augmente considérablement l'effet « écho » de son oud, grâce à l'une de ses pédales d'effet, et joue quelques notes. À l'écoute du nouveau son, ainsi modifié, les deux autres musiciens s'exclament avant que l'un d'eux ne lance : « On fait un petit *Babylon mood* ?! » Un autre déclare : « Maintenant, il y a de l'ambiance ! » Qaïs Saadi acquiesce : « On se fait un *Babylon Mood* ! » La section rythmique démarre sur un rythme qui rappelle le *reggae* et le *dub*. Ils improvisent un morceau d'une dizaine de minutes. Je suis là. Je les filme, tout en répétant, à l'intérieur de moi : « Il se passe vraiment quelque chose. »

Cette anecdote, à laquelle j'ai non seulement assisté mais aussi participé, illustre le moment où, en plein milieu de mon enquête de terrain, j'ai pris conscience de la consistance d'un « objet d'étude » qui n'était jusque-là qu'intuitivement « pressenti ». Mais l'« objet » en question me résistait – et me résiste d'ailleurs toujours – car il reste sans nom. Est-ce qu'un phénomène

³ Titre d'un disque du joueur de oud iraquien Munir Bashir (Disque 33 tours - Munir Bashir 1974).

sans nom n'est pas un phénomène à part entière⁴ ? Ne se prête-il pas à l'étude ? Si oui, de quel principe tire-t-il sa consistance ? Pour l'auteur de *l'Enquête sur les modes d'existence*, un tel questionnement, tout en étant une phase obligatoire (et donc pertinent) de l'enquête, est « philosophique et non plus anthropologique » (Latour 2012, p. 31)⁵. Du côté des sciences sociales, on rencontre cette « existence » d'une catégorie qui n'est pas désignée par un nom dans le domaine des ethnosciences⁶, sous l'appellation de « catégorie latente ». Si la grande majorité des catégories sont explicites et correspondent à des objets « nommés » et formulés de façon claire par les acteurs interrogés, elles peuvent aussi être « diffuses » et implicites (Dumez 2010, p. 21). On parle alors de « *covert categories* » (terme de Brent Berlin, par opposition à celui de « *overt categories* » de H. K. Conklin), traduit par « catégories cachées », « catégories implicites » par Claudine Friedberg (*Ibid.*), « catégories latentes » par Nicole Revel (Revel 1990) ou « taxons non nommés » par Philippe Descola⁷ pour désigner « des schèmes classificatoires abstraits qui ne sont pas relayés par la langue et n'apparaissent donc pas dans la dénomination » (Roulon-Doko 1993, p. 112).

Puisqu'une enquête de terrain avait effectivement démarré, sur quelle base était délimitée la portée de son investigation ?

⁴ Dans son inventaire des différents « modes d'existence » dont il défend la pluralité, le philosophe Étienne Souriau assigne au « phénomène » un mode d'existence bien particulier (Souriau, Stengers et Latour 2009, p. 114), rendu autonome « à l'opposé de la réduction phénoménologique qui rapporte les phénomènes à la conscience ou à l'*ego* auxquels ils apparaissent (Lapoujade 2017, p. 24).

⁵ La citation peut sembler avoir été sortie de son contexte originel, mais la tension entre « existence » et langage est bel et bien exprimée dans ladite *Enquête* de B. Latour.

⁶ Cette discipline trouve son origine dans la seconde moitié du XIX^e siècle dans la « botanique aborigène » de Stephen Powers (1875) et l'« ethnographie botanique » de François Alphonse T. de Rochebrune (1876), en passant, entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle par l'ethnobotanique et l'ethnozoologie (qu'on peut regrouper dans l'ethnobiologie), jusqu'à des ouvrages importants dont le plus connus est *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss (1962). Pour l'ethnoscience, « l'étude d'une société consiste à définir ses différentes catégories et à comprendre comment elle organise la flore et la faune qui constituent son environnement » (Dumez 2010, p. 18). L'intérêt pour le processus « indigène » de catégorisation de ces objets naturels (taxonomie, classification, nomenclature) a étroitement rapproché l'ethnoscience aux domaines de la linguistique, de la sémantique (Brunel 1977), de la lexicographie et plus tard aux sciences cognitives (Revel 1990, p. 55-56).

⁷ Quand il évoque ces « taxons non nommés » dans son résumé du cours *La catégorisation des objets naturels* donné au Collège de France, Philippe Descola remarque que la « méthodologie » est cruciale dans la désignation d'une catégorie comme « latente » en rappelant « la recommandation judicieuse que faisait H. Conklin de mener les enquêtes d'ethnobiologie en situation d'interaction spontanée. La formulation des questions tendant souvent à prédéterminer les réponses, on risque ainsi de « découvrir » des catégories latentes là où il n'y en a pas » (Descola 2005a, p. 437).

Un point de départ stratégique qui pose problème

Comme point de départ de ce travail, je visais l'intersection de deux catégories larges : la « musique arabe » et le « jazz ». Des musiciens arabes qui jouent leurs compositions en collaborant avec des jazzmen me semblait être un cas de moins en moins marginal qui pourrait, de ce fait, apporter un nouvel éclairage sur ces deux ensembles. Le choix était donc stratégique car, au lieu de me confronter frontalement au sujet du « jazz et des discours jazzistiques » (en continuité de mes travaux de master 1 et 2⁸) ou de celui de « la musique arabe » (dont les questionnements sur sa « nature » et son « essence » ponctuent mon parcours de joueur de oud), je pouvais les aborder par la marge que constituent ces pratiques qui « ne cadrent pas » (Becker 2002, p. 142). C'est aussi dans ce qui me semble être l'esprit de la stratégie foucauldienne qui consiste à interroger la « normalité », et donc le « normatif », par la marge constituée par ce que qui est considéré comme « anormal » (folie, prison, sexualité ...).

Sur ce continuum « Musique Arabe – Jazz », j'ai rapidement décidé de me concentrer sur l'usage spécifique du oud, puisque cet instrument – que je pratiquais – offrait plusieurs cas parfaitement adaptés à ma problématique de départ telle que je l'ai délimitée. Des joueurs de oud arabes s'associant avec des musiciens de jazz est un phénomène visible, même s'il n'est pas désigné par un nom, à l'instar de certains styles de musique et sous-cultures clairement désignés et désignables (Hebdige 2008). Mais les collaborations que je commençais à observer débordaient de la stricte sphère du jazz. On y trouve des musiciens issus des scènes des « musiques du monde », du rock et des musiques électroniques, en plus de la présence d'autres collaborations arabo-arabes, même si les références jazzistiques sont les plus fréquentes chez ces joueurs de oud. Aussitôt les observations commencées, il devenait évident que de m'en tenir à observer des collaborations strictement arabo-jazzistiques était très réducteur face au foisonnement des pratiques et discours autour du oud. De plus, ma démarche risquait d'« instituer » et « réifier » des catégories qu'elle était censée par la suite interroger.

Un autre problème se posait : appliquée à la musique, la catégorie « arabe » est ambiguë et ambivalente puisqu'elle peut à la fois renvoyer à un ensemble de caractéristiques musicales relevant du système maqam (mais qui peuvent être « pratiquées » par un joueur de oud de nationalité ou de culture non-arabe) et à la provenance culturelle, linguistique ou nationale (dans le sens administratif de la nationalité) du musicien et qui relève de l'entité politique du « monde arabe ». En d'autres termes, si je pars du postulat qu'il existe des principes musicaux

⁸ (Ouertani 2011 ; 2013).

vérifiables et observables qui relèvent du maqam et qu'on regroupe dans le panier « musique arabe », ces mêmes principes peuvent être appliqués par des musiciens de culture arabe ou non arabe. Ceci peut être schématisé par un tableau à deux entrées avec, d'une part, l'arabité liée à l'agent (ou son absence) et, d'autre part, celle de la musique performée (caractéristiques maqamiques ou leurs absences).

	Musiciens arabes	Musiciens non arabes
Musiques maqamiques	Ensemble A	Ensemble B
Musiques extra-maqamiques	Ensemble C	Ensemble D

Tableau 1 : distribution des deux acceptions possibles de l'arabité appliquée à la musique

Il s'agit là d'une schématisation et d'un découpage artificiels qui n'ont d'autre prétention que d'être une idée directrice pour ma recherche et non une vérité absolue. En effet, il n'est parfois pas aisé de distinguer au sein d'une même performance musicale ce qui relève ou pas du maqam (sans parler des débats et polémiques autour de la définition de ce « système ») ni de ce qui fonde l'appartenance ou pas d'un musicien à l'arabité (même si la nationalité, la langue parlée ou le lieu de naissance sont des variables dichotomiques⁹ plus facilement repérables) (Becker 2002, p. 274).

Au départ de l'enquête et pour les raisons stratégiques évoquées ci-haut, je me suis concentré sur l'ensemble C (celui des musiciens « arabes » intégrant dans leurs musiques des éléments exogènes), même si, lors de mes observations, j'ai pu rencontrer et repérer beaucoup de cas de joueurs de oud non arabes, qu'ils soient européens ou américains, qu'ils soient dans une démarche « traditionaliste » (ensemble B) ou non (ensemble D). Sans oublier que sous cette appellation, le oud est un instrument très répandu dans d'autres pays non arabes à l'Est de la méditerranée (Turquie, Iran, Grèce).

⁹ Une variable dichotomique est une variable binaire de type « oui/non » ou « +/- », par opposition aux variables continues ou ordinales.

La musique arabe et le maqam : entre ontologie et théorie de l'étiquetage

Dans leur préface de la traduction française de la *Sociologie de la musique* de Max Weber, Jean Molino et Emmanuel Pedler abordent la difficulté méthodologique liée à tout commencement d'un travail de recherche : « Ce point de départ [...] est en même temps un problème philosophique et un problème de méthode : le problème philosophique, celui que pose Hegel au début de sa Logique, c'est de savoir par où et comment commencer. Le problème de méthode, qui est la forme que prend le même problème dans le cadre des sciences humaines, est celui que pose l'impossibilité d'une méthode objectiviste : il n'y a pas de commencement absolu, parce que d'une part on se retrouve devant un chaos, devant « *une diversité absolument infinie de coexistences et de successions de phénomènes qui apparaissent et disparaissent* »¹⁰ et que d'autre part tout point de départ est partiel, ancré dans le « rapport aux valeurs » de l'analyste, qui « *désigne simplement l'interprétation philosophique de l'"intérêt" spécifiquement scientifique qui commande la sélection et la formation de l'objet d'une recherche empirique* »¹¹ » (Molino & Pedler in Max Weber 1998, p. 18-19). Poser la question du « point de départ » c'est non seulement prendre les précautions nécessaires afin de ne pas mélanger les données du terrain et leur analyse avec mes propres représentations, le descriptif et analytique avec le normatif, le rapport aux valeurs avec ces dernières mais aussi pour éviter de tomber dans le piège historiciste de l'explication par un retour à une quelconque origine située dans le passé. Car toutes les catégories, même les plus primaires comme celle de l'instrument « oud », de « maqam » ou de « musique arabe », sont des constructions qu'il ne faudra pas prendre pour acquises. Elles sont certes plus ou moins « instituées » et font de ce fait l'objet de consensus. Il est nécessaire de dégager le caractère conventionnel de telles catégories. Il faudra donc prendre les précautions nécessaires pour ne pas les « chosifier » en imposant une histoire qui irait chercher leur fondement dans une origine quelconque. Je suis le principe de

¹⁰ Citation de Max Weber : *Essais sur la théorie de la science*, 153, trad. mod.

¹¹ Citation de Max Weber : *ibid*, 434. On peut trouver un autre exemple de remise à plat dans la conférence de Marcel Mauss publié sous le titre *Place de la Sociologie dans l'Anthropologie*. Mauss y procède à des « délimitations préliminaires » afin de dégager l'objet d'étude de la sociologie de la « psychologie collective » en reprenant les choses à zéro : d'abord la vie (la biologie), ensuite les humains (l'anthropologie) et enfin la sociologie : « la sociologie est exclusivement anthropologique », puis quelques lignes plus tard : « la sociologie est rigoureusement humaine. » (Mauss 1999, p. 285-286)

l'« histoire à rebours » ou « régressive » (Bloch 1988, p. 47-51, 266-267) selon lequel l'origine doit toujours être reconnectée et ramenée au présent.

Afin d'éviter la « réification » de ces catégories qui délimitent la portée de mon terrain d'enquête, et inspiré par la théorie de l'étiquetage, j'ai considéré qu'une catégorie est « étiquetée » dès lors qu'elle l'est pour un tiers ou si elle est revendiquée par le joueur de oud lui-même. Si par exemple un musicien appelait tel instrument « oud », cet objet devrait être considéré comme tel. À ce moment-là, la sélection faite au départ (ce qui correspond à l'ensemble C du tableau n°1) – et qui m'a engagé dans l'observation de joueurs de oud qui se démarquent, dans certains aspects, des caractéristiques associées généralement à ces deux catégories du maqam et de la « musique arabe » – pose un nouveau problème de type logique d'oscillation entre deux considérations incompatibles. Car il existe une contradiction entre, d'une part, reconnaître l'existence de ce que j'ai appelé « un ensemble de caractéristiques musicales relevant du système maqam » et, d'autre part, de considérer qu'il ne s'agirait pas de chercher si une telle démarcation est « réelle » ou pas. Cette recherche s'est donnée comme point de départ l'observation, afin de description et d'analyse, de cette « démarcation » tout en faisant des va-et-vient entre une définition « ontologique » (sur le plan de l'existence) et une autre « intersubjective » ou « relationnelle » (sur celui de l'étiquetage). J'ai donc oscillé entre deux représentations logiquement inconciliables, quelque part entre un essentialisme et un relativisme.

Définition de la déviance dans la théorie de l'étiquetage

Admettons, en revenant à la scène décrite au début, qu'il puisse nous sembler « inhabituel », « insolite » ou « original » qu'un joueur de oud joue en formation *power trio*¹² en manipulant le son de son instrument grâce à une panoplie de pédales d'effet. Si cette pratique « ne cadre pas » (Becker 2002, p. 142), c'est bien par rapport à une norme bien déterminée. C'est donc autour d'un perpétuel dialogue entre « normes » musicales et « déviances » par rapport à ces normes que la délimitation de mon terrain s'est articulée, l'inscrivant dans le sillage de la « théorie de l'étiquetage » – ou « *labeling theory* » – et des études sur la déviance, qui constitue un cadre théorique très présent dans mon étude.

¹² Dans le jargon du rock, le « *power trio* » est formé par une guitare électrique, une basse électrique et une batterie. Le guitariste joue souvent le rôle du chanteur, comme dans le trio de Jimi Hendrix (*The Jimi Hendrix Experience*) ou celui d'Eric Clapton (*Cream*). Dans le trio *Police*, c'est le bassiste *Sting* qui tient le rôle du chanteur.

Le choix de cet usage est d'abord motivé par la position marginale dans laquelle se trouvent les pratiques musicales de ces joueurs, à l'intérieur de ce que j'ai précédemment appelé un continuum « Musique Arabe – Jazz », comme l'indique Becker en décrivant son point de départ dans « Les mondes de l'art » : « Je n'ai donc pas souscrit aux définitions classiques de l'art pour mon analyse, mais je n'ai pas tout inclus non plus, m'attachant aux situations limites où cette étiquette est contestée, et celles où des gens font quelque chose qui semble s'apparenter nettement à ce que l'on qualifie d'« art ». De sorte que les mécanismes de définitions s'inscrivent au cœur de la réflexion » (Becker 2010, p. 61-62).

Son ouvrage *Outsiders* (Becker 1985) qui a marqué un tournant¹³ dans les études sur la déviance et la délinquance juvénile m'a été d'une grande utilité pour dégager l'un des axes centraux de mon point de départ, à savoir que ces joueurs de oud concernés par mon enquête forment un réseau de musiciens qui s'adonnent à des pratiques musicales étiquetées comme déviantes par d'autres musiciens arabes, avec tout ce qui découle de cette analogie : stratégies de réappropriation de la « tradition » musicale arabe, discours qui inscrit leurs pratiques dans une généalogie « légitime », rapport tendu avec les institutions de l'enseignement de la musique arabe, etc. L'application systématique de cette analogie, quoi que féconde, est non seulement limitée mais présente les imperfections d'ordre purement logique que j'ai évoquées.

En m'inspirant du travail de Becker, j'ai appliqué une analogie entre les joueurs de oud qui peuvent être étiquetés comme ne tenant pas compte des spécificités de la musique arabe ou du maqam et les *outsiders*. Au cœur de la définition de ce terme, il y a l'idée d'un jugement pour transgression d'une norme sociale : « cet individu est considéré comme *étranger* au groupe [*outsider*] » (*Ibid.*, p. 25). Mais ce même individu peut ne pas reconnaître la légitimité de cette norme ou de ceux qui la décrètent et « estimer que ses juges sont [des] *étrangers* à son univers » (*Ibid.*) Ainsi, les *outsiders* peuvent aller jusqu'à l'élaboration d'une « idéologie systématique expliquant pourquoi ils sont dans le vrai et pourquoi ceux qui les désapprouvent

¹³ Comme l'a écrit Becker lui-même, postérieurement à son ouvrage, ce dernier consistait en une application de l'idée de la « définition de la situation » de William I. Thomas (appelé à son tour, *a posteriori*, par Merton : « le théorème de Thomas ») et qui peut être résumé par l'importance qu'il faut accorder à la description de la signification réelle ou irréaliste d'une action ou situation de l'individu étudié. Si ce dernier pense qu'une situation – qui pourtant est irréaliste pour le chercheur – est réelle alors elle le devient sociologiquement. L'originalité de *Outsiders* consiste dans son application de cette idée ainsi que des éléments issus de la sociologie du travail à un domaine nouveau : la délinquance. J.M. Chapoulie attire l'attention sur l'existence d'autres plus anciens travaux présentant la même démarche, comme *Social Pathology* de E.M. Lemert (Chapoulie 2001, p. 283). On peut trouver un bel exemple de ce « relativisme éthique » dans l'article *Les institutions bâtarde* de Hughes (1996). La publication, la même année, de *Stigmat* de E. Goffman (Goffman 1975) est un bon indice sur la convergence méthodologique dont *Outsiders* n'est qu'un élément parmi d'autres.

et les punissent ont tort » (*Ibid.*, p. 26). Dans cette perspective de comparaison ou d'analogie entre les joueurs de oud observés dans mon enquête ou certains d'entre eux et les *outsiders* tels que Becker les définit, le terme « tradition », utilisé pendant l'enquête semble pouvoir être le synonyme de « norme » [« *rule* » chez Becker].

Il pourrait sembler que la définition de la déviance de Becker porte une contradiction. Sur certains passages, alors qu'il est en train de déconstruire les définitions essentialistes répandues sur le sujet, dans le but de construire la sienne, Becker admet que certains individus puissent être étiquetés comme déviants (selon certaines définitions qu'il conteste par ailleurs) alors qu'ils n'ont commis aucune violation de règle « dans la réalité ». Par exemple, il écrit : « Ce mélange contient des individus habituellement tenus pour déviants et d'autres qui n'ont pas transgressé la moindre norme » (*Ibid.*, p. 29). Du point de vue de la logique pure, il serait contradictoire d'assurer que dans « la réalité » des individus peuvent commettre ou pas des infractions à une règle quand on veut pousser la définition de la déviance vers un relativisme qui dépasse le « sens commun » d'une « véracité » de l'acte jugé déviant. Car quand il assure que des individus n'ont pas commis « véritablement » de transgression, il admet logiquement que d'autres en commettent, alors qu'il base sa définition sur l'étiquetage. À un autre endroit, Becker écrit : « [Les chercheurs] ne peuvent pas présupposer que les individus soupçonnés ont effectivement commis un acte déviant ou transgressé une norme, car le processus de désignation n'est pas nécessairement infaillible : des individus peuvent être désignés comme déviants alors qu'en fait ils n'ont transgressé aucune norme » (*Ibid.*, p. 33). Ou un peu plus loin : « La déviance est une propriété non du comportement lui-même, mais de l'interaction entre la personne qui commet l'acte et celles qui réagissent à cet acte » (*Ibid.*, p. 38). Becker admet que certains actes peuvent *objectivement* transgresser ou pas une norme, mais bien après avoir donné clairement un caractère relativiste à sa définition de la déviance (ce n'est pas la qualité de l'acte mais l'étiquette des « autres » ou du groupe social qui caractérise l'acte déviant). Ceci révèle un va-et-vient entre une définition relativiste et relationnelle de la déviance et une autre essentialiste et objectiviste.

Ce n'est qu'un peu plus loin, dans *Outsiders*, que Becker fait la synthèse des deux variables : « Bref le caractère déviant, ou non, d'un acte donné dépend en partie de la nature de l'acte (c'est-à-dire de ce qu'il transgresse ou non une norme) et en partie de ce que les autres en font » (*Ibid.*, p. 45). Il révisé sa position dans le chapitre 10 (rajouté en 1973, dix ans après la première édition) où il reconnaît une certaine confusion ; en soulignant le caractère non théorique de ladite « théorie de l'étiquetage » auquel il préfère le nom de « théories interactionnistes de la

déviance » (*Ibid.*, p. 204). Il parle même d'une certaine contradiction : « Mes propres formulations initiales cherchaient à mettre l'accent sur l'indépendance logique entre les actes et les jugements que les gens portent sur eux. Ces formulations contenaient toutefois des ambiguïtés qui frôlaient les contradictions, spécialement en ce qui concerne la notion de « déviance secrète » [...] Si l'on admet d'emblée qu'un acte est déviant quand il est défini comme tel, en quel sens peut-on parler d'un acte comme secrètement déviant ? Puisque personne ne l'a défini comme déviant il ne peut, par définition, être déviant ; mais le qualificatif de « secret » indique que *nous*, nous savons qu'il est déviant, même si ce n'est le cas de personne d'autre » (*Ibid.*, p. 210).

Ce balancement entre ce *nous* qui relève du sens commun, et celui des chercheurs illustre bien ce mouvement que tout chercheur en sciences sociales éprouve entre la posture distante du chercheur et celle engagée de l'individu vivant en société. Becker lui-même mentionne ce problème qu'il appelle « représentations substantives » du chercheur en commentant son professeur à l'Université de Chicago, Herbert Blumer : « Comme le dit Blumer, à ce stade, nos représentations déterminent nos idées de départ, les questions que nous posons pour les vérifier, et les réponses que nous trouvons plausibles. Et elles le font sans que nous y prenions vraiment garde, car ces représentations sont des « savoirs » dont nous avons à peine conscience. Elles font juste partie du bagage de nos vies ordinaires, du savoir sur lequel nous nous reposons lorsque nous ne jouons pas les scientifiques [...] » (Becker 2002, p. 41).

Cette oscillation entre deux conceptions contradictoires des catégories sur lesquelles la délimitation de mon enquête s'est basée serait liée à une dichotomie propre à toute recherche en sciences sociales, exacerbée par mon appartenance en tant que joueur de oud au milieu étudié. En quoi consistent mes propres représentations sur l'objet de ma recherche ?

« **Objet de recherche** » vs. « **objet de représentation** »

Revenons maintenant au dialogue du début de cette introduction. À part l'iraquien Munir Bashir, décédé en 1997, tous les joueurs de oud sont encore en vie et en activité professionnelle. Si Anouar Brahem, Dhafer Youssef et Naseer Shamma sont explicitement mentionnés, ce n'est que moi qui suppose que le « libanais » ne pouvait être que Rabih Abou-Khalil. Et si je persiste à penser que ça ne pouvait être que lui, c'est parce que cela procède – toujours selon moi et je m'empresse de clarifier que ce « moi » renvoie au musicien que je suis et non au chercheur – d'une logique claire, tellement évidente. Ces noms de joueurs de oud *représentent* quelque

chose pour moi, et je le suppose, pour beaucoup d'autres joueurs de oud. Ainsi successivement évoqués, ces noms dessinent une constellation, forment un champ (Bourdieu 1967) et constituent une généalogie qui, à défaut de porter une désignation de mode, de style, ou de genre, sont pourtant porteurs de *sens* et de *signification*. Nous avons là des compositeurs (qui signent des pièces instrumentales) et improvisateurs (que ce soit dans une attitude « traditionnelle » de *taqsīm* ou celle des improvisations accompagnées et alternées caractéristiques des performances dans les milieux du jazz) qui ont donné au oud une place de marque à la fois dans leurs propres pays, dans les pays occidentaux, voire au-delà. Ce sont des musiciens à rayonnement international. Leur musique a voyagé avec eux : on se souvient des récitals de Munir Bashir enregistrés en Europe et produits par *Ocora*, Anouar Brahem est un protégé de Manfred Eicher, patron, fondateur et producteur du célèbre label européen *ECM*, Rabih Abou-Khalil exilé un moment en Allemagne a construit sa carrière discographique avec *Enja Records*, Dhafer Youssef et Naseer Shamma se produisent partout dans le monde. Ils incarnent un paradoxe lourd de sens : porter un instrument « arabe », ou du moins « oriental », et millénaire et réussir à l'imposer dans des circuits de production, de diffusion et de distribution « occidentaux » modernes. Les mots sont enfin lâchés et sont chargés d'oppositions. Sur le plan spatial et synchronique, il y a d'un côté des « arabes » et de l'autre des « occidentaux » ; et sur le plan diachronique du temps une polarité entre le passé et le présent, la « tradition » et la « modernité ».

Je dois maintenant clarifier certains aspects des termes de ces oppositions, non pas pour les définir et les stabiliser, mais pour souligner d'abord que ce sont des termes utilisés par les musiciens eux-mêmes, qui, en ma présence, considèrent que je *sais* de quoi l'on parle. Ce sont des questions qui animent beaucoup les débats entre musiciens du monde arabe. Voici un exemple d'une situation qui illustre à la fois l'emploi de ces termes et leur indexation dans le discours par le musicien en question¹⁴ :

« La musique arabe. C'est le titre du concert. La musique arabe, ok ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Si un groupe vient d'Égypte, un *takht*¹⁵. (...) Un groupe qui vient d'Égypte, ça veut dire qu'il va jouer de la musique arabe. La musique arabe, qu'est-ce que ça veut dire ? C'est

¹⁴ Ce sont les propos de Layale Chaker, une violoniste libanaise faisant partie de la résidence dirigée par Khyam Allami. Propos recueillis le 17 août 2017 avant la balance de leur concert qui clôturait le festival *Wish you were here – AFAC Music and Film Summer Festival* à Berlin, Allemagne.

¹⁵ Le *takht* (تخت) désigne le petit ensemble instrumental caractéristique, dans la culture « proche-orientale » de la période allant de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle au début du XX^{ème} siècle. Le terme est d'origine persane où il signifie l'estrade ou le lit.

le répertoire des années 30 maximum, *Nahdha*¹⁶, Abdelwahab, Abdelhalim Hafez, Oum Kalthoum¹⁷. On [le public] vient, on s'attend à entendre ça. Si un groupe vient d'Alep – maintenant, c'est rarement le cas [je suppose qu'elle fait allusion à la guerre] – ils vont jouer des *qudūd*¹⁸. (...) *Qudūd* et *muwashshahāt*¹⁹, ils ne vont pas écouter autre chose. Le truc c'est que quand on parle de musique arabe, presque automatiquement – tu ne vas pas me dire le contraire ? – tu sais bien que, presque automatiquement, tu as le mot « traditionnel » quelque part. Avant, après, quelque part dans le programme, le mot est là ».

Je dois aussi préciser que je me suis persuadé – et je me précipite pour indiquer qu'avec ce « moi » je reviens à ma posture d'apprenti-chercheur – que mon territoire d'investigation « sans nom » pouvait correspondre vaguement aux « pratiques de oud au sein de contextes non-traditionnels ». J'étais donc en perpétuel va-et-vient entre la posture de chercheur et celle de praticien. Dans la première, je refusais toute réification de ces catégories ; dans la deuxième, je les maniais et employais avec aisance et assurance, car elles prenaient sens selon le contexte comme toute « expression indexicale » (Garfinkel 2007). Il est évident qu'opter pour l'observation de « pratiques non-traditionnelles du oud » revenait à changer un problème (« qu'est-ce que le jazz ») par un autre (« qu'est-ce que la tradition musicale arabe »). Pourtant, cela ne semblait pas perturber ni inquiéter mes interlocuteurs qui faisaient la différence entre les contextes où ces termes correspondent à des « mots-outils » utilisés pour identifier des objets sans questionnement ou à des « mots-problème » dont l'emploi était interrogé et problématisé (Lenclud 1994). Je me rappelle particulièrement de la réaction de Khyam Allami aux guillemets de précautions que je prenais à employer le mot « tradition » :

« Pour revenir à ta question, c'est facile de trouver ce qui est traditionnel et ce qui ne l'est pas – ce que tu devrais faire. Parce que le contexte traditionnel du oud dans le monde arabe est évident : tu as le *takht*, tu as l'accompagnement des chanteurs, tu as le solo du oud qui a commencé par l'école iraquienne-turque. Donc je ne pense pas que le choix de ton sujet est

¹⁶ La *Nahdha* ou *Nahda* (النهضة), traduire souvent par « Renaissance arabe », est une période qui correspond vaguement au XIX^{ème} siècle qui a connu, au Proche-Orient, des vagues de réformes sur plusieurs plans (politique, intellectuel, artistique). Elle peut évoquer un âge d'or culturel « arabe » relativement récent interrompu par l'impérialisme franco-britannique et la dislocation de l'empire ottoman.

¹⁷ Mohamed Abdelwahab [1902-1991], Abdelhalim (ou Abdel Halim) Hafez [1929-1977] et Oum Kalthoum [1898-1975] sont les figures de la chanson égyptienne, devenue un modèle « classique » dans le monde arabe de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

¹⁸ Les *qudūd* (قودود) sont considérés comme étant le répertoire « classique » alépin.

¹⁹ Les *muwashshahāt* (موشحات) sont des poèmes à rimes variées dont l'apparition est généralement attribuée à l'Andalousie musulmane médiévale. Chantés, ils constituent la base des répertoires « classiques » dits arabo-andalous du Maghreb et ceux égypto-levantins.

problématique. Mais tu dois définir ce qu'est la tradition. (...) C'est un sujet intéressant, qui doit être fait. »²⁰

Un réseau d'interconnaissance de joueurs de oud arabes en mobilité

Mais un jour ou l'autre, il fallait bien dire quelque chose aux musiciens que je voulais solliciter. Il fallait bien que j'explique ce pour quoi j'étais là. C'est donc avec ce mi-questionnement-mi-talisman que je me suis armé de courage pour aller à la rencontre d'une vingtaine de joueurs de oud arabes – de nationalité ou du moins de naissance – vivant ou ayant vécu, pour la plupart, en Europe, observer leurs pratiques musicales et recueillir le discours. Ils viennent de Tunisie, Algérie, Maroc, Égypte, Palestine, Jordanie et Syrie (tous les musiciens observés dans le cadre de cette thèse sont présentés dans la didascalie dédiée, annexe n°1). Je les avais choisis parce que leurs pratiques musicales et discours me semblaient témoigner d'un nouveau « mélange »²¹ et correspondre à de nouvelles conventions musicales (nouvelles techniques de oud, nouvelles façons de traitement du son allant jusqu'à l'électrification, collaboration systématique avec des musiciens européens issus principalement des milieux du « jazz et musiques improvisées », décalage par rapport aux formes musicales traditionnelles arabes ou ottomanes, etc.). Certains d'entre eux sont étiquetés par des « traditionalistes » - voire même des musicologues (Beyhom 2007; Abou Mrad 2003, p. 791-792 ; 2005) - comme déviants de la « vraie » musique arabe. Ces joueurs de oud ne nient pas toute appartenance à une « tradition ». Mieux encore, ils la réinterrogent à leur tour. Pris dans une polarisation entre leurs appartenances à un monde globalisé et non cloisonné et les tentatives de maintien de leurs identités « arabes », ils opèrent – c'est du moins leur « projet » – une « synthèse » entre, d'une part, des traditions musicales arabes réévaluées et, d'autre part, des éléments musicaux exogènes.

Je me proposais non seulement de décrire ces pratiques musicales émergentes liées au oud – des recherches sonores liées à des problématiques de l'amplification du oud et allant jusqu'à son électrification, des techniques de jeu hétérodoxes, ainsi que des innovations esthétiques

²⁰ Propos recueillis le 18 août 2017, le lendemain du concert mentionné ci-haut à Berlin, Allemagne.

²¹ J'évite d'employer les termes « métissage », « hybridation » et « syncrétisme », originellement issus des domaines de la zootechnie et de l'agronomie pour les deux premiers et de celui des religions pour le dernier, car ils véhiculent des *a priori* de pureté initiale (Benoist 1992 ; 1996). Il s'agit de métaphores qui véhiculent « d'autres messages que celui du mélange lui-même » (*Ibid.*, p. 12). J'ai aussi évité le terme « fusion », étymologiquement plus proche du terme « mélange » car il peut renvoyer à un « genre » musical « fourre-tout » appelé aussi « jazz fusion » ou « jazz-rock » apparu dans les années 70 et 80 (Carles, Clergeat et Comolli 2011, p. 461). Ce que je veux mettre en avant ici est l'aspect « nouveau » par rapport à ce qui est attribué au oud.

(improvisation, forme, rapport maqam/harmonie ...) – mais aussi d'étudier comment ils se situent dans cette polarité. Quels rapports entretiennent-ils avec ce qu'ils considèrent être leur « tradition » musicale et à l'arabité en général ? Quel est leur rapport à des catégories, de plus en plus mondialisées, comme le jazz, le rock ou la musique électronique ? Quelles représentations sociales ces catégories véhiculent-elles ? Comment se servent-ils de l'instrument oud et le tirent-ils vers de nouveaux usages pour se situer dans le monde actuel de leurs identités multiples ? De quoi relèvent leurs pratiques ? De la « musique arabe » traditionnellement associée au oud ou bien du jazz et autres musiques occidentales ? Ou s'agit-il d'une synthèse musicale devenue autonome, ne relevant d'aucune des deux catégories ? Tels étaient mes questionnements au départ de cette recherche.

À part quelques rares observations faites en Tunisie, la majeure partie de la phase de terrain s'est déroulée en Europe : plusieurs villes de France, mais aussi en Allemagne, Italie, Suisse et Turquie. J'ai profité du passage de beaucoup d'entre eux par Paris. Il y a un rapport étroit entre leurs collaborations avec des musiciens occidentaux et leur mobilité en Europe.

En faisant une analogie avec le concept séquentiel de « carrière » (Becker 1985, p. 62 - note de bas de page n°4), on peut dire que le contact « réussi » avec un ou des acteurs occidentaux (musiciens mais aussi producteurs, programmeurs, tourneurs, agents) est une étape cruciale dans la « carrière » d'un joueur de oud « *outsider* ». Voici comment Becker présente un exemple de carrière « réussie » sur lequel on peut fonder l'analogie qui nous intéresse ici : « On peut se représenter une carrière réussie comme une série d'étapes de ce type ; chacune d'entre elles correspond à une « séquence » : parrainage – prestations réussies – acquisition de nouvelles relations au niveau nouvellement atteint » (*Ibid.*, p. 132).

Mais le contact avec l'Europe peut avoir lieu sous plusieurs formes :

- Par un exil ou une émigration (plus ou moins long, plus ou moins continu), forcé ou suite à une initiative personnelle, avec ou sans besoin de visa selon l'époque du périple et la nationalité du musicien en question (Rabih Abou Khalil, Anouar Brahem, Dhafer Youssef, Kamilya Jubran, Ahmad Al-Khatib).
- Pour des raisons familiales comme un déménagement familial (Jean-Pierre Smadja, Mehdi Haddeb, Khyam Allami) ou regroupement familial tardif (Helmi M'hadhbi) en Europe.
- Pour poursuivre des études supérieures que ce soit pour des études en musique (Mohamed Abozekry, Alaa Zouiten) ou des études non musicales (Hussam Aliwat, Amine Mraïhi). Ces

études peuvent jouer le rôle d'un tremplin administratif pour les plus jeunes musiciens, ceux qui sont nés dans les années 80, à l'instauration du visa dit « Schengen »²².

- À l'occasion de stages, rencontres internationales, master-classes, workshops ou résidences organisées dans un pays européen ou arabe (Fadhel Boubaker, Achref Chargui). Dans ce cas le musicien doit « réussir » la prise de contact en un temps plus court que dans les autres cas de figure (parler une langue internationale qui est souvent l'anglais, faire une bonne prestation, présenter des compositions originales, intégrer un minimum de langage musical occidental pour la communication etc.).

J'ai d'ailleurs relevé une récurrence de la mention du terme « frontières » (*borders*) dans le titre ou le nom de différentes expériences de jeunes joueurs de oud arabes : du *Beyond Borders Band* (Fadhel Boubaker, tunisien, avec des musiciens suisses allemands) au disque *Borders Behind* (Adnane Joubran, palestinien)²³ en passant par *Musicians Without Borders* (Saad Mahmoud Jawad, iraquien, avec des musiciens basés à Bahrein), *The Band Beyond Borders* (Amine Mraïhi, tunisien, avec des musiciens basés principalement en Suisse) ou encore les projet *No Borders* d'Achref Chargui et *Voyage Without Borders* de l'ensemble *Oumi* (ensemble formé par Mohannad Nasser, syrien, avec trois autres musiciens). On peut rajouter à cette liste d'autres exemples tels que le disque *Joussour* (Issa Murad, égyptien)²⁴, *Jussur Project* (Helmi M'hadhbi, tunisien, avec des musiciens italiens) – *jusūr* veut dire « ponts » en arabe – ou le projet *Duo Deux Rives*²⁵. Les titres de tous ces projets évoquent la « rencontre » face à la contrainte de la distance physique (ou administrative et politique : passeport, visa, permis de circulation etc.) et musicale (la polarité tradition/ouverture). La question de la mobilité, de l'adversité des frontières politiques et de la volonté de passer outre semble être omniprésente au sein de ce réseau de musiciens.

Le modèle de mobilité le plus classique est celui où le musicien passe de sa ville natale à la capitale de son pays (s'il n'en est pas d'emblée issu) avant d'arriver à une ville ou directement

²² Le visa d'entrée pour tous les visiteurs étrangers désirant venir en France a été instauré en septembre 1986 par le gouvernement. Seuls les ressortissants de la CEE et de quelques autres pays frontaliers en étaient dispensés.

²³ (CD Audio - Joubran 2014).

²⁴ (CD Audio - Murad 2016).

²⁵ (CD Audio - Abderraouf Ouertani 2018).

une capitale européenne²⁶. Le pays d'adoption marque les collaborations du début de sa carrière (jouer avec les musiciens disponibles à proximité) qui, une fois « réussi », peut mener à une mobilité à l'intérieur de l'Europe (Rabih Abou-Khalil, de Munich à Cannes), vers les États-Unis (Dhafer Youssef vers New York) ou même un retour vers le pays d'origine (Anouar Brahem) pour ceux qui en ont la possibilité.

Une ethnographie multisituée

J'ai constitué le matériel de cette étude par une observation directe²⁷ et partiellement participante qui, selon les règles d'une ethnographie multisituée (George E. Marcus 1995),

²⁶ La description du parcours de Yacir Rami, trouvé sur son site web, illustre parfaitement ce modèle de mobilité d'une ville originelle vers une capitale européenne, en passant par celle du pays d'origine :

« Yacir Rami est un luthiste et compositeur marocain résidant à Paris.

Par une approche d'apprentissage basée sur la transmission orale, il s'initie à la musique arabo-andalouse au sein du Conservatoire National de Musique de Meknès, où il intègre des orchestres de musique traditionnelle, orientale et arabo-andalouse.

Il approfondit ensuite sa connaissance musicale théorique et pratique auprès des grands maîtres du Conservatoire National de Musique de Rabat. Une formation qui aboutit à l'obtention du prix d'honneur.

Au Caire, Yacir Rami suit une formation musicale au sein de Bayte l'ud [*Bayt al- 'ūd al- 'arabī* ou la *Maison du oud arabe*] auprès du virtuose Nasser El Shamma [*sic*], continuant ainsi à explorer de nouveaux univers. Ce séjour lui a permis de s'imprégner de la tradition orientale et notamment de l'école irakienne.

Dans la perspective de parfaire les connaissances théoriques de sa propre tradition musicale, il s'installe à Paris et entreprend des études d'ethnomusicologie à l'Université Paris VIII – Vincennes Saint-Denis. Khatawat avec la flutiste Naissam Jalal et Bassamat avec le oudiste Mohyiddine Loukili furent les premiers projets qu'il a fondés.

Or, dans un souci incessant d'aller à la rencontre d'autres cultures musicales, il pousse les limites de son instrument en le greffant dans différents contextes, dont le jazz avec Franck Vaillant et le trio Slang, le flamenco avec Juan Carmona, le classique dans le projet Qissat 'Awda, le baroque dans El Jardin Oscuro avec Rachid Benabdeslam, la musique persane dans le projet Parfums de Perse et la musique indienne avec Rishab Prasanna et Purbayan Chatterjee. Aujourd'hui, Yacir Rami collabore depuis plusieurs années avec l'artiste marocaine Oum dont il est le oudiste et récemment compositeur dans Zarabi. »

Cette biographie a été consultée le 28 août 2018 sur le site web du projet *Zafaroud* (en duo avec le joueur de zarb Antoine Morineau) qui n'est actuellement plus disponible. Lien : <http://www.zafaroud.com/yacir-rami/>

²⁷ Au paragraphe *La notion d'observation directe* de ses *Méthodes en Sciences Sociales*, M. Grawitz évoque l'ambiguïté que contient l'adjectif « direct » quand il est employé pour qualifier une « observation ». L'auteur y remarque que le terme « observation directe » est souvent utilisé pour désigner la technique de l'interview et que cette dernière n'est pas *a priori* directe. L'entretien serait plutôt indirect : « Il s'agit [à propos de la technique de l'interview] dans la plupart des cas, de récits ou de renseignements saisis au niveau verbal, racontés au lieu d'être écrits, mais qui n'en demeurent pas moins indirects, puisqu'on ne peut observer directement les faits. L'interview, contrairement à ce que l'on répète généralement, nous paraît un instrument adapté à la quête de matériaux ne relevant justement pas de l'observation directe » (Grawitz 2001, p. 493-494). Toujours selon l'auteur, c'est par l'observation *de visu* des interactions entre sujets enquêtés que l'on peut qualifier une observation de « directe » :

nécessite à la fois une mobilité physique (qui suit celle des acteurs eux-mêmes) mais aussi une flexibilité de postures (de la participation la plus active à l'observation comme un simple spectateur).

Les musiciens que j'ai observés bénéficient de diverses notoriétés, de célèbres²⁸ à moins connus (artistes émergents), voire inconnus du grand public²⁹. Les échelles de mon terrain sont donc aussi changeantes : de la « petite » répétition intimiste chez le musicien à la performance médiatisée ayant lieu dans un « grand » lieu institutionnel de la culture. Je me suis retrouvé dans des salles de spectacle de différentes tailles et jauges (de la petite salle de cinéma l'*Agora*, en banlieue tunisoise, à la salle Pierre Boulez de la Philharmonie de Paris), dans différentes salles de répétitions, assistant à des performances privées et publiques, dans des rapports simplement cordiaux et d'autres qui ont conduit à des liens d'amitié. Car en plus de la possibilité d'assister à ces activités (principalement les concerts, mais aussi, dans la mesure du possible, aux balances, aux répétitions et aux discussions et interactions qu'ils avaient avec les autres acteurs de ces performances : musiciens, ingénieurs et techniciens du son, programmeurs) et de les rencontrer seuls pour un ou plusieurs entretiens, il m'a été possible de faire un peu plus avec quelques musiciens : participer à des ateliers qu'ils ont donné, jouer à deux lors de moments spontanés d'improvisations, s'adresser des conseils – dans les deux sens – portant directement sur le oud et la musique ou plus généralement sur la « vie » ou partager des moments de convivialité (sortir pour boire un café ou assister à un concert)³⁰. J'ai aussi accumulé enregistrements, disques et partitions. Les joueurs de oud rencontrés ont été

« En revanche l'observation d'un groupe en train de travailler, de prendre une décision ou de se disputer, nous paraît le type même de l'observation directe » (*Ibid.*, p. 494).

²⁸ Bien entendu, il s'agit, concernant les musiciens de mon terrain d'étude, d'une célébrité de niche, incomparable avec celle des musiques à grande distribution mondialisée et qui doit donc être relativisée.

²⁹ Ces derniers correspondent à ce que Marc Perrenoud regroupe sous le terme de « musiciens ordinaires », c'est-à-dire : « des individus qui se consacrent à la pratique d'un instrument et sont régulièrement en situation de se produire devant un public contre rémunération mais sont relégués aux degrés inférieurs de la pyramide professionnelle » (Perrenoud 2007, p. 8).

³⁰ J'ai eu recours dans la prise et l'établissement du contact à ce que Malinowski appelle « communion phatique » (Malinowski 1923, p. 313) pris ici dans le sens étroit d'échange qui ne porte pas de message véhiculé par les paroles et celui, plus large, où le sujet véhiculé par la discussion – même quand il tourne autour de « la musique » - ne porte pas sur mon sujet d'étude (j'ai souvent essayé de profiter de ces moments pour remplir des lacunes de chronologie dans la discographie du musicien en question, demander des conseils auprès des musiciens plus expérimentés ; tout comme les éternels échanges sur « LE » micro à utiliser pour le oud, sujet qui s'est avéré central dans ma problématique).

particulièrement généreux et rarement méfiants. J'ai également eu quelques entretiens avec certains de « leurs » musiciens européens qui faisaient partie de leurs ensembles.

Un échantillonnage théorique

Le choix des musiciens à observer n'était motivé par aucune recherche d'un échantillon quantitativement représentatif, c'est-à-dire « aléatoire » (Becker 2002, p. 120-123). L'échantillonnage aléatoire est utile dans les cas où on chercherait à déterminer la proportion d'une variable ou la distribution d'un phénomène dans une population à partir de celle dans l'échantillon, dans le but de trouver des caractéristiques « globales » chiffrables. Mais ce n'est pas le cas de mon travail de terrain de recherche où il s'agissait plutôt d'un réseau de musiciens liés par « interconnaissance »³¹ (Stéphane Beaud et Weber 2010, p. 32) et où il était plus intéressant, une fois des régularités apparues, de repérer aussi les différences. Ainsi, je cherchais toutes les possibilités sans me préoccuper du taux de récurrence de chaque type, afin d'avoir « la gamme complète des variantes [du] phénomène » en question (Hughes *in* Becker 2002, p. 123, 159). Je m'intéressais au processus ou à la manière selon laquelle des joueurs de oud utilisent cet instrument dans des configurations singulières et inédites mais qui s'inscrivent dans une certaine régularité, c'est-à-dire, des « grandes lignes » qui se dégagent au fur et à mesure que l'enquête avançait. C'est ce que Benny Glaser et Anselm Strauss ont appelé l'« échantillonnage théorique » : il s'agit du « processus de collecte de données destinée à générer une théorie, par laquelle le chercheur, conjointement, collecte, classe et analyse ses données, et décide quelles sont les données à collecter ensuite et où les trouver, afin de développer sa théorie au fur et à mesure qu'elle émerge. Ce processus de collecte de données est *contrôlé* par la théorie naissante, sur le fond comme sur la forme. Les décisions initiales concernant la collecte théorique de données ne reposent que sur une perspective sociologique générale et sur un sujet ou problème général [...] Les décisions initiales ne reposent pas sur un cadre théorique préconçu »³² (Glaser et Strauss 2006, p. 45-49). Ce principe de

³¹ Il s'agit d'une interconnaissance professionnelle (et non territoriale) qui peut inclure ou non des « relations de face-à-face », notion d'Erving Goffman, mais qui se trouve assez loin des relations d'« interdépendance » décrite par Norbert Elias (Stéphane Beaud et Weber 2010, p. 32, 69, 75).

³² Traduction personnelle de « *Theoretical sampling is the process of data collection for generating theory whereby the analyst jointly collects, codes, and analyzes his data and decides what data to collect next and where to find them, in order to develop his theory as it emerges. This process of data collection is controlled by the emerging theory, whether substantive or formal. The initial decisions for theoretical collection of data are based*

l'« échantillonnage théorique » correspondait très bien au caractère « fragmenté, éclaté et ramifié » (Mélisse 2006, p. 75) d'un terrain d'étude constitué par des musiciens éparpillés entre plusieurs pays (Marcus 1995 ; 2002). Glaser et Strauss ont appelé cette approche fondée sur un raisonnement inductif « théorie ancrée » - ou *grounded theory*. J'ai commencé mon travail de terrain sans hypothèse à confirmer, ou du moins avec la seule hypothèse ou plutôt l'intuition et le pressentiment qu'il y avait sûrement « quelque chose » à trouver. Suivant le raisonnement inductif, ma démarche consistait à laisser le terrain « parler ». Il faut tout de même signaler, comme l'a indiqué Jean-Pierre Digard dans son compte-rendu de la traduction française de *The Discover of Grounded Theory*, que cette approche qu'on retrouve dans beaucoup de travaux « interactionnistes symboliques » des chercheurs américains issus de ce qu'on appelle abusivement « École de Chicago » ou « tradition de Chicago »³³ (Chapoulie 2001, p. 419) est commune à d'autres démarches ethnographiques et anthropologiques (Digard 2011).

Je suis donc « allé » sur le terrain avec en tête une question très large. L'objet d'étude s'est construit au fur et à mesure de l'avancement des observations et des entretiens. En passant d'un musicien à un autre, parfois parce que ce dernier était déjà repéré et d'autres fois parce qu'il m'a été suggéré, le « réseau » prenait forme, point par point. Mais il importe de préciser qu'il s'agit d'une interconnaissance « faible » et qui doit être relativisée. Car même si aucun musicien n'avais mis en doute l'appartenance d'un autre de ses homologues au « monde du oud », il est arrivé plus d'une fois qu'un joueur de oud, selon sa posture et ses revendications, montre une volonté d'en exclure un autre, l'estimant illégitime d'appartenir au même champ et « univers ». J'ai toujours rappelé face à de telles incompréhensions de la part de mon interlocuteur, qu'étant dans une posture de recherche, je n'avais pas de jugement de valeur à donner. Avant toute nouvelle rencontre avec un joueur de oud, je me documentais essentiellement sur internet en essayant de reconstituer une biographie du musicien et sa discographie. La question « du rapport à la tradition » a souvent été la première question frontale par laquelle je commençais l'entretien. J'ai rapidement appris que j'avais sous-estimé

only on a general sociological perspective and on a general subject or problem area [...]. The initial decisions are not based on a preconceived theoretical framework ».

³³ Dans son ouvrage consacré, comme son titre l'indique, à *La tradition sociologique de Chicago* de « 1892 à 1961 », J.M. Chapoulie montre que les travaux issus du département de sociologie de l'Université de Chicago sont hétérogènes et que les mettre dans le même panier est une réduction de leur diversité. Il reconnaît que, sous certains aspects, ils présentent un « air de famille ». Leurs uniques caractéristiques communes peuvent se résumer à « une confiance inébranlable dans l'épreuve de la mise en œuvre empirique et d'un va-et-vient du terrain à l'abstraction » (Chapoulie 2001, p. 419), ce qui n'est pas restrictif aux sociologues de ce département (ni aux sociologues, d'ailleurs).

la réflexivité de la majorité des musiciens interviewés et leur grande capacité à conceptualiser leurs propres visions des choses, capacité non sans lien avec l'habitude de la plupart d'entre eux à avoir un discours souvent « rodé » pour répondre aux interviews journalistiques. L'objet d'étude s'est donc construit au fur et à mesure du travail de terrain, jusqu'à ce que j'aie ressenti une certaine « saturation » (Kaufmann 2006, p. 29, 103) qui exprimait à la fois l'évidence des régularités et la position de ces dernières dans un continuum présentant des cas « différents ». Ces cas « autres » encadrant les « régularités » et les faisant ainsi ressortir.

Enquêter sur les « siens »

Pendant mon travail de terrain, commencé au début de l'année 2016 et terminé vers la fin de 2018 (trois ans de travail de terrain), je venais de sortir mon deuxième disque de oud³⁴ et je m'apprêtais à la réalisation du troisième³⁵. Je gagnais ma vie essentiellement grâce à l'enseignement de la musique et je donnais quelques concerts dans différentes formules (du quintet au solo) mais exclusivement de mes propres compositions (même lors de soirées « privées »). Je devais alors faire face à des difficultés liées à la spécificité de mon rapport aux acteurs de mon terrain : la forte « proximité ».

Au début de la phase de terrain, j'avais peur de perdre ma place d'enquêteur, déjà fragile, si les musiciens qui ne me connaissaient pas – ni personnellement, ni de nom – découvraient que j'étais aussi un joueur de oud. Paradoxalement, c'est en dévoilant que j'étais aussi un musicien, joueur de oud et compositeur, que je trouvais de plus en plus ma place. Il était donc pertinent d'appliquer l'idée d'un « monde de l'art » au réseau observé (Becker 2010). Avec du recul, j'ai compris que ces moments étaient importants parce que je faisais partie de ce « monde » que j'étudiais. En découvrant que je partageais leurs univers et références, les musiciens pouvaient aller plus loin dans l'échange.

J'étais aussi inquiet de me retrouver face à des musiciens dont certains étaient des « idoles » pour le musicien que je suis. D'autres jeunes musiciens étaient des collègues et d'une certaine façon des concurrents. Je ne savais pas comment ils allaient réagir à mes sollicitations d'observation et d'entretien. J'ai donc préféré garder des moments personnels et subjectifs au

³⁴ Intitulé *Contes outre-méditerranéens*. Produit par « financement participatif », ce disque est sorti en novembre 2015. Il a été enregistré en formule de quartet : oud, saxophone, contrebasse, percussions arabes, en invitant un accordéoniste sur un morceau (CD Audio - Abderraouf Ouertani 2015).

³⁵ (CD Audio - Abderraouf Ouertani 2018).

début et à la fin et mettre ainsi l'entretien entre deux parenthèses, en précisant aux musiciens quand mon point de vue était « personnel » ou que ma question était de l'ordre d'une curiosité qui se trouvait en dehors du cadre de ma recherche. Il s'est avéré, au moment du dépouillement et de la transcription des informations recueillies lors de mon enquête, que ces moments d'échanges informels et « décontractés » étaient riches en informations, surtout concernant les échanges sur les systèmes et procédés d'amplification et sonorisation du oud.

Dans son fameux chapitre introductif à *The Interpretation of Cultures*, Geertz écrit : « Trouver sa place – une affaire qui demande du sang-froid et à laquelle nous ne parvenons qu'à distance – voilà en quoi consiste l'expérience personnelle de la recherche ethnographique ; tenter de formuler la manière dont on imagine, toujours avec excès, avoir trouvé cette place, voilà par contre l'entreprise scientifique que représente l'écriture anthropologique. Nous ne recherchons pas (en tout cas je ne recherche pas) ni à devenir des indigènes (un terme compromis de toute façon), ni même à les imiter. Seuls les romantiques et les espions y trouveraient un intérêt. Nous recherchons, dans un sens large du terme qui va bien au-delà du simple « parler », à converser avec eux, une chose bien plus difficile qu'il n'est généralement admis, et pas seulement en ce qui concerne les étrangers » (Geertz 1998, p. 9).

Sauf que ne cherchant à être ni romantique ni espion, je n'avais pas de place à trouver ; j'en avais une depuis le début et, ce, sans le savoir – ou en faisant en sorte de l'oublier. Étant un joueur de oud tunisien installé à Paris et collaborant avec des musiciens de jazz parisiens, j'étais moi-même candidat à être l'un des sujets de ma recherche, l'un des acteurs de ma propre enquête. Ma position « de l'intérieur » m'avait sans doute facilité la tâche, lors de la phase de terrain, mais, une fois ce dernier clos, il fallait bien à un moment ou autre « se réveiller ».

Réveil épistémologique et travail de réflexivité

Loin de toute interprétation littérale et idéalisée de la notion wébérienne de « neutralité axiologique »³⁶ (Weber 2005 ; Caillé 1989 ; Beitone et Martin-Baillon 2016), j'assume ma part d'implication et d'engagement lors de la phase de terrain, tout en essayant de l'objectiver grâce

³⁶ Le terme « *Wertfreiheit* », qui faisait l'objet de l'article de 1917 de Weber, a donné « neutralité axiologique » (dérivé de la traduction anglaise « *axiological neutrality* »), lors de sa première traduction française, en 1965, par Julien Freund (Beitone et Martin-Baillon 2016). Revu dans la récente traduction d'Isabelle Kalinowski (Max Weber 2005), cette dernière a remis dans son contexte à la fois l'usage par Weber de cette notion – qui s'approche, selon elle, d'une « non-imposition des valeurs » – ainsi que de son interprétation ultérieure en France dans le sens d'un non-engagement du chercheur (Roman 2006).

à une démarche réflexive qui s'impose lors de l'analyse du résultat de cette première étape. Comme le rappelle la critique par Jean Molino de l'« appel à la participation émotive » de Steven Feld dans *Sound and Sentiment*, la rigueur et l'effort explicatif sont de mise : « Or cette voie est sans issue : mes pleurs, mes larmes ou ma sympathie n'ajouteront rien à ma connaissance des stratégies symboliques de ceux que je veux comprendre ; et je n'ai d'autre moyen de les comprendre que de reconstituer le plus soigneusement possible l'ensemble des réseaux cognitifs et affectifs qui balisent et organisent leur espace mental » (Molino 1984, p. 303-305). Avec un si grand « déficit d'altérité » (Lenclud 2013, p. 7, 12) – qui caractérise la posture épistémologique de tout « praticien-chercheur » (Mackiewicz (ed.) 2001) – un travail de distanciation était nécessaire afin de pouvoir gérer trois différents niveaux de proximité qui caractérisaient ma position.

Premièrement, il y a le fait d'être un joueur de oud et son importance que Becker évoque quand il décrit le rapport qu'entretiennent l'ethnomusicologie et l'anthropologie : « En tant que discipline, l'ethnomusicologie vise à faire progresser la musicologie conventionnelle en la débarrassant de son ethnocentrisme, et à faire progresser l'anthropologie en lui ouvrant l'accès à un domaine que les non-musiciens ont du mal à décrire et à étudier. » (Becker 2002, p. 125)

Deuxièmement par la participation, quand cela était possible, à certaines activités musicales décrites. Car – toujours selon Becker – « (...) n'ayant d'ordinaire pas connu les expériences des gens qu'ils étudient, les chercheurs en sciences sociales doivent toujours s'en remettre à ce que ces gens leur disent pour savoir comment les choses sont de l'intérieur » et qu'« une exception de taille apparaît cependant lorsque l'observateur participe aux activités qu'il étudie » (*Ibid.*, p. 165).

Troisièmement – et je suis conscient que ce point pourrait poser d'énormes problèmes – par le fait de m'inclure moi-même comme informateur. Considérer le musicien que je suis comme un informateur supplémentaire m'a paru être une solution de prévention contre le mélange de mes propres représentations et la description de celles des autres.

Ce que j'ai appelé « réveil épistémologique » est un processus qui s'est fait par « à-coups ». J'étais bien entendu conscient de ne pas être en *terra incognita* et c'est bien la raison pour laquelle inconsciemment j'ai beaucoup résisté à accepter ce sujet de thèse (voir la préface). Plus les entretiens s'accumulaient et plus les données de l'enquête me renvoyaient à mon propre cheminement. La « régularité » qui se dessinait entre les différents récits et trajectoires des musiciens correspondait à ma propre expérience et me faisait ainsi me confronter au « déterminisme social ». J'étais impressionné de voir comment ces « régularités » jetaient une

nouvelle lumière sur ma façon de voir mon propre cheminement de joueur de oud. Et à son tour, l'analyse de mes propres expériences de musicien confirmait ces « régularités ». C'est là que j'ai réalisé que ces analyses contenaient un grand nombre de représentations personnelles. Ne voulant pas prendre ces dernières pour les premières, je me suis donc imposé de m'inclure moi-même – le joueur de oud – dans l'« échantillon ». C'est du moins mon pari méthodologique et épistémologique.

Il m'est par exemple arrivé de ressentir de la gêne, à interviewer un joueur de oud, après avoir assisté à son concert, qui ne me semblait plus représentatif du « monde » des musiciens correspondant au cadre de mon étude (rappelons-le, un cadre constitué par des pratiques musicales qui ne « cadrent pas »). J'étais à moitié conscient qu'un jugement esthétique et subjectif était en jeu. Quand ce musicien n'avait pas répondu positivement à ma demande d'entretien, j'ai senti un grand soulagement, accompagné cette fois-ci par un sentiment de culpabilité d'ordre « éthique », car, ne faisant pas tout mon possible pour le relancer, j'avais le sentiment de circonscrire subjectivement mon terrain et de le pousser vers une direction bien déterminée. C'était vers la toute fin de mon travail de terrain, je n'avais donc plus besoin de collecter davantage de données, mais l'enjeu épistémologique était de taille. Cette gêne liée à cette anecdote ne m'a pas quitté jusqu'à ce que je tombe sur ces mots de Becker décrivant la naissance d'un monde de l'art : « L'une des questions importantes, dans l'analyse sociologique des mondes sociaux, est de savoir quand, où et comment les acteurs établissent une démarcation entre ce qu'ils veulent donner comme caractéristique [d'un monde de l'art bien particulier] et tout le reste. Les mondes de l'art s'appliquent invariablement à déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui est leur art et ce qui ne l'est pas [...]. C'est en observant la façon dont un monde de l'art opère ces distinctions, et non en essayant de les opérer nous-mêmes que nous commençons à comprendre ce qui se passe dans ce monde-là. » (Becker 2010, p. 60) Il serait donc tout à fait normal que, en tant que musicien appartenant à un monde de l'art bien déterminé, j'opère des distinctions d'ordre « esthétique ». Mais c'est en tant que chercheur que je dois non seulement prendre des distances avec mes jugements esthétiques, mais aussi les expliciter et les « objectiver ». Ces « jugements esthétiques » une fois objectivés deviennent un objet d'analyse intéressant « en tant que phénomènes caractéristiques d'une activité collective » (*Ibid.*, p. 63).

J'oserais une allégorie de plus afin d'illustrer mon propos. Mon parti pris consiste, d'abord, à admettre que mes représentations et mes jugements, liés à mon activité de joueur de oud proche du « monde de l'art » que j'étudiais, risquent de *polluer* mes analyses, et ensuite, à considérer

qu'inclure ma part de « joueur de oud » dans l'objet d'étude aiderai à *purifier* ces analyses. En rajoutant ce cas de plus, « n+1 », j'arrivais mieux à gérer toute interférence des deux pôles : la proximité sensible et la distance critique.

Équilibre entre deux pôles :

Si j'ai écrit un peu plus haut que ce point – m'inclure moi-même comme informateur – était celui qui pouvait me poser le plus de difficultés en termes de posture – non pas à l'assumer mais à le défendre – c'est parce qu'on a l'« habitude », en anthropologie et en ethnologie, qui sont mes ancrages à la fois institutionnels et intellectuels, de voir d'un mauvais œil une telle proximité : « Même à une époque où il devient de plus en plus difficile de s'en tenir à des termes traditionnels, le travail de terrain par observation participante, face à face, de préférence dans un groupe social totalement différent de celui du chercheur, reste la marque distinctive de l'anthropologie sociale ou culturelle » (Cefaï 2003, p. 89). On présente le manque de distance comme un danger, ou du moins, comme un problème à résoudre. D'ailleurs, une idée persistante fait du sociologue un chercheur qui cherche à gagner en distance ; tandis que l'anthropologue, lui, cherche à réduire cette distance. En réalité, les deux pôles sont importants : et la distance et la proximité. E. C. Hughes défend l'idée que la différence entre des disciplines comme la sociologie et l'anthropologie réside plus dans leurs conjonctures historiques et institutionnelles que dans une question de méthode et de « logique pure » (Hughes 1996, p. 76-77) : « L'anthropologie et la sociologie, les deux disciplines qui ont fait le plus grand usage du travail de terrain, ont chacune leur propre histoire. Leur situation sur le terrain tendit à se différencier. L'ethnologue décrivait toute une communauté ; le sociologue n'observait et ne décrivait qu'un segment de communauté, généralement pauvre et privé de pouvoir. Par la suite, il advint que certains sociologues issus de secteurs marginaux et mal connus de la société, ou de minorités, commencèrent à étudier les gens de leur propre milieu et à en rendre compte au monde universitaire et à l'ensemble de la société où se trouvaient leurs nouveaux associés. Ceci introduisit un élément de distinction supplémentaire par rapport à l'ethnologie traditionnelle. Car le sociologue notait désormais des observations qu'il avait recueillies non pas en tant qu'étranger mais en tant que membre à part entière du microcosme qu'il avait étudié. Il observait en tant que membre d'un groupe, mais, dès qu'il objectivait et notait ses expériences, il devenait nécessairement une sorte de témoin extérieur » (*Ibid.*, p. 276).

C'est un ancien mais toujours actuel débat en sciences sociales qui rappelle l'importance d'une posture double. Il faudrait à la fois, ou du moins à chaque fois que cela est nécessaire, être assez

proche de l'objet d'étude et suffisamment distant de lui. La proximité évite au chercheur d'être trop distant, surplombant, généralisant jusqu'à la rupture avec « la réalité » et la distance lui permet d'éviter l'enfermement sans possibilité de se dégager des concepts internes au groupe social étudié.

Dans cette « enquête de proximité » ou par « distanciation » (Stéphane Beaud et Weber 2010, p. 119), il me fallait entièrement assumer cette place d'« enquêteur-indigène »³⁷ qui, loin d'effacer toute distance critique vis-à-vis de l'objet d'étude, a fini par m'aider à m'en « émanciper sans rupture » (Hughes 1996, p. 328 ; Chapoulie *in* Becker 1985, p. 19). Il s'agit donc, dans mon cas, de tirer profit d'« une sensibilité qui ne peut souvent être acquise sans une familiarité prolongée avec cet univers symbolique », comme l'écrit J.M. Chapoulie qui précise qu'« une bonne partie des meilleures monographies reposant sur du travail de terrain sont le fait de sociologues ayant entretenu avec leur sujet une relation durable et antérieure à leur recherche (l'étude de Becker sur les musiciens de jazz est ici un exemple parmi d'autres) » (*Ibid.*, p. 19). Ce que je ne pourrai assurer qu'à condition de réussir l'« émancipation » et l'« objectivation à l'égard du sujet étudié » recommandées par Hughes (*Ibid.*) afin de pouvoir dégager des problématiques à partir de phénomènes qui, sans cet effort de distanciation, me paraîtraient « normaux », évidents et, de ce fait, indignes de toute étude (pouvoir jouer avec des musiciens de jazz, amplifier son oud, ou tout simplement accorder son oud d'une façon et non pas d'une autre), comme le préconise Harvey Molotch dans le cas des immersions profondes (Molotch 1994).

Entre indigènes et martiens

En anthropologie, le terme « indigène » est souvent présenté comme antonyme de « chercheur » et synonyme d'« enquêté » ou d'« informateur », sans aucune considération historique ou politique. C'est cet emploi neutre qu'on retrouve, par exemple, dans l'article *Comment faire de l'ethnographie quand on n'aime pas « ses indigènes » ?* de Marina Avanza qui se demande comment établir des relations nécessaires au travail de terrain auprès de militants italiens de la *Ligue du Nord* quand les informateurs « représentent tout ce qui politiquement vous révolte », le *vous* renvoyant à l'ethnologue (Avanza 2008).

³⁷ Dans le tableau qui décrit « les différentes phases de l'enquête de proximité » et dans la colonne « Relation enquêteur/enquêté », on peut lire : « enquêteur = indigène / prise de distance » (Stéphane Beaud et Weber 2010, p. 119).

Quand il est employé comme adjectif dans « anthropologie indigène », le terme devient ambivalent. Selon une première acception, l'anthropologie indigène peut signifier une recherche pratiquée par celui qui avait historiquement le statut « exotique » de l'indigène. Dans ce sens, il s'agit d'un accès à la production du savoir anthropologique par ceux qui jadis vivaient sous l'emprise de l'impérialisme. C'est l'une des acceptions considérées par Imed Melliti dans son état des lieux des travaux d'anthropologie en Tunisie durant la période postcoloniale (Melliti 2006, p. 170-171). Il s'agit d'un rapport de distanciation et d'altérité intactes mais inversées. C'est ce renversement qu'espérait et présageait Hughes en écrivant en 1974 lors d'un hommage à celui considéré comme le père fondateur du travail de terrain en anthropologie³⁸ : « Mais, que nous nous nommions anthropologues ou sociologues, nous nous acheminons vers l'égalité avec ceux qui sont les objets de nos études. Nous pourrions un jour n'étudier que nos égaux, c'est-à-dire des gens qui pourraient très bien nous étudier. Le temps n'est peut-être pas loin où un natif de Mélanésie fera une étude sur Malinowski et sur sa façon d'agir parmi les siens³⁹ » (Hughes 1996, p. 314-315). Selon une deuxième acception, l'anthropologie indigène est synonyme d'un travail de recherche sur les siens, sur sa propre communauté (Florence Weber 2011). Le statut du chercheur correspond à celui de l'informateur annihilant ainsi la distance que la première acception respecte mais renverse. Dans l'anthropologie indigène, comprise comme un déplacement du centre de gravité académique vers les pays ex-colonisés, le questionnement est éthique et politique. Dans l'anthropologie indigène, vue comme une posture particulière où les statuts de l'enquêteur et de l'enquêté interfèrent, le questionnement est d'ordre épistémologique⁴⁰.

La concordance des deux statuts chez la même personne a marqué les travaux influencés par les théories dites post-modernes. Les *cultural studies*, particulièrement les *gender studies*, exemplifient cette fusion (et confusion, diraient certains) entre le statut de chercheur et celui du militant ou de l'activiste. Cette introduction est l'occasion pour moi de montrer le travail de

³⁸ « L'un des meilleurs ethnographes que l'anthropologie ait connu » (Hennion 2007, p. 54 - note 12).

³⁹ Il n'est cependant pas très clair si Hughes voulait exprimer, dans ce passage, l'inversion des rôles tout en gardant l'altérité intacte (cas de figure où celui qui est habituellement « indigène » étudierait le milieu de l'« anthropologue », inversant ainsi les rôles de chacun) ou s'il s'agit d'un effacement de cette altérité qui sépare le « chercheur » et l'« indigène » (il s'agira à ce moment-là d'une étude faite par un « indigène » sur son propre « peuple »)

⁴⁰ Ces deux acceptions sont particulièrement présentes dans les questionnements autour de l'ethnologie au Brésil (Gallois et al. 2016).

réflexivité et d'autoanalyse⁴¹ effectué depuis le départ de l'enquête. La « torsion », nécessaire pour prendre du recul par rapport à mon objet d'étude, me rappelle cet échange de Michel Foucault, lors d'un entretien télévisé⁴² :

« - *P. Dumayet* : C'est un peu comme si on se regardait dans une glace ... ?

- *M. Foucault* : ... Comme si on était étranger à soi-même. Il y a là une difficulté qui est évidemment très grande puisque, après tout, avec quoi est-ce que nous pouvons nous connaître sinon avec notre propre connaissance. C'est-à-dire que ce sont tous nos cadres mentaux, toutes nos catégories de savoir, qui vont nous permettre de nous connaître. Et si nous voulons connaître précisément ces catégories du savoir, nous sommes là dans une situation qui est évidemment très complexe. Il faut toute une torsion de notre raison sur elle-même pour qu'elle arrive à se ressaisir ainsi, comme un phénomène qui lui serait étranger. Il faut qu'elle passe au dehors d'elle-même. En quelque sorte, il faudrait la retourner comme un doigt de gant. Et c'est cet effort, enfin, c'est le début de cet effort que j'ai entrepris.

- *P.D.* : Quel serait l'ethnologue idéal pour cela [pour étudier notre propre culture] ? De quelle race, de quelle nationalité devrait-il être ?

- *M.F.* : Et bien, on pourrait dire ceci : que le bon ethnologue de notre propre culture, ça serait un Chinois, ça serait un Arapèche, ou ça serait un Nambikwara. Seulement, après tout, avec quelles catégories, avec quels cadres de pensée est-ce que ce Chinois ou cet Arapèche pourraient nous connaître nous-mêmes ? Sinon avec des cadres mentaux qui sont les nôtres. Ce qui fait que c'est peut-être encore nous qui arriverions le mieux, si nous pouvions ainsi nous tordre sur nous-même et nous regarder en miroir, c'est peut-être nous qui serions les plus capables de faire ce travail et d'entreprendre cette ethnologie de notre propre culture. On pourrait évidemment rêver d'un martien, un martien dont la pensée arriverait à saisir la nôtre entièrement. C'est ce martien qui pourrait sans doute le mieux nous connaître. Mais cela sans doute n'est pas possible car autant que je sache les martiens n'existent point ! »

Foucault commet pourtant une contradiction, ou du moins, c'est ce que j'avais toujours cru. Car au moment où il clôt son argumentation sur l'importance de la « proximité » des cadres et catégories de pensée de ceux qui font l'objet de l'étude, il donne un exemple de trop – sans

⁴¹ « L'autoanalyse, inévitable dès que l'on travaille sans écran, permet d'éviter l'ethnocentrisme en le mettant au jour. » (Florence Weber 2011)

⁴² Interview de Michel FOUCAULT par Pierre DUMAYET pour son livre *Les mots et les choses*, et qui date du 15 Juin 1966, source : le site internet de l'Institut National de l'Audiovisuel (Vidéo en ligne - Bertho 1966).

doute par humour – en faveur de l'extrême « distance » : un martien ! Mais à y regarder plus près, je suis de plus en plus convaincu que cette boutade improvisée cache une problématique encore plus globale que celle que Foucault tente de résoudre en se donnant comme programme ce que Geertz allait, quelques années plus tard, appeler « une ethnographie de la pensée moderne ». Il s'agit ni plus ni moins que de la « bipolarité » que ce dernier, comme beaucoup de chercheurs avant ou après lui, indiquent comme nécessaire à tout travail sociologique, ethnologique ou anthropologique. Ce fameux va-et-vient entre, d'une part, le terrain, les données, l'observation et, d'autre part, le bureau, les concepts et la théorie. On rêve tous de nous observer avec des yeux de martien, mais nous savons que ce n'est pas suffisant. Car, pour utiliser des termes de Geertz, le savoir « global » appelle le savoir « local » (Geertz 2012). D'ailleurs n'écrit-il pas dans l'introduction de ce même texte : « Nous ne sommes entourés (et nous sommes entourés) [*sic*] ni par des Martiens ni par, disons, des éditions moins bonnes de nous-même, proposition qui tient quel que soit le « nous » - ethnographes américains, juges marocains, métaphysiciens javanais, ou danseurs balinaï, dont nous parlons » (*Ibid.*, p. 21). Jean Bazin lui aussi invoque ces créatures de l'espace dans son commentaire d'un autre texte de Geertz : « Il faudrait inventer un scénario de science-fiction : des intelligences non humaines, venues d'un astéroïde lointain, nous observeraient en nous prenant d'abord pour des souris [...]. » (Bazin 1998, p. 5).

C'est donc un va-et-vient permanent entre ces deux pôles que le chercheur est amené à parcourir ; le cas extrême du pôle « proximité » étant l'« autochtone » et celui du pôle « distance » étant le martien. C'est bien le premier cas de figure que je représente. Étant moi-même à proximité des « concepts proches de l'expérience » de l'objet d'étude en question, les précautions de distanciation – dont cette introduction est témoin – pour les traduire en « concepts éloignés de l'expérience » étaient essentiels pour atteindre un équilibre entre les deux pôles.

Du côté de la discipline anthropologique, Geertz résume la fonction sémiotique de l'anthropologie ou de l'ethnologie par le passage nécessaire du premier pôle, celui des concepts émiques et endogènes « proches de l'expérience, à celui des concepts exogènes et étiques « éloignés de l'expérience » : « Saisir des concepts qui, pour un autre peuple, relèvent de l'expérience proche et le faire assez bien pour les placer dans un rapport éclairant avec des concepts éloignés de l'expérience que les théories ont fabriqué pour capturer les traits généraux de la vie sociale, est clairement une tâche au moins aussi délicate, si elle est un peu moins magique, que de se mettre dans la peau de quelqu'un d'autre. » (Geertz 2012, p. 82-83)

Quant à Hughes, il considère la recherche de cet équilibre comme le moteur de la sociologie – telle qu’il la conçoit – et des sciences sociales : « La dialectique sans fin entre le rôle de membre (qui participe) et celui d’étranger (qui observe et rend compte) est au cœur du concept même de travail de terrain. Il est difficile de jouer les deux rôles en même temps [...] Le problème qui consiste à maintenir un bon équilibre entre ces rôles est au cœur même de la sociologie et, de fait, de toute science sociale » (Hughes 1996, p. 275). Ce sont les mêmes deux pôles dont parle Norbert Elias quand il décrit le va-et-vient entre ces deux rôles, qui sont – comme l’indique le titre même de l’ouvrage – l’engagement de l’homme et donc du chercheur et sa distanciation, par un : « mouvement pendulaire ininterrompu entre deux niveaux du savoir » (Elias 1993, p. 35) et qui sont – comme le titre de l’ouvrage l’indique – la distanciation et l’engagement par rapport à l’« objet » d’étude dans les sciences sociales.

C’est pour un tel engagement que Daniel Cefaï milite dans *L’enquête de terrain* (Cefaï 2003) puis surtout *L’engagement ethnographique* (Cefaï 2010). Lors d’un entretien⁴³, il invite à « mettre à l’épreuve un certain nombre de notions pragmatiques sur l’enquête. Et par exemple [...] l’« ethnographie coopérative » c’est-à-dire que faire de l’enquête ça n’est jamais un enquêteur qui travaille sur, qui étudie des sujets ou des objets, peu importe, mais faire de l’enquête c’est véritablement s’engager dans un certain nombre de situations qui sont souvent problématiques dans lesquelles on se retrouve confronté à des enquêtés qui eux-mêmes ont une capacité d’enquête sur leur propre milieu et leur propre histoire et qui eux-mêmes vont faire une enquête sur l’enquêteur. Donc c’est finalement se retrouver empêtré dans un ensemble de relations d’enquêtes qui sont multidirectionnelles et quand on va faire de l’ethnographie, en particulier, où on est impliqué véritablement à la première personne, dans un milieu social (...) on est véritablement confronté à cette difficulté. Il faut essayer de désintriquer [*sic*] la multiplicité des relations d’enquête qui se nouent sur le terrain ».

Si ce n’est que dans le cas où le chercheur fait partie de la population qu’il étudie, l’une de ces relations multidirectionnelles relève de l’autoanalyse. N’est-ce pas ce que Hughes décrit quand il écrit : « Dans la mesure où celui qui pratique l’observation de terrain se comporte en observateur conscient capable de s’analyser lui-même dans ce rôle, il devient alors un authentique sociologue. Car les concepts auxquels il devra faire appel pour s’observer dans son rôle d’observateur sont précisément les concepts qui sont indispensables à l’analyse de n’importe quelle interaction sociale », avant de rapporter quelques lignes plus loin le cas d’un

⁴³ <https://www.politika.io/fr/entretien/questce-que-pragmatisme> (Vidéo en ligne - LabEx Tepsis 2017).

moment de « réveil épistémologique » : « Lorsqu'il en prit conscience, notre petit groupe de travail s'exclama un jour, presque d'une seule voix : « Nous sommes en train de faire de la sociologie de la sociologie » (Hughes 1996, p. 279).

Les musiciens savaient pertinemment ce que je faisais et pourquoi j'étais là. J'avais, par exemple, recommandé l'un des musiciens de l'enquête – qui venait de s'installer à Paris et ne connaissait pas encore grand monde – à un ami programmeur et cela a fonctionné : il a été programmé pour « une date ». Est-ce que l'observation de cette performance devient pour autant non valable et inéligible à l'analyse ? Suivant l'idée de l'anthropologie comme exercice « interprétatif » de Geertz, c'est la restitution du processus de cet « engagement ethnographique » qui devient un enjeu de la distanciation postérieure à la phase de travail de terrain ; exercice de souplesse et un numéro d'acrobatie épistémologiques. Comme Alban Bensa l'a bien exprimé, il fallait « réfracter de l'intérieur les spécificités du monde étudié et la trajectoire de celle (ou celui) qui s'est engagé(e) dans la restitution de cette étrange rencontre qu'est toute expérience de terrain » (Bensa 2006, p. 345). Quant à l'ethnométhodologie, on y trouve un encouragement à être proche du groupe étudié grâce à une approche immersive jusqu'à en faire partie. Ceci est illustré par le concept de « compétence unique » (*unique adequacy*) de Garfinkel et l'application du principe de l'indexicalité (Garfinkel 2007).

Entrer dans le vif du sujet : l'amplification et la sonorisation du oud

Une fois l'enquête de terrain terminée, une étape intermédiaire a suivi avec la classification du matériel recueilli, transcription des fichiers audio des entretiens (discours) et traduction, commentaire des fichiers audio/vidéo des observations (descriptions), révision du journal de terrain, etc. En parallèle, je reprenais la lecture des travaux, majoritairement musicologiques, sur les musiques arabes et particulièrement le oud. C'est à ce moment-là que j'ai constaté le hiatus séparant la catégorie du oud stabilisée par ces études des pratiques que j'ai observées. De ce fait, la simple description des conventions musicales naissantes en est devenue un enjeu majeur. C'est autour de cette tâche que s'articule la première partie de ce travail et qui répond à une question que je pensais pourtant simple : *Qu'est-ce que le oud ?* Tous les joueurs de oud, moi compris, pensent en avoir une idée claire de la réponse. Mais il n'est plus possible de se contenter du « sens commun » quand on observe un si grand décalage entre ce qu'il affirme et ce que les observations décrivent. C'est pour cette raison que j'ai accordé une importance à la description d'aspects qui peuvent sembler triviaux à première vue : le plectre, la posture de jeu,

l'accordage, les modèles hybrides de facture, etc. Il ne s'agit donc pas de m'intéresser unilatéralement au sens individuel que donne chaque joueur de oud à sa propre conception de l'objet « oud » mais plutôt au sens « intersubjectif »⁴⁴ de sa pratique et ce en incluant ses motivations exclusivement personnelles⁴⁵ mais surtout celles prenant en compte les « autres » : musiciens appartenant au même « monde de l'art » que lui (comme ceux qu'il considère qu'ils n'y appartiennent pas), le public (ou ce qu'il pense que le public est), l'industrie de la musique, etc. afin de mettre en valeur leurs stratégies d'ajustement et de réajustement ; d'action, de réaction et d'anticipation. C'est ce que Blumer appelle « action conjointe » – ou *joint action*. Blumer tire et développe ce « dialogue interne » de la « conversation intérieure » de Mead et de sa relecture de la psychologie sociale de ce dernier (Blumer 1966 ; Becker 2010, p. 222 ; Lacaze 2013, p. 42). C'est ainsi que j'ai décrit la construction collective de ce que j'appelle la « charge symbolique du oud » qui peut expliquer dialectiquement l'évolution de la forme de l'instrument, entre stabilité et modification.

La dimension historique est très présente dans cette première partie mais elle se détache des parties « historiographiques » des travaux musicologiques traitant du oud ou de la musique arabe qui ont tendance à chercher dans le passé une « origine » donnant une légitimité à leurs objets de recherche. D'ailleurs c'est par un « bilan historique » que ces mêmes travaux habituellement commencent. Il me semble assez clair, à la suite de la présentation de mon « cadre théorique », que ma démarche est à l'opposé. C'est sur un « présent ethnographique »⁴⁶ que cette étude porte, loin de la « hantise de l'origine » (Bloch 2018). En d'autres termes, le « passé » est important à condition que le « présent » l'appelle et l'invoque.

C'est sans doute le fait d'avoir posé la première question « Qu'est-ce que le oud ? » qui m'a amené à me pencher sur la question de l'amplification de cet instrument et de sa sonorisation lors des performances musicales que je développe dans la deuxième partie. Certains discours de joueurs de oud m'avaient mis sur la piste du processus historique par lequel est passé l'usage de cet instrument tout au long du XX^{ème} siècle, depuis sa marginalisation au sein des ensembles

⁴⁴ En lien avec l'herméneutique de Gadamer et la démarche sémiotique de Geertz.

⁴⁵ La philosophie de Mead tend à démentir qu'il puisse y avoir de telles motivations, strictement personnelles et agissant indépendamment de toute interaction avec soi-même (« conversation interne » avec le « soi ») ou avec l'extérieur.

⁴⁶ Pour Descola, le « présent ethnographique » – à la différence du « présent contemporain » – est « une manière d'instantané saisissant une collectivité à un moment donné de sa trajectoire où elle présente une valeur exemplaire pour la comparaison, autrement dit un type idéal » (Descola 2005b).

de musique arabe jusqu'à sa consécration comme l'instrument arabe de l'« ouverture » par excellence. Les propriétés acoustiques du oud et les caractéristiques techniques de son amplification et sonorisation sont au cœur de ce processus. Mais tout comme l'objet oud et la charge symbolique qu'il contient visuellement, le sonore est construit collectivement, tant par la recherche d'un son « naturel » de l'instrument que par le traitement et électrification intentionnelles qui s'en démarquent.

L'amplification et la sonorisation ont constitué des pistes privilégiées pour décrire ces pratiques musicales émergentes, loin des débats et polémiques inextricables autour de la définition de la musique arabe et du maqam. Je me suis confronté à l'inconvénient (et en même temps avantage) du peu de considération qu'avaient les travaux musicologiques et ethnomusicologiques pour cette question, que ce soit sur le oud, les musiques arabes ou en général.

Épilogue

Ce que j'observe, de visu ou sur Internet, alors que mon travail de terrain est terminé, montre une effervescence de ces nouvelles pratiques liées au oud qui confortent l'hypothèse d'un mouvement, de plus en plus visible et dynamique, en-train-de-se-faire.

Dans la continuité des recommandations de Johannes Fabian favorisant l'intersubjectivité dans le travail de rédaction afin de remédier à ce qu'il appelle « le déni de co-temporalité » (Fabian 2006), j'ai favorisé la restitution de la parole et le récit des musiciens et d'en faire quelque part des co-producteurs. C'est ainsi que je conçois ma place de chercheur au sein du réseau de musiciens qui ont bien accepté de faire partie de mon enquête et qui ont activement accepté de jouer le jeu. En mettant le doigt sur le rôle que tout chercheur en sciences sociales joue inéluctablement, Hughes écrit que « même s'il observe à travers un trou de serrure, il joue un rôle – celui d'espion. Et lorsqu'il rapporte ce qu'il a ainsi observé, il devient une sorte de dénonciateur. S'il observe en tant que membre du groupe [ce que – en fin de compte – je suis], il risque d'être considéré comme traître dès qu'il rapporte ses observations » (Hughes 1996, p. 278). Les joueurs de oud interviewés me disent toujours, à la fin de l'entretien, des phrases du type « J'espère que ça été utile pour ta recherche », « Ça m'intéresse de lire ton travail, une fois fini », ou encore « On a besoin que quelqu'un puisse mener un travail comme celui-ci ». Cette place qui s'est dégagée au fil du temps et le rôle que j'ai volontiers accepté de prendre est celui du « témoin ». J'espère, de mon côté, ne pas trahir leur récit – notre récit – du moins dans

son essence et qu'ils puissent se reconnaître dans ce travail⁴⁷. Que mon « témoignage » soit à la hauteur de leurs efforts et attentes.

⁴⁷ « Dans de telles circonstances [celles où « leurs sujets ne leurs disent pas directement ce qui les meut »], il semblerait que l'ethnographe soit un peu plus qu'un médiateur, un traducteur, un amplificateur ou un porte-parole ... Cette formulation est un peu trop simpliste. De fait, les sujets disent souvent aux ethnographes en termes clairs et précis ce qui les meut. Le problème est que les ethnographes ne parviennent pas toujours à les entendre, dans un premier temps. Il est tout à fait commun pour le chercheur de réaliser, après avoir tourné et retourné longtemps ses données dans tous les sens, que les sujets lui avaient indiqué dès le départ la théorie qui explique leur conduite » (Katz *in* Cefai 2010, p. 103).

Première Partie : Qu'est-ce que le oud ?

« [Un objet,] ça peut être physique comme une chaise ou imaginaire comme un fantôme, naturel comme un nuage dans le ciel ou artificiel comme une voiture, matériel comme l'Empire State Building ou abstrait comme le concept de liberté, vivant comme un éléphant ou inanimé comme une veine de charbon, incluant une catégorie de personnes comme les politiciens ou réservé à une personne spécifique comme le Président de Gaulle, défini comme une table de multiplication ou vague comme une doctrine philosophique. Bref, les objets consistent en tout ce que les gens désignent et à quoi ils font référence. »⁴⁸

Herbert BLUMER

Sociological Implications of the Thought of George Herbert Mead

(Les implications sociologiques de la pensée de George Herbert Mead)

« ليلة في تععيد العود »

« Toute une nuit [passée] à accorder le oud »

Proverbe tunisien⁴⁹

⁴⁸ Traduction personnelle de l'anglais (Blumer 1966, p. 539).

⁴⁹ Traduction personnelle du dialecte tunisien (*līla(t) fī taq'īd al-ūd*) énoncé pour critiquer les situations où les préparatifs prennent plus de temps que l'évènement qu'elles sont censés préparer ou préfigurer. C'est aussi une expression qu'on lance aux musiciens trop pris par l'accordage de leurs instruments, pour les hâter à jouer. L'énoncé devient ainsi littéral. Souvent considéré comme l'homologue européen du oud, le luth entretenait la même image. « Ne dit-on pas que les luthistes passent la moitié de leur vie à s'accorder [?] » (Nébrac 2011, p. 29)

CHAPITRE 1 :

LE OUD COMME OBJET ET SYMBOLE

Un objet est tout ce qui peut être désigné ou à quoi on peut faire référence, selon l'interprétation de Blumer de la pensée de Mead. Ce dernier considère que les objets sont des constructions humaines et non pas des entités existantes d'elles-mêmes avec des caractéristiques intrinsèques (Blumer 1966, p. 539-540). En réalité Mead ne conteste pas aux objets la possibilité d'avoir des propriétés intrinsèques. Et c'est là qu'entre en jeu un concept important chez Mead : le symbole. Un symbole se réfère à un objet « réel », par le biais du langage. Il s'agit donc pour Mead de souligner la différence fondamentale entre le signifié (l'objet) et le signifiant (le symbole), d'où l'importance de la « désignation » dans le processus d'objectivation. Les symboles, chez cet auteur, jouent un rôle déterminant dans la conduite des humains en société, puisqu'ils « sont des moyens de choisir les stimuli de façon à organiser les différentes réponses dans la forme d'une action » (Mead 2006, p. 198). On pourrait alors en conclure qu'il existe un « objet » oud, tangible, observable et mesurable, et un « symbole » oud, certainement pas tangible mais tout aussi observable et mesurable que l'« objet ». Ces deux aspects de l'instrument nécessitent une méthode appropriée pour chacun des deux. Mais la différence de moyen d'étude ne signifie pas que les aspects, l'objet et le symbole, sont séparables. Si le oud comme symbole est une construction sociale, celle-ci est « incarnée » dans l'objet dont les caractéristiques physiques se révèlent importantes puisqu'elles cristallisent ces mêmes constructions sociales ; d'où un va-et-vient incessant entre les deux dimensions. Ces constructions sociales de l'objet « oud » ne sont jamais définitivement stabilisées et continuent de se faire, se défaire et se refaire, d'où la difficulté de les saisir si l'on ne prend pas en considération toutes les évolutions dont le oud fait l'objet.

Dans l'introduction d'un article autour du *mijwiz*, instrument à anche double du Proche-Orient, Jihad A. Racy remarque que les travaux sur les instruments de musique suivent généralement deux modèles : l'un est « adaptatif » (« *adaptive* ») ; l'autre est idiosyncratique (« *idiosyncratic* »). Le modèle « adaptatif », que l'on peut traduire par « contextuel », privilégie l'étude de l'évolution de l'instrument et de son adaptation à de nouveaux contextes. Quant au modèle « idiosyncratique », il appréhende l'instrument comme un objet dont les propriétés sont stables (Racy 1994, p. 37). Pour Racy, les deux modèles sont inséparables et entrelacés et les

instruments de musique « ne sont pas de simples réflexions de leurs contextes culturels, ni d'objets organologiques fixes qu'on peut étudier en les isolant de leurs domaines sociaux et artistiques. Ils sont, plutôt, dans une interaction dialectique avec l'environnement physique et les réalités culturelles. Ainsi, ils négocient et renégocient perpétuellement leurs rôles, leurs structures physiques, leurs modes de performance, leurs idéaux sonores et leurs significations symboliques »⁵⁰ (*Ibid.*, p. 38).

Les descriptions du oud, en tant qu'objet stabilisé, ont tendance à vouloir le saisir par son appellation (étymologie), la description de sa forme et de sa facture (organologie) ou par ses mythes et ses descriptions anciennes (histoire).

I. Polysémie du terme oud

Étymologiquement, le oud vient du terme arabe *'ūd* (عود) qui veut dire bois⁵¹. Par extension, il peut signifier « bâton », « planche », « branche », ou encore « encens ». Ce terme, passé au moyen-âge en Europe, a donné les termes « luth » en français, « *laúd* » en espagnol, « *alaúde* » en portugais, « *lute* » en anglais, « *laute* » en allemand, etc ; tous résultat d'une contraction de l'article défini « *al* » avec le terme arabe « *'ūd* » - que la déclinaison portugaise a particulièrement gardé explicite.

On évoque souvent ses métamorphoses au fil de l'histoire qui ont donné le luth européen (de renaissance ou baroque) et parfois son lien avec le *laúd* qui, depuis l'Espagne, a voyagé jusqu'à Cuba et les Philippines.

Ce terme est polysémique. Dans le champ de la musicologie arabe, il peut avoir un sens générique, en désignant la famille organologique des luths ou plus précisément les luths à manche court (Guettat 2006, p. 43-44). Dans le monde arabe, le *qanbūs* (ou qanbus) du Yémen ou la *kwītra(t)* (ou kuitra, kouitra) d'Algérie, étant des luths à manche court, sont, dans ce sens-là, des exemples de « oud » (*Ibid.*, p. 8). Il peut aussi être plus spécifique, en désignant un

⁵⁰ Traduction personnelle du passage suivant : « *they are not mere reflections of their cultural contexts, nor are they fixed organological artifacts that can be studied in isolation from other social and artistic domains. Instead, instruments interact dialectically with surrounding physical and cultural realities, and as such, they perpetually negotiate or renegotiate their roles, physical structures, performance modes, sound ideals, and symbolic meanings* ».

⁵¹ Notons la ressemblance entre oud et l'anglais *wood*. Les deux termes n'ont pourtant pas la même origine étymologique.

élément particulier de cette famille. C'est ce sens-là – devenu autonome – qui fait l'objet de cette étude.

Il y a aussi une acception plus ambiguë. L'appellation oud a aussi désigné un cadre « théorique ». Il s'agit du oud des théoriciens médiévaux arabes ou arabisants qui ont choisi le manche de cet instrument comme un continuum⁵² marqué par des ligatures (*dasātīn*) et des doigtés (*mawāḍi' al-'asābi'*) qu'ils ont tenté de fixer dans leurs recherches et tentatives de construction et de description des échelles musicales.

En effet, le oud est très présent dans les traités et les textes musicaux médiévaux arabes (du IX^{ème} au XV^{ème} siècles) et constituait un « outil primordial des réflexions théoriques autour des déterminations des notes et des échelles musicales » (Makhlouf 2011, p. 59). Ces réflexions autour des échelles musicales expliquent l'importance accordée au manche du oud et les débats autour des « ligatures » et des « doigtés ». Selon les sources disponibles, on remarque une relative stabilité des cordes ; aux quatre cordes traditionnellement accordées à la quarte juste ascendante, il y aurait eu cependant deux évolutions majeures : doublement des cordes en chœur et apparition d'une corde. Quant aux ligatures mentionnées dans les anciens traités avant de disparaître (*Ibid.* : 62), elles ont fait débat. Certains chercheurs y voient plus des marquages sur le manche, pour des raisons à la fois théoriques (théories des échelles musicales) et pédagogiques (doigtés pour le débutant) plutôt que des ligatures de frettage, comme celles du luth européen (Beyhom et Makhlouf, 2009).

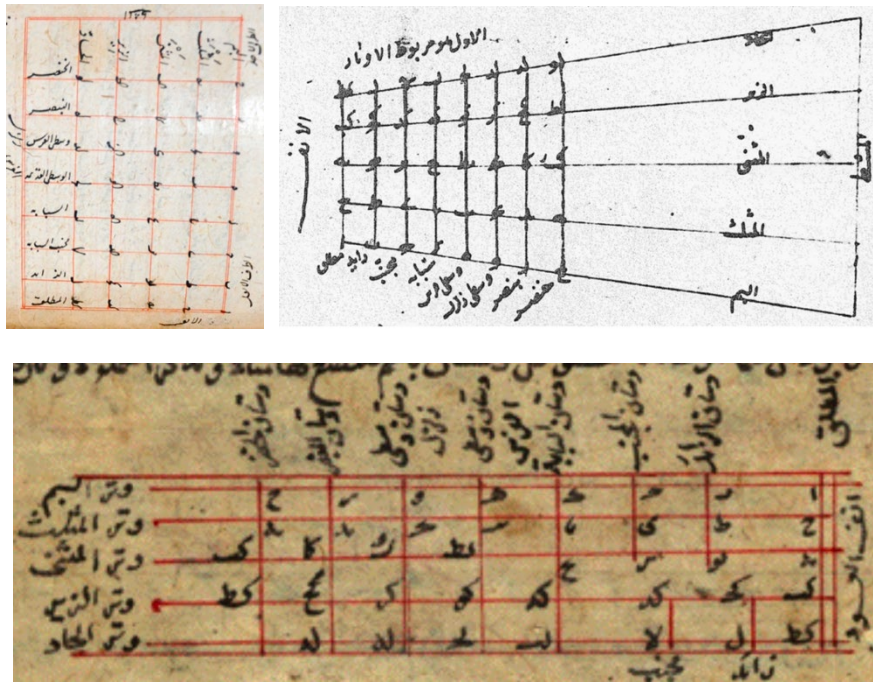
Dans un article consacré à la théorie de la musique arabe, Amine Beyhom évoque cette importance « théorique » du oud et de sa très probable incidence sur la « pratique » de cette musique dans un passage qui mérite d'être cité en entier :

« Parmi les auteurs du XX^{ème} siècle plusieurs citent le *'ūd* comme instrument clef de la théorie de la musique arabe, à l'instar de Collangettes [1904, t. 3, p. 402] précisant que le luth « *est l'instrument préféré des anciens arabes comme des modernes. C'est même lui qui, par son doigté, fixait la composition des modes et leur donnait leur nom* ». Chabrier abonde dans ce sens puisqu'il écrit que [1982, article « Arabe (musique) »] : « *Au VII^{ème} siècle, l'essor de l'Islam va catalyser cette confluence [entre les traditions bédouines et les cultures byzantine et perse sassanide] et établir ses fondements techniques avec le rythme (îqâ'), le chant élaborée*

⁵² En réalité, le oud est plutôt un instrument « multi-continu » (Beyhom 2017, p. 216) constitué par plusieurs continuums qui se chevauchent, dont chacun correspond à une corde. Ces multiples continuums sont toutefois limités. La limite inférieure est la fréquence de la corde à vide ; c'est une limite réelle. La limite supérieure étant l'arrivée à la zone de chevauchement avec le continuum (la corde) supérieure ; c'est une limite théorique.

(ghinâ') et le luth à manche court (*'ūd*). Ces trois éléments définissent une musique « métahellénique », monodique, improvisée sur un code modal, dont les intervalles, les genres tétracordes, les modes et les mélodies sont conçus sur le *'ūd* avant d'être confiées à la voix du chanteur... ». Ou encore [Chabrier 1982, article « *'ūd* »] : « Avec les Califes abbassides de l'Iraq, [le *'ūd*] va devenir le luth concepteur des genres et modes des musiques méso-islamiques et créateur des mélodies, rôle qu'il conservera jusqu'à nos jours dans les musiques arabes savantes et populaires ». Le *'ūd* aurait été par conséquent de tous temps (historiques) l'instrument clef de la musique arabe, dont les modes, les intervalles et les genres ont été conceptualisés sur sa touche « avant d'être confiés à la voix du chanteur » : il semble bien que ce rôle primordial se soit non seulement conservé mais même amplifié de nos jours, principalement dans la théorie contemporaine du maqam. » (Beyhom 2005, p. 104-105)

Le manche du oud a donc été l'outil sémiographique par excellence des premiers philosophes et théoriciens arabisants (Guettat 2006, p. 48). Il a fonctionné comme un moyen de notation préfigurant la tablature et la partition musicale (voir les figures n°1, 2 et 3). C'est cet usage théorique et sémiographique du manche du oud qui a fait le lien entre l'acception plus générale du oud comme « luth à manche court » et celle plus spécifique d'un instrument à l'allure bien déterminée auquel on pense actuellement et qu'on renvoie aux pays arabes et leurs environs, quand on entend dire « oud » (*al-'ūd* ou *'ālit al-'ūd*) : un instrument dont la charge symbolique (sonore mais aussi visuelle) est devenue assez autonome pour représenter ou faire appel à des entités géoculturelles floues telles que « l'Orient » ou « la musique arabe ».



Figures 1, 2 et 3 : grille obtenue sur le manche d'un oud à cinq dans différents manuscrits de commentaires de *Kitāb al-'adwār* (Livre des cycles musicaux) d'al-'Urmawī⁵³

II. Aspects organologiques

II.1. Anatomie générale du oud

Selon la nomenclature établie par Hornbostel & Sachs, le oud appartient à la classe des « luths à manche rapporté hémisphériques »⁵⁴. On reconnaît visuellement cet instrument grâce à sa forme en demi poire. Il est généralement constitué par l'assemblage de côtes de bois pour former une caisse de résonance arrondie et couverte par une table d'harmonie⁵⁵. Cette dernière

⁵³ En haut à droite : (al-'Urmawī in Makhoul 2011, p. 55) ; en haut à gauche : (al-'Urmawī daté du XVIème siècle, p. 91) et en bas : (al-'Urmawī date inconnue, p. 13).

⁵⁴ Selon le cours d'organologie de Nicolas Meeùs qui reprend cette classification, le oud appartiendrait graduellement, comme son « homologue », le luth européen, aux « cordophones » (le son y est produit par des cordes pincées), « composites » (l'instrument est composé par un assemblage de plusieurs éléments), « luths » (le plan des cordes est parallèle à celui de la table d'harmonie), « à manche » (le raccourcissement de la partie vibrante des cordes se fait sur un manche), « rapporté » (le manche est attaché au résonateur sans le traverser), « hémisphérique » (selon la forme de la caisse de résonance) (Meeùs 2003 - cf. annexe 3).

⁵⁵ Il existe quelques modèles de oud dont des parties sont en fibre de carbone (caisse de résonance, table d'harmonie). Il y a, par exemple, les prototypes du luthier palestinien Philip Shaheen (au moins dès 2012) et celui du tunisien Tahar Ben Souissi présenté par Naseer Shamma lors des Journées Musicales de Carthage (octobre 2016).

est perforée par une ou trois ouïes ou rosaces et d'un manche relativement court⁵⁶ dont le bout porte un cheviller courbé à partir du sillet. Les cordes y sont accrochées du côté du sillet par les chevilles et de celui de la table par un chevalet (dans le cas d'un chevalet fixe) ou d'un cordier (dans le cas – un peu plus rare – d'un chevalet mobile). Quand elles sont au nombre de trois, les rosaces sont souvent disposées de la façon suivante : une ouïe principale au centre et deux secondaires sur ses côtés.

Tous ces éléments sont de différents types et essences de bois, sauf, naturellement, les cordes. Ces dernières sont doublées et accordées à l'unisson en plusieurs chœurs (sauf quand la corde est grave : à partir de Fa₁ selon l'instrumentiste, mais à partir de Ré₁ pour tous les musiciens observés dans mon enquête). Les joueurs de oud disent toujours « une corde », au singulier, même quand ils parlent des chœurs. On gardera donc cette appellation en évoquant les chœurs. Un oud à six cordes pourrait en avoir, selon le musicien, réellement douze (disposées en six chœurs) ou onze (cinq chœurs et une corde grave non-doublée).

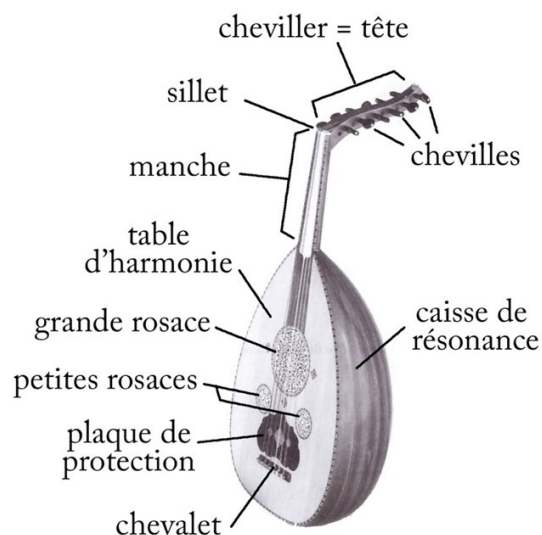


Figure 4 : anatomie générale d'un oud à chevalet fixe⁵⁷

⁵⁶ Ce détail est important. Comme précisé ci-haut, il différencie, en organologie, entre la catégorie du « luth à manche court » (appelé *al-ʿūd*, par extension) et celle de « luth à manche long » (appelé, par opposition, *al-ṭanbūr*, extension du nom de l'instrument ottoman). Dans l'aire géographique et culturelle qui nous concerne, il permet de ne pas confondre un oud avec un saz, un tambour (dans le sens spécifique) ou un bouzouki. À l'instar des catégories « luth », « cithare » ou « harpe », le « oud » et le « tanbour » désignent à la fois des instruments spécifiques et des catégories générales d'instruments (Meeùs 2003 - cf. introduction).

⁵⁷ Il s'agit du oud construit par Abdoh George Nahhat à Damas en 1931. La photo est prise du programme du concert du 6 avril 2018 à la Philharmonie de Paris. © Jean-Marc Anglès.

II.2. Importance du plectre

Le oud est un instrument à cordes pincées. Le plectre, même s'il ne fait pas partie du corps de l'instrument, détient un rôle important dans la production et la qualité du son du oud, étant physiquement l'intermédiaire entre la main droite du joueur de oud (dans le cas d'un droitier⁵⁸) et les cordes. Il est de forme longitudinale (en moyenne, de dix à quinze centimètres de longueur pour un centimètre de largeur). Le bout serré entre le pouce et l'index, sa tension est répartie sur toute la main droite, en poing fermé, qu'il traverse et dépasse du côté de l'auriculaire. Certains joueurs de oud font sortir ce bout de leur *rīsha(t)* entre l'annulaire et l'auriculaire.

Signifiant « plume », *rīsha(t)*, le nom arabe du plectre, toujours d'usage, provient de l'utilisation « traditionnelle » de plumes d'aigle dans sa réalisation. Par extension, *rīsha(t)* désigne tout plectre de oud qu'il soit de matière naturelle (bois, carapace de tortue, corne de ruminant) ou chimique (plastique, nylon) et signifie même la technique de la main droite (coup de plectre). Le terme désigne, aujourd'hui, « le geste de frapper les cordes. Autrement dit un ensemble de frappes constituant des formules mélodico-rythmiques. Il est utilisé également par les musiciens en Égypte comme un critère de jugement d'un 'udiste » (Abdallah 2010, p. 60). Par exemple, lors d'une répétition, Bacem Ala Yousfi confie à Mohamed Abozekry son admiration pour le jeu de main droite de leur collègue Nabil Hilaneh⁵⁹ dans ses termes : « Ah, Nabil, quelle *rīsha(t)* il a ! »⁶⁰.

La plupart des musiciens que j'ai rencontrés dans le cadre de ma recherche utilisent des *rīsha(t)*-s en plastique commercialisées dans les boutiques d'instruments orientaux et qu'ils prennent soin de choisir et de garder car leurs duretés et souplesses ne sont pas uniformes d'une pièce à l'autre. Certains ont choisi un modèle de plectre standardisé dont la reproductibilité est plus fiable, à l'instar des médiateurs de guitare. À ce moment-là, il n'y a plus de différence entre une *rīsha(t)* et une autre, du même modèle. Il existe tout de même quelques exceptions à cette tendance à l'utilisation de *rīsha(t)*-s plastiques : Amine Mraihi utilise un médiateur de guitare et Rabih Abou-Khalil des plectres fabriqués en plume⁶¹. En concert, il n'est pas rare de voir une

⁵⁸ Il importe de préciser, à cet effet, que toutes les descriptions et schémas de oud, dans ce document, correspondent au cas plus fréquent du musicien droitier.

⁵⁹ Jeune joueur de oud syrien, installé à Berlin.

⁶⁰ Il s'agit de la répétition qui a eu lieu dans un studio de la Cité de la Musique, à Paris, le 5 avril 2018, veille de leur concert à la Philharmonie autour de leur ancien professeur Naseer Shamma.

⁶¹ Ces *rīsha(t)*-s en plume sont construites par Jean-Loup Msika, un fabricant de flûtes en roseau, nay, installé en France.

rīsha(t) accrochée entre les chevilles que le joueur de oud pourrait utiliser en cas de perte de son plectre principal (voir la figure n°5 où deux *rīsha(t)*-s sont accrochées de part et d'autre du cheviller).



Figure 5 : une *rīsha(t)* à la main et deux accrochées sur le cheviller⁶²

II.3. Caractéristiques organologiques communes de la catégorie spécifique du oud

Il n'existe pas, aujourd'hui, des normes uniformes quant à la facture des ouds. Pour les distinguer des autres instruments de la famille des luths à cordes pincées, Hamdi Makhlouf dégage « trois éléments clefs autonomes qui font la propriété de la forme du 'ūd :

1. La caisse de résonance est piriforme quelles que soient ses dimensions ou les subtilités de facture touchant à son niveau de rondeur. La table d'harmonie est obligatoirement piriforme par assujettissement aux propriétés de la caisse.
2. Le manche, se joignant à la caisse de résonance, est obligatoirement moins long qu'elle et a une forme semi-conique, de surface plate, trapézoïdale du côté de la table d'harmonie et arrondie du côté de la caisse.
3. Le cheviller, se joignant au manche, doit avoir une inclinaison importante avec ce dernier [...]. » (Makhlouf, 2011: 80)

Il importe de signaler qu'il existe une proportion entre la longueur du manche et celle de la corde vibrante où la première correspond au tiers de la seconde. Ce rapport d'un tiers, variable au moins jusqu'au XIX^{ème} siècle, semble s'être stabilisé au cours du XX^{ème} siècle (Abdallah

⁶² Fadhel Boubaker en concert, le 8 novembre 2016 à la salle l'Agora à la Marsa, Tunisie.

2015, p. 73-76) pour devenir ce qu'on peut considérer aujourd'hui comme une caractéristique commune.

II.4. Postures de jeu

Les joueurs de oud jouent leur instrument en étant assis sur une chaise ou un tabouret⁶³. Beaucoup de joueur de oud utilisent, pour s'entraîner mais surtout lors des concerts, un repose-pied qui permet à la jambe droite d'être plus élevée. Ceci facilite le maintien de l'instrument dont la caisse de résonance se trouve coincée entre la jambe et le bras droits. Pour créer cette élévation du niveau du genou droit, certains musiciens se contentent de s'appuyer sur la pointe du pied droit tandis que d'autres jouent en croisant les jambes. Quelques rares joueurs de oud installent sur leur instrument une attache-courroie qui permet d'y fixer le bout d'une sangle. L'autre bout de la sangle est accroché au niveau de la tête du oud. Elle leur permet de pouvoir jouer debout et de se déplacer pendant la performance.

Jouant de plus en plus le oud électrique et debout comme un guitariste de rock, Mehdi Haddab décrit l'« évolution » de sa posture de jeu avec humour :

~ Paris (France), le 8 février 2018 ~

A.O. – Tu as toujours joué debout même sur les premiers *DuOud* ?

Mehdi Haddab – En fait j'ai commencé dans le projet *DuOud* assis et puis au fur et à mesure, je me suis levé. [Éclat de rires]

A.O. – Comme l'Homme !

M.H. – C'est ça ! Exactement ! C'est la marche de l'homme. J'ai commencé le oud « invertébré » !

⁶³ Le joueur de oud égyptien Mustafa Said, qui ne fait pas partie des musiciens observés dans cette enquête, joue en concert assis en tailleur. Il s'agit d'une exception.



Figures 6, 7 et 8 : jouer le oud debout grâce à une sangle⁶⁴

III. Spécificités internes

Après avoir dégagé les trois caractéristiques que partagent les ouds actuels, Hamdi Makhlouf résume les différences majeures dans leurs factures. Selon lui, les ouds se distinguent, les uns des autres, par les paramètres suivants : degré d'inclinaison de la caisse de résonance au niveau du manche, degré de rondeur inférieure de la caisse de résonance, barres d'harmonie, dimensions du manche, fixité ou mobilité du chevalet et enfin les cordes. On pourrait aussi y rajouter le nombre et disposition des rosaces, les types de bois utilisés pour les différents éléments. Mais certaines caractéristiques semblent primer sur les autres. En général, les joueurs de oud n'évoquent pas les quatre premières caractéristiques qu'ils livrent souvent au bon

⁶⁴ En haut : Dhafer Youssef, en présence de Mat Brewer à la contrebasse et Aaron Parks au piano, pendant la balance précédant son concert, le 30 mai 2017 au festival *All That Jazz* à Blois, France.

En bas à gauche : Khyam Allami, en présence de Layale Chaker (violon) et Daniele Camarda (basse électrique), pendant la balance précédant son concert, le 17 août 2017 au festival *Wish you were here – AFAC Music and Film Summer Festival* à Berlin, Allemagne.

En bas à droite : Jean-Pierre Smadja portant un oud électrique lors d'un concert donné le 2 avril 2017 au bar *La Colonie* à Paris, France.

vouloir du luthier, alors qu'ils accordent plus d'importance aux deux dernières (chevalet et nombre de cordes) qu'ils explicitent dans leurs commandes d'instrument.

III.1. Le manche : avec ou sans toucher

Le manche, vu d'en haut, est en forme de trapèze. Selon l'instrument, il peut y avoir différentes longueurs, largeurs au niveau du sillet et largeurs au niveau de la caisse de résonance. Dans les ouds d'aujourd'hui, un toucher est souvent présent. Cette présence presque systématique, qui l'est devenue à la fin du XX^{ème} siècle, pourrait être liée à de nouvelles techniques d'exploration de l'extrémité intérieure du manche (appelée technique du « démanché ») (*Ibid.* : 111).



Figure 9 : ouds exposés dans l'atelier du luthier Ibrahim Ada⁶⁵ à Istanbul avec (premier à gauche) et sans toucher (quatre à droite)

III.2. La caisse de résonance : différentes inclinaisons, rondeurs et barres d'harmonie

D'un oud à l'autre, la caisse de résonance peut présenter plusieurs variations qui concernent :

- Inclinaison de la caisse de résonance. Les ouds peuvent avoir des inclinaisons plus ou moins grandes de la caisse de résonance au niveau de son intersection avec le bas du manche (voir le schéma de la figure n°10). À chaque degré d'inclinaison correspond une profondeur bien déterminée de la caisse de résonance.

⁶⁵ Photo publiée sur la page *facebook* du luthier, le 3 février 2018.

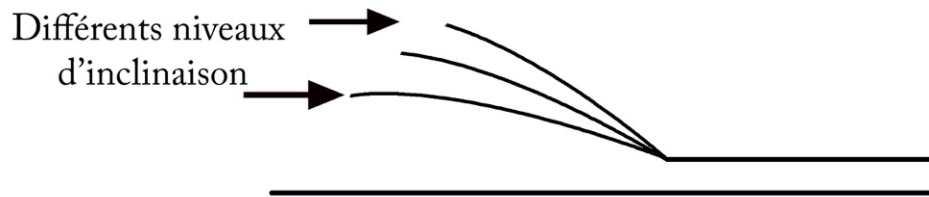


Figure 10 : différents niveaux d'inclinaison de la caisse de résonance au niveau du manche⁶⁶

- Rondeur inférieure de la caisse de résonance. Les ouds peuvent avoir des rondeurs plus ou moins grandes de la caisse de résonance au niveau de sa terminaison dans la direction du bas de la table d'harmonie (voir le schéma de la figure n°11). À chaque niveau de rondeur correspond un point de connexion bien déterminé à la table d'harmonie.

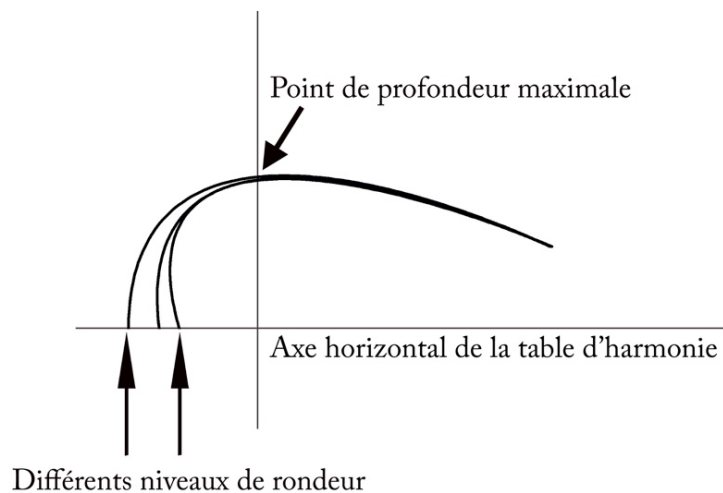


Figure 11 : différents niveaux de rondeur inférieure de la caisse de résonance⁶⁷

- Barres d'harmonie : leur disposition et nombre, maintenant la table d'harmonie à l'intérieur de la caisse de résonance, varient selon le luthier.

⁶⁶ Ce schéma suit la figure similaire de H. Makhoulf (2011, p. 85).

⁶⁷ Ce schéma suit la figure similaire de H. Makhoulf (*Ibid.*, p. 86).

III.3. Le chevalet : fixe ou mobile

Le chevalet de l'oud est majoritairement fixe sauf contre-indication ; c'est-à-dire que les joueurs de oud ne le spécifient que quand il est mobile. Ils renvoient toujours cette caractéristique au type de oud dit « iraquien », comme on le verra plus tard, et plus précisément à une « invention » du luthier iraquien Muḥammad Fāḍil qui l'aurait conçu la première fois pour Munir Bashir⁶⁸.



Figures 12 et 13 : exemples de oud à chevalet fixe (à gauche)⁶⁹ et à chevalet mobile (à droite)⁷⁰

⁶⁸ Dans une interview filmée du luthier Fā'iq Muḥammad Fāḍil (فائق محمد فاضل) et fils de Muḥammad Fāḍil (محمد فاضل) (elle daterait de 2002) et retrouvée sur Internet, ce premier attribue à son père cette invention. Il la situe en 1953 (l'interviewer parle de 1956/1957) comme réponse au besoin spécifique de Munir Bashir qui – toujours selon l'interviewé – avait l'habitude de jouer avec des musiciens européens. Pour s'entendre et être entendu, le joueur de oud aurait accordé son instrument très haut (d'où une tension plus forte des cordes), ce qui a fini par déformer sa table d'harmonie. Ce « premier » oud au chevalet mobile daterait de 1957 (Beckles Willson 2019b ; 2019a, p. 474-475). Grâce au chevalet mobile, il aurait pu monter jusqu'au Sol sans crainte pour la table. Dans une autre interview, le second fils de Muḥammad Fāḍil, qui s'appelle Ya'rob Muḥammad Fāḍil (يعرب محمد فاضل), célèbre luthier lui aussi, installé en Tunisie puis récemment en Belgique, évoque l'« invention » de son père comme une demande ou une idée de Munir Bashir mais évoque d'autres raisons : l'humidité et le changement de température au Liban où vivait le joueur de oud dans les années 50. C'est cette différence de climat qu'évoque Munir Bashir comme raisons de cet incident, dans son autobiographie, et qui aurait eu lieu entre 1954 et 1957 (Munir Bashir 1996, p. 104).

Lien de la vidéo de l'interview (consultée en janvier 2020) : <https://youtu.be/jXhwOd5U4jU>

⁶⁹ Rabih Abou-Khalil pendant une répétition qui précédait un concert, le 27 avril 2017 à la Chapelle Corneille, Rouen.

⁷⁰ Mohamed Abozekry pendant un concert, le 11 mars 2017 à la Salle Georges Pompidou, Épinay-sous-Sénart.

III.4. Les cordes : différentes matières et divers nombres

Leur nombre ainsi que le système d'accordage peut varier d'un musicien à l'autre. Les cordes d'usage actuellement sont en nylon pour les cordes les plus aiguës (deux ou trois, dans un oud à six cordes) et en soie filée par du métal pour les cordes graves (quatre ou trois, dans le même type de oud). Par le passé, les cordes étaient fabriquées en boyau et en cuir (Guettat 2006, p. 165). On mentionne la soie (*'ibr̄sim*) pour les cordes aiguës dès le IX^{ème} siècle, notamment chez al-Kindī. Les cordes en boyau alourdis par du métal, appelées « cordes filées », sont mentionnées pour la première fois, en Europe, au milieu du XVII^{ème} siècle (Ceulemans 2008, p. 170 ; Dennerly 2014, p. 141).

Le boyau présente une double contrainte. Dans le registre aigu, la fréquence de rupture d'une corde de boyau est plus basse que celle d'une corde en soie⁷¹ ; quant au registre grave, une corde en boyau est relativement épaisse et donne un son sourd (Abdallah 2010, p. 59 ; Abdallah 2015, p. 76). C'est donc l'invention du Nylon, en 1935, par l'américain Wallace Carothers et son application sur la fabrication des cordes harmoniques qui donnera les cordes en nylon fabriquées industriellement qui seront d'usage à partir des années 1950 (Société Française de Luth).

Il y a tout de même une exception, parmi les musiciens que j'ai rencontrés. Rabih Abou-Khalil utilise des cordes en boyau (les deux chœurs les plus aiguës, c'est-à-dire la première et la deuxième) et en or (les quatre les plus graves, c'est-à-dire de la troisième à la sixième). Voici un extrait de notre entretien où il en parle :

~ Vallauris (France), le 7 mai 2017 ~

Rabih Abou-Khalil – Tu sais que j'ai des cordes en boyau et or ? Il y a une série faite [spécialement] pour moi de *Hannabach*, c'est une compagnie allemande. Parce que j'ai essayé ... j'ai toujours travaillé sur les cordes. Pendant trois ans, on a fait beaucoup d'expérimentations. C'est une petite maison de cordes, *Hannabach*. La première fois que j'ai écouté des cordes en or de guitare, j'avais trouvé ça incroyablement chaleureux. Et à partir de là j'ai commencé à travailler avec eux.

A.O. – C'est commercialisé, ou bien ils le font exclusivement pour toi ?

R.A. – Non, ça se vend, mais je crois que je suis le seul à en acheter ! [Rires]

A.O. – Moi j'utilise des cordes de luth *Pyramides*.

⁷¹ C'est-à-dire qu'une corde en boyau se rompt à une fréquence (note) plus basse qu'une corde en soie qui permet de monter encore dans les fréquences avant d'atteindre le moment de rupture.

R.A. – Oui, tout le monde utilise des *Pyramides*. C’est une plus grande usine que *Hannabach*. *Hannabach* qui est plus spécifique. Elles sont chères [100 euros pour un jeu contre environ 50 euros pour un jeu de cordes *Pyramides*] parce que c’est en or et les autres [les deux cordes plus aigües] sont en boyau. Mais c’est un son incomparable. Ils l’ont magnifiquement fait. Ce sont des artistes.

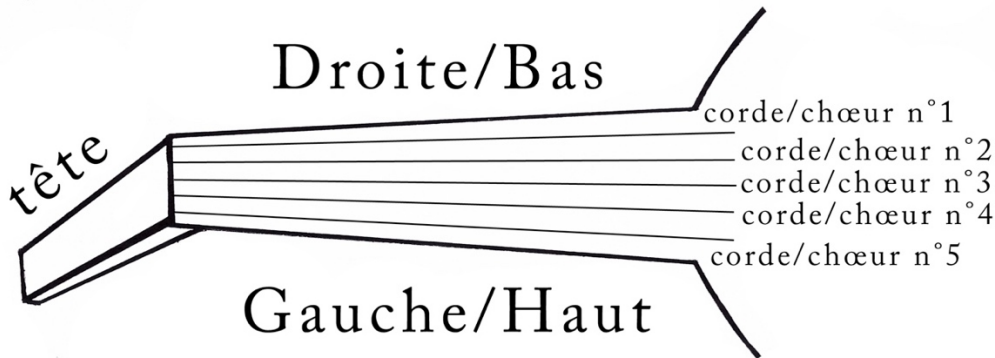


Figure 14 : numérotation des cordes dans le cas d'un oud à cinq cordes/chœurs

Les cordes seront numérotées – dans ce travail – à partir de celle qui se trouve à droite, quand on dresse le oud en face de nous (ou en bas, quand on tient l'instrument, en position de jeu) jusqu'à celle qui se trouve à l'extrême gauche (ou en haut). La première corde est donc souvent la plus aigüe et la dernière la plus grave.

IV. Le oud : l'objet, le symbole et leurs évolutions

IV.1. Évolution et modifications intrinsèques

Après avoir décrit les caractéristiques communes du oud, il est important d'indiquer l'existence d'instruments qui, tout en s'en démarquant, sont revendiqués par leurs facteurs, comme par certains musiciens, comme étant des instruments appartenant à la catégorie spécifique « oud ». La modification la plus importante et la plus fréquente consiste en l'amplification du oud. Il y a non seulement les ouds électriques et électro-acoustiques conçus comme tels, mais aussi des modifications faites *a posteriori* par des luthiers, à la demande des musiciens, sur des ouds déjà existants en y installant un système de captation du son (microphone et préampli) dans le but de pouvoir l'amplifier et le sonoriser plus facilement. Certains musiciens placent un microphone collé de façon plus ou moins permanente sur la table d'harmonie.

En discutant avec Rabih Abou-Khalil, j'ai pu observer une modification, très rare et assez surprenante, du manche du oud dans lequel il avait installé une barre de réglage, à l'instar du *truss rod* qu'on retrouve dans les guitares électriques et folk. Il s'agit d'une tige métallique placée à l'intérieur du manche, sur toute sa longueur. L'ajustement de la tension de cette tige, permet de régler celui du manche en déterminant sa courbure. Il se fait grâce à une vis (probablement clé de type *Allen*) située sous le manche (entourée par un cercle bleu sur la figure n°15).

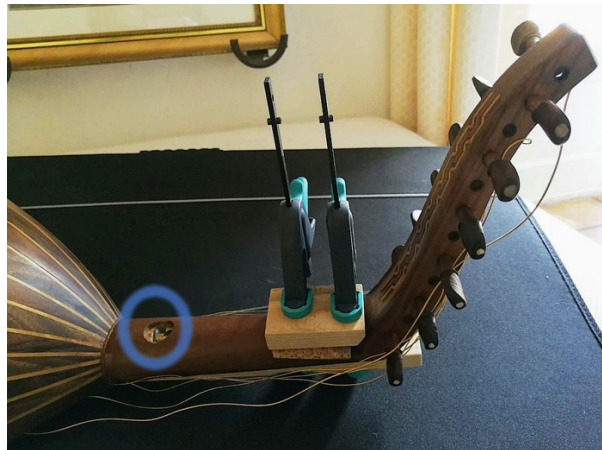


Figure 15 : fente d'ajustement d'une barre de réglage installée dans le manche d'un oud de Rabih Abou-Khalil⁷²

Il existe aussi un modèle de oud industriel conçu par l'entreprise canadienne *Godin* de fabrication de guitares. Il s'agit d'un instrument qui combine des caractéristiques du oud (manche non fretté, caisse de résonance piriforme, proportion entre longueur du manche et longueur de la corde vibrante) et de la guitare électro-acoustique (cheviller droit et non incliné, chevilles mécaniques, microphone préinstallé avec sortie « jack » 6,35 mm, caisse de résonance à pan coupé). Sur la table d'harmonie des trois variantes de ce modèle *Godin*, la rosace est remplacée par une épaulette centrale⁷³.

⁷² Photo publiée par Rabih Abou-Khalil sur sa page *facebook*, le 3 juillet 2017.

⁷³ Une épaulette est à la fois l'ensemble de trous qui, sur certaines guitares, remplacent la rosace et l'ornementation qui les entourent.



Figures 16, 17 et 18 : les trois modèles du oud *Godin*⁷⁴

On peut trouver cette caractéristique du pan coupé chez des luthiers comme par exemple Ibrahim Ada. Ce luthier stambouliote fabrique aussi des ouds électro-acoustiques.



Figures 19 et 20 : deux vues d'un oud électro-acoustique à pan coupé par Ibrahim Ada⁷⁵

Il y a aussi l'instrument appelé *syilent-oud* (contraction de Sylvain et de *silent*, silencieux en anglais), conçu en France par le musicien Sylvain Bouancheau-Dugast, à l'aide du luthier Jean-Baptiste Lorin. Il s'agit d'un instrument électro-acoustique dont la spécificité première est d'être démontable (voir les figures n°21 et 22). Conçu principalement pour faciliter son transport lors d'un voyage, le premier modèle voit le jour en 2013 et ne devient commercialisé

⁷⁴ Il s'agit respectivement, de gauche à droite, des modèles *Multi Oud Ambiance Nylon Natural HG*, *INUK Encore Steel String Antique Burst SG* et *Multi Oud Encore Nylon Natural SG*, tous de la marque *Godin*. Source des informations et des photos : <https://godinguitars.com/product-category/guitars/world> (site web de l'entreprise *Godin*).

⁷⁵ Photos publiées sur la page *facebook* du luthier, le 23 juin 2016.

à partir d'un site web que vers 2018, grâce à des commandes et sollicitations venant du monde arabe par les réseaux sociaux. Initialement dépourvu d'une tête pour dépasser la contrainte principale de l'encombrement⁷⁶, son inventeur a dû proposer un cheviller non-fonctionnel afin de répondre aux besoins de certaines commandes faites par ceux qu'il qualifie de « traditionalistes ». « Les traditionalistes n'aiment pas. Ils disent qu'il manque le cheviller. J'étais concentré sur la sensation ergonomique, au début, et non pas sur le design », me confie-t-il. La proposition d'arceaux en bois va certainement dans le même sens du rapprochement avec le modèle ancien et « traditionnel ». Sylvain est actuellement à sa quatrième version de *silent-oud* et travaille sur un nouveau modèle électrique à corps plein.



Figures 21 et 22 : Mohamed Abozekry essayant le *silent-oud* à l'atelier de Sylvain Bouancheau-Dugast ; un modèle démonté avec une tête non-fonctionnelle (cercle bleu)⁷⁷

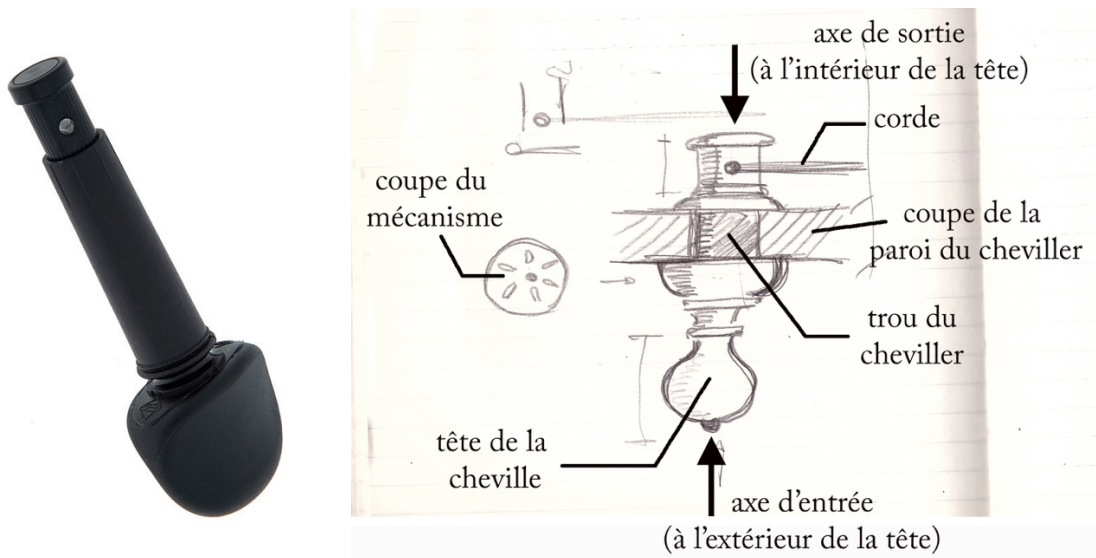
J'ai aussi observé, chez quelques joueurs de oud (comme Fawaz Baker et Rabih Abou Khalil), le remplacement des chevilles « classiques » en bois par des chevilles en matériau composite commercialisées par l'entreprise allemande *Wittner*. Il s'agit de chevilles qui, grâce à un système de transmission mécanique, permettent d'avoir une vitesse de rotation de sortie (celle de l'axe du bout dans lequel la corde est fixée, du côté de la tête du oud) plus faible que celle

⁷⁶ Du côté du cheviller, les cordes sont attachées grâce à des trous à même le manche. De l'autre côté, il s'agit d'un couple chevalet fixe/cordier qui rappelle celui des guitares acoustiques.

⁷⁷ À gauche : Image tirée d'une vidéo de présentation tournée le 26 octobre 2018 lors de la visite de Mohamed Abozekry à l'atelier de Sylvain Bouancheau-Dugast situé à Rezé (Nantes). La vidéo est disponible sur la chaîne *Youtube* de Sylvain Bouancheau-Dugast (publiée le 28 octobre 2018) : https://youtu.be/TJqhSPx_6Lk © Sylvain Bouancheau-Dugast.

À droite : Photo d'un modèle démonté provenant du site web dédié au *silent-oud*. Lien : <https://sbd-projets.com> © Sylvain Bouancheau-Dugast.

de la rotation d'entrée (celle actionnée par le musicien quand il accorde son instrument). Cette différence offre au joueur de oud une plus grande précision pendant l'accordage dont elle assure la stabilité. La différence entre ces chevilles *Wittner* et celles, aussi mécaniques, d'une guitare classique, par exemple, c'est que les deux axes, d'entrée et de sortie, sont sur le même plan et au même niveau, ce qui permet à cette firme de leur donner un aspect « classique » qui trompe l'œil. Commercialisées pour des instruments à cordes comme le violon, l'alto ou le violoncelle, *Wittner* a conçu des chevilles pour certains instruments orientaux mais le oud n'y figure pas⁷⁸. Les joueurs de oud qui utilisent ces chevilles semblent utiliser le modèle conçu pour l'ukulélé et qui coïncideraient avec les dimensions de celles du oud.



Figures 23 et 24 : photographie de la cheville *Wittner*⁷⁹ ; croquis par Fawaz Baker pour m'expliquer ses mécanisme et fonctionnement⁸⁰

J'ai également noté la présence d'un modèle de « oud basse » utilisé par Rabih Abou-Khalil lors d'un concert. L'instrument est beaucoup plus grand qu'un oud « normal », toutes proportions gardées. Il lui a été fabriqué par le luthier allemand Robert Eibl, installé à Munich. Rabih Abou-Khalil l'accorde à une octave plus basse que ses autres ouds. Il présente un toucher

⁷⁸ Source : https://wittner-gmbh.de/feinstimmwirbel_e.html (site web de l'entreprise *Wittner*).

⁷⁹ Source : https://www.thomann.de/fr/wittner_feinstimmwirbel_ukulele_4pcs.htm (site web du distributeur *Thomann*).

⁸⁰ Fawaz Baker, qui était architecte, a improvisé ce dessin sur mon journal de terrain lors de notre interview à Paris, le 28 juin 2017.

blanc en ivoire et il me semble, après l'avoir rapidement essayé chez lui, que ses chevilles sont de l'un des modèles de *Wittner* décrits ci-haut.



Figure 25 : Rabih Abou-Khalil tenant son « oud basse » lors de la balance pour son concert⁸¹

IV.2. Critères extrinsèques de définition du oud

On peut voir dans ces différences de facture entre, d'une part, des « caractéristiques communes » et, d'autre part, des modèles qui sortent du lot, l'« exception qui confirme la règle ». Mais on peut aussi se poser la question que j'ai évoquée en résumant le concept d'« objet » et de « symbole » chez Mead et Blumer : qu'est-ce qui définit « réellement » le oud ? Sa facture et ses propriétés ou bien sa représentation et désignation comme telles ? En d'autres termes, la « réalité » du oud correspond-elle à un ensemble de caractéristiques formelles et acoustiques « intrinsèques » ou bien à une revendication et un usage « extrinsèques » ?

Ce passage d'un texte de H. Becker apporte un éclairage particulier sur cette question : « En dépit de son indéniable réalité matérielle, un instrument de musique n'est que l'incarnation physique de toutes les expériences acoustiques qui ont rendu son existence possible ; des choix effectués par des générations et des générations de musiciens et de compositeurs pour lui écrire des partitions et en jouer d'une certaine manière ; de ceux effectués par des générations et des générations d'auditeurs pour accepter le son qu'il produit comme étant de la musique et des actions des entreprises commerciales qui ont rendu tout ça possible. » (Becker 2002, p. 91).

⁸¹ Il s'agit d'un concert donné le 27 avril 2017 à la Chapelle Corneille, Rouen.

Si Becker attire l'attention sur « l'incarnation physique de toutes les expériences acoustiques » qui dépasse la stricte réalité organologique de l'instrument ou qui lui donne sens, il existe aussi une dimension autrement symbolique de cette « réalité physique ». Si le modèle de oud *Godin*, signalé ci-haut, est utilisé par au moins deux musiciens que j'ai observés (Alaa Zouiten et Khyam Allami), son usage, voire sa qualification de « oud », est refusé par d'autres musiciens pour des raisons diverses qui peuvent aller de la qualité du son jusqu'à l'aspect esthétique. Mehdi Haddab, pourtant connu pour son utilisation, devenue presque exclusive, du oud électrique, m'a exprimé son rejet de ce modèle pour des raisons purement esthétiques. Voici un extrait de notre dialogue :

~ Paris (France), le 8 février 2018 ~

Abderraouf Ouertani – Et les [modèles] *Godin* tu les as essayés ?

Mehdi Haddab – Alors *Godin*, oui, [je les ai essayés] et je n'aime pas du tout. D'abord il y a deux choses. Le oud, et c'est ce qui m'avait refroidi quand j'ai vu la première fois le oud électrique, c'est que le oud pour moi c'est un des instruments, et je dis toujours ça, ce n'est pas parce que j'en joue, c'est l'un des instruments les plus parfaits, esthétiquement, de tous les instruments de la planète.

A.O. – Esthétiquement ?

M.H. – Esthétiquement. Esthétiquement, c'est un instrument incroyable, en termes de design, parce que tu as toutes les formes, c'est beaucoup plus beau qu'une guitare, et même qu'un violon. [Il fait un geste avec ses mains qui exprimait le contour arrondi d'un oud] C'est-à-dire qu'en fait, tu as la partie bombée mais qui se rejoint, tu vois, un peu ce côté poire-pastèque.

A.O. – pastèque derrière et poire [devant] ...

M.H. – Et poire un peu dans la forme. Une table d'harmonie nature, non pas vernie où la couleur n'a pas été modifiée, des rosaces, le manche et la tête comme ça [il imite par un geste l'ondulation et l'inclinaison de la tête du oud] et les chevilles, tu vois ? Pour moi, c'est le plus bel instrument. C'est mille fois plus beau qu'une guitare. C'est bien entendu plus beau qu'un piano, un accordéon ou tout ce que tu veux. Et je veux dire, même qu'un qanoun. Franchement, c'est le plus bel instrument, esthétiquement !

A.O. – Tu n'as pas parlé dans une interview d'une larme ?

M.H. – Alors si. Ça c'est un autre truc. Ça c'est marrant parce que ça c'est un vieux musicien afghan qui jouait au Théâtre de la Ville, et qui était un mec incroyable. Il était venu avec une troupe. Il y avait un très bon joueur de *rebab*. Ça s'appelle le *rebab*. [...] Le musicien

vraiment traditionnel. Homayun⁸². Il est maintenant installé aux États-Unis. C'est un excellent joueur de rebab. Le rebab, c'est comme le *sarod* et tout ça. Ça ressemble au oud, en fait. C'est la même technique que le oud au niveau de la main droite sauf que [chez], eux, il y a des frettes. Dans le *sarod*, il n'y a pas de frettes, comme dans le oud. Mais chez les Afghans, il y a des frettes. C'est un très bel instrument. C'est d'une très grande virtuosité. Et il vient avec un vieux monsieur qui, lui, et c'est incroyable, il joue d'un instrument genre *rebab*, c'est-à-dire instrument à archet à une corde. Sauf que le mec, avec sa corde, il connaît neuf-cents mélodies, ou mille-cinq-cents mélodies, je n'en sais rien. C'est-à-dire qu'il connaît toutes les chansons populaires afghanes de campagne. C'est une encyclopédie. Il se trouve qu'à l'époque, j'habitais Paris. Après leur concert au Théâtre de la Ville, tout ce beau monde [la troupe], mon ami réalisateur Barmak [Siddiq Barmak] le ramène chez moi. On se retrouve à passer une soirée géniale avec ces gens, à jouer, [avec] Homayun qui me montre des trucs ... et lui, ce vieux musicien afghan-là, quand il entend le oud, le premier truc qu'il me dit, il dit : « On dirait des gouttes d'eau ». Le son. Pour lui, il entend le son de gouttes d'eau. En fait c'est ça qui m'a [interpellé]. Bon, la soirée se passe et puis le lendemain je me dis : « C'est vrai, ce n'est pas bête. C'est vrai qu'il y a un son, comme ça, de cristal, un peu aigu, scintillant » et du coup ce qui est génial, dans l'absolu, le oud venant de régions, quand même, de climat désertique, l'eau c'est ce qu'il y a de plus précieux, et ce serait donc symboliquement le son le plus précieux en fait, qu'on puisse entendre, dans un climat pareil. Et il a la forme d'une goutte d'eau. [Rires].

A.O. – Et pour revenir à la question esthétique, qu'est-ce qui t'a déplu, quand on parlait de *Godin* ?

M.H. – Voilà, pour moi, c'est sacré, l'esthétique du oud, de l'instrument. On m'a dit quinze mille fois : « Mets-toi des chevilles normales [c'est-à-dire mécaniques], [de] guitare, machin ». Pour rien au monde je couperai la tête de mon instrument, quoi ! C'est la beauté esthétique. Rien que l'angle de la tête sur le manche, les chevilles qui en dépassent comme ça, ça fait vraiment un ... c'est beau quoi ! Ça me fait penser, justement, à d'autres instruments que je trouve très beaux. En fait quand je dis « Le oud c'est le plus beau ». C'est parce que ça s'approche du design extrême-oriental : le *biwa*, le luth *biwa* au Japon, le luth *pipa* en chine, etc. En fait, ces formes d'instruments, pour moi, sont les plus belles.

A.O. – Parce que dans le *Godin*, la tête du oud elle est droite ? C'est ça ?

M.H. – Oui.

A.O. – Comme une guitare ?

M.H. – Comme une guitare.

A.O. - Comme une espèce de luth algérien ?

⁸² Il s'agit probablement de Homayun Sakhi, joueur de *rubab* afghan, instrument de la famille des luths.

M.H. – Comme la mandole, oui. Et encore, la mandole c’est la mandole, quoi. La mandole, c’est la version, entre guillemets, violoncelle de la mandoline. On l’appelle le mandoloncelle, d’ailleurs. C’est une mandoline, mais en plus grand, quoi, c’est ça la mandole, en gros. Mais lui il respecte son esthétique. Mais effectivement, pour moi, en tout cas, le oud, c’est super important ... Le *Godin*, non ! Ça ne me branche pas, voilà. C’est bien fait, mais ça ne m’attire pas. Pour ne rien te cacher, même l’esthétique *Godin* en guitare et au niveau du son, ça ne me branche pas. Si déjà ça ne me branche pas pour la guitare, bah ...

A.O. – Je ne connais que leur modèle de guitare classique. C’est une espèce de *best-seller*.

M.H. – Oui, c’est ça, voilà ! C’est la guitare acoustique qui passe partout. Je ne sais pas. Je suis trop électrique pour ça.

La tête, ondulée et inclinée, du oud et ses chevilles en bois semblent être des détails assez importants pour inciter le rejet d’un musicien, pourtant réputé « aventureux », d’un instrument qui ne présente pas cette caractéristique. Il s’agit d’une dimension symbolique qui semble jouer, pour beaucoup de musiciens, un rôle important dans la « catégorisation » du oud et de la relative stabilité de son allure, sa forme et sa facture, et ce durant plusieurs siècles (Guettat 2006, p. 164).

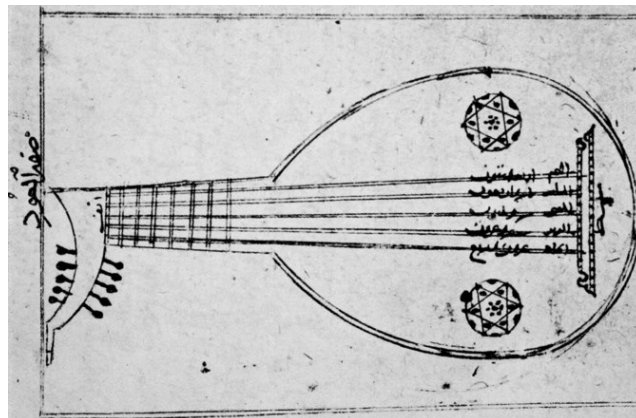


Figure 26 : illustration d’un oud dans un manuscrit du XIV^{ème} siècle⁸³

La relative continuité du oud dans sa forme et la stabilité de sa facture ne devraient pas être interprétées comme synonymes d’immobilité. Au contraire, il faut y voir le résultat de constantes négociations et de choix actifs de la part de plusieurs générations d’instrumentistes, de luthiers, d’institutions culturelles et d’enseignement ainsi que de mélomanes, auditeurs et

⁸³ Il s’agit d’une illustration présente dans un manuscrit de *Kitāb al-’adwār* (Livre des cycles musicaux) d’al-’Urmawī conservé à la Bodleian Library à Oxford (Makhlouf 2011, p. 57) et qui daterait de 1333-1334 (Guettat 2018).

amateurs. Ce point de vue s'inscrit dans la continuité de la vision de l'ethnomusicologue et folkloriste Henry Glassie sur l'histoire des objets culturels. Dans *Material Culture*, il énonce que « la continuité est le résultat d'actions stabilisatrices qui révèlent des modèles répétitifs, récurrents et cycliques »⁸⁴ (Glassie 1999, p. 21) et qu'il ne faudra donc pas interpréter un défaut de changement comme une stagnation (Ann Smart Martin 2001, p. 140). Ce qui apparaît comme statique est le lieu d'un dynamisme du moins « au niveau cognitif » (Goody et Dauzat 1996, p. 191).

La « stabilité » de forme ne devrait pas cacher une possible évolution, voire une rupture, au niveau de la symbolique de l'instrument et, comme on le verra plus tard, de plusieurs aspects liés à sa pratique (changement du contexte musical, inventivité au niveau du traitement sonore, nouvelles techniques instrumentales, etc.).

IV.3. La charge symbolique du oud

Comme tout instrument de musique, le « oud » cristallise des représentations et des usages qui résultent de négociations sociales. Contrairement à sa relative stabilité morphologique, ces représentations semblent se situer dans un processus de changement constant depuis un siècle. Dans une certaine mesure, un certain « accord social » de l'usage du oud semble être constamment défait. Pourtant, la quasi-totalité des études sur le oud ou sur la musique arabe (évoquant inévitablement cet instrument) l'appréhendent comme un « objet » avec des propriétés organologiques plus ou moins stabilisées. Les représentations psycho-sociales y sont rares et elles finissent par consolider ces mêmes propriétés « objectives » transcendantes sans y voir des « consensus sociaux stabilisés » dans un réseau infini d'interactions sociales, contrairement à ce que préconise Becker : « [...] les objets sont des accords sociaux figés ou, plus précisément, des moments figés de l'histoire des interactions humaines » (Becker 2002, p. 94-95). On y retrouve un écho à la transposition sociologique faite par Blumer du concept d'« objet » de Mead. Comme tout objet, un instrument de musique est un produit social formé et transformé par des processus de définition qui ont lieu lors des interactions sociales. Les individus agissent envers les objets selon le sens qu'ils leur donnent. Mais chacun peut agir sur tout objet et élaborer, par conséquent, de nouvelles lignes de conduite le concernant (Blumer 1966, p. 539).

⁸⁴ Traduction personnelle du passage suivant : « *continuity is the result of stabilizing actions that exhibit repetitive, recursive, and cyclical pattern* » (Glassie in Ann Smart Martin 2001, p. 140).

Si on devait appliquer au oud les notions que Becker attribue à tout « monde de l'art », telles que « conventions », « division du travail » ou « chaînes de coopération » (Becker 2010, p. 27-63), il faudra faire intégrer dans l'étude d'un phénomène qui, à première vue, semble être réductible aux musiciens, d'autres acteurs importants et déterminants dans la constitution de l'objet « oud », comme les luthiers⁸⁵, l'industrie de la musique ou tout simplement les auditeurs ou l'enseignement (professeurs, institutions d'enseignement, élèves et étudiants). Même en se restreignant au seul niveau des instrumentistes, ce qui est le cas de cette recherche, on peut aisément constater que cet instrument est à l'« avant-garde » des défis auxquels la musique arabe a fait face tout au long du XX^{ème} siècle jusqu'à nos jours. Il s'agit, en d'autres termes, de la question de son rapport à la « modernité » occidentale (During 1994 ; Qassim Hassan 2004). Comme tout objet, et particulièrement comme tout instrument de musique, le oud s'est retrouvé comme objet de négociations à l'intérieur d'un contexte complexe et très paradoxal : instrument de la théorie arabe par excellence et ce depuis le moyen-âge, instrument de l'accompagnement du chant aussi par excellence, instrument des compositeurs arabes encore une fois par excellence, mais aussi instrument de plus en plus inaudible et toujours solitaire dans des ensembles musicaux qui n'ont pas cessé de s'agrandir au cours du XX^{ème} siècle. C'est du moins le métarécit (Lyotard 1979) que les joueurs de oud rencontrés me livrent et récitent pour retracer sa récente généalogie. S'il fallait préciser une échelle de la charge symbolique du oud, on ne la trouverait sûrement pas à l'échelle de l'identité nationale comme dans le cas du *duduk* arménien (Nercessian 2000) ou le *saz* en Turquie (Bates 2012), ni celle des enjeux ethniques et interreligieux comme c'est le cas du *sarangi* dans le sous-continent indien (Qureshi 2000), ni même celle des milieux sociaux comme dans le cas du *mijwiz* proche-oriental (Racy 1994), pour ne citer que quelques travaux ethnomusicologiques qui se sont penchés sur la question de la symbolique de l'instrument. L'échelle de la symbolique du oud est transnationale.

Mehdi Haddab, qui dans un passage cité ci-haut décrivait ce qu'il considérait être l'instrument « le plus beau », livre dans un autre extrait, cette même-idée partagée par la plupart des joueurs de oud que j'ai rencontrés, de la position avant-gardiste du oud :

⁸⁵ Rares sont les joueurs de oud qui construisent eux-mêmes leurs instruments. Wissam Joubran du trio Joubran est luthier professionnel. Certains d'entre eux collaborent activement et de près avec des luthiers. Par exemple, Amine Mraïhi travaille, à distance, avec deux luthiers pour la construction de prototypes de oud électrique à caisse pleine et à cordes métalliques et singulières (une corde par note à la place de l'habituel chœur de deux cordes).

~ Paris (France), le 8 février 2018 ~

Mehdi Haddab – Il n'y a pas longtemps on m'a demandé de participer à une espèce de stage de formation pour des gens qui s'occupent de médiathèques, de la partie discothèque des médiathèques. En l'occurrence, là, c'était en Bretagne. C'était beaucoup de gens de Bretagne, pour le festival. C'était pour le festival « *No Border* » à Brest⁸⁶. Je ne savais pas du tout comment aborder le truc [le sujet]. Les gens [les programmeurs ?] me disaient « Ce serait bien que tu puisses nous en parler ... Justement, nous, on n'aime pas que ce soit [que] des musicologues qui viennent nous parler mais que ce soit aussi des artistes. Tu peux nous parler de la « modalité » dans la guitare et dans le oud, par exemple ? » Bon, j'avais ça, un peu, comme un point de départ. Et puis, en fait, j'ai réfléchi et [je me suis dit] : « Non, je vais parler du oud. Et je vais dire une chose, que je trouve incroyable, c'est que le oud c'est l'instrument roi de la musique arabe. C'est un instrument, disons, assez haut dans la hiérarchie de la musique arabe, en tant qu'instrument. Mais c'est aussi l'instrument de l'ouverture. Tous les projets d'ouverture sur d'autres musiques se sont faits via un joueur de oud depuis les années 60. Il n'y a pas un joueur de qanoun, pas un joueur de clarinette, pas un joueur de je ne sais pas quoi ... Tout ce qui relève de l'ouverture musicale, du partage, c'est fait par un oud. J'ai repris toute l'histoire de ce que je connaissais comme trucs [musiciens, projets, disques]. Donc, effectivement Ganimian⁸⁷, donc effectivement John Berberian⁸⁸, donc effectivement ...

A.O. – Abdul-Malik⁸⁹ ?

M.H. – Oui, voilà, exactement. Donc, après, aussi tout ce qui s'est fait en jazz à partir des années 80/90 avec [Rabih]Abou-Khalil, [Anouar] Brahem ...

En croisant les deux passages, on peut y lire que la portée symbolique du oud réside dans le fait que cet instrument, en traversant « le temps » avec son allure « moyenâgeuse », il a réussi à trouver sa place auprès des instruments du XX^{ème} (par exemple la batterie, la basse et guitare électriques), et du XXI^{ème} siècles (les instruments électroniques et numériques). Les joueurs de oud cherchent donc à garder un lien avec un passé imaginé de leur instrument. C'est ainsi que j'interprète l'exclamation de Mohamed Abozekry, quand je lui ai demandé s'il avait pensé à installer un microphone (et un préamplificateur) à l'intérieur de son oud : « Non, je ne fais pas

⁸⁶ Jeune festival qui a lieu en décembre depuis 2016. Mehdi Haddab y était invité pour jouer en 2017.

⁸⁷ Charles « Chick » Ganamian [1926-1988], joueur de oud arménien de Turquie ayant immigré aux États-Unis d'Amérique.

⁸⁸ John Berberian [né en 1941] est un joueur de oud né aux États-Unis d'Amérique de parents immigrés arméniens.

⁸⁹ Ahmed Abdul-Malik [1927-1993] est un contrebassiste de jazz afro-américain ayant été aussi joueur de oud.

ça, moi ! Moi je ne perce jamais mon instrument ! »⁹⁰. C'est à ce genre de détails que tiennent parfois les joueurs de oud, et qui révèlent un attachement à un imaginaire symbolique de la forme et de la facture de l'instrument, qui dépend de la représentation de chaque musicien. C'est comme si, même avec tout ce que l'usage de cet instrument a pu parcourir, il y reste tout de même quelque chose de « sacré » auquel on ne peut pas toucher.

Ce déchirement entre l'efficacité de la facture du oud (précision plus grande des chevilles mécaniques, amplification plus facile grâce à l'installation d'un microphone et d'un préamplificateur ou l'utilisation d'un modèle industriel comme celui de la marque *Godin*) et le respect d'une forme représentée comme « originelle » et « authentique » fait penser à la typologie des déterminants de l'action sociale de Weber dans laquelle il distingue entre deux types de motivations subjectives : la rationalité en finalité et la rationalité en valeur (Max Weber 1995). Il s'agit dans les deux cas de « rationalités », mais bien particulières. Si la première est motivée par des fins réfléchies des individus ou agents « en fonction des attentes qui sont les leurs relativement aux conditions du monde objectif et aux comportements des autres hommes », la deuxième est « une action réfléchie ordonnée à des valeurs ou à des impératifs (éthiques et religieux, notamment) envers lesquels l'individu se sent engagé. Ce qui la distingue de la précédente est l'absence de prise en compte par l'agent des conséquences anticipables de son action » (Colliot-Thélène 2011, p. 23-24).

Bien que différents, ces deux types d'action sont rationnels, dans le sens que donne Weber à cette notion⁹¹, parce les actions y sont « motivées » et donc « significativement orientées ». Les tentatives d'adéquation entre fins et moyens y demeurent intactes. Il est intéressant de voir que, dans l'usage du oud par les musiciens observés dans cette étude, la sélection de leurs instruments et les rapports qu'ils entretiennent avec, on retrouve un mélange de différents principes de rationalité. Il ne faut pas y voir systématiquement une tension subie par les musiciens entre une rationalité « instrumentale » qui répond à des exigences externes et une rationalité « axiologique » appelée par des motivations internes (souvent traduite dans le langage commun par une polarité entre « modernité » et « tradition »). Il est légitime de penser

⁹⁰ Entretien réalisé le 10 décembre 2016 à Paris, France.

⁹¹ Les termes de rationnel, rationalité et rationalisme désignent un concept central dans la pensée de Weber. On peut le résumer par la cohérence interne entre fins et moyens, à l'intérieur d'une action sociale, ce qui signifie qu'il peut exister des rationalités différentes dans leurs aspects externes. Une action rationnelle et par définition compréhensible « du point de vue du rapport entre les fins poursuivies et les moyens mis en œuvres » (Colliot-Thélène 2011, p. 18).

que cette tension est à la fois recherchée et revendiquée par ces musiciens. C'est ce qu'indiquent les questionnements liés à la sonorisation et l'amplification du oud et qui aboutissent à un choix entre une fabrication d'un son « naturel » et celui de privilégier le traitement sonore et l'électrification, choix qui font l'objet de la deuxième partie de ce travail.

CHAPITRE 2 : TYPOLOGIES DU OUD

I. Critères organologiques

I.1. Les trois archétypes de oud

L'ensemble des « caractéristiques non communes » et principalement celles qui semblent être importantes pour les joueurs de oud rencontrés dans cette étude (chevalet et nombre de cordes) sont combinées de façon plus ou moins liée dans quatre classes « géo-culturelles » (Makhlouf 2011, p. 97). En mettant de côté celle des ouds de type « maghrébin »⁹², tel que le oud 'arbī (عَرَبِي) (littéralement « arabe ») utilisé dans le contexte du *mālūf* tunisien⁹³, on retrouve les trois classes auxquelles se réfèrent les joueurs de oud quand ils parlent de « oud » :

- Le oud « oriental » (شَرْقِي ou *sharqī*)⁹⁴
- Le oud « turc » (تُرْكِي ou *turkī*).
- Le oud « iraquien » (عِرَاقِي ou *'irāqī*).

En réalité, les ouds ne correspondent pas toujours, voire jamais, exclusivement et complètement à cette typologie. Cette classification reste très présente dans les représentations que les musiciens véhiculent quand ils décrivent leurs propres instruments ou ceux qu'ils convoitent. Il s'agit donc de catégories émiques ou « proches de l'expérience » (Geertz 2012, p. 81-85) qui fonctionnent comme des « archétypes ». Pour donner des exemples, le modèle du oud de la famille des luthiers syriens Nahhat (نَحَّات) est l'archétype du oud « oriental ». L'archétype du

⁹² Quand ils disent « oud » sans préciser de quel type il s'agit, les joueurs de oud ne font pas référence à autre chose que l'une des autres trois classes : le « modèle » proche-oriental, turc ou iraquien. La différence principale et décisive entre le oud « maghrébin » et les autres est le système d'accordage. Les ouds de type « maghrébin » présentent des cordes dont l'accordage ne présente pas des quarts justes descendantes, caractéristique – comme on le verra – très importante pour les autres. Les deux classes d'instruments sont donc radicalement différentes, même si elles portent le nom de « oud ».

⁹³ Ce terme (مالوف) désigne la musique « classique » tunisienne.

⁹⁴ Nommé ainsi en référence au *Mashreq* (المشرق), c'est-à-dire le Proche-Orient égypto-levantin (grossièrement, les actuels Égypte, Syrie, Palestine – territoires occupés compris – et Liban).

oud « turc » pourrait être représenté par le modèle du luthier turc Faruk Türünz. Quant à celui du oud « iraquien », ce serait sans doute le modèle du luthier iraquien Muḥammad Fāḍel.

Tableau 2 : typologie simplifiée des ouds⁹⁵

Typologie	Aire politique	Manche	Caisse de résonance	Tonalité de l'accord ⁹⁶	Chevalet
Oriental (<i>sharqī</i>)	Égypte, Syrie, Liban et Palestine (Proche-Orient)	20 à 21,5 cm	Grande avec 3 rosaces rondes et ornementées (une grande et deux petites)	Do	fixe
Turc (<i>turkī</i>)	Turquie, Grèce et Arménie (Anatolie)	19 à 20 cm	Moyenne avec une seule rosace (centrale et ornementée)	Ré	fixe
Iraquien (<i>'irāqī</i>)	Iraq	19 cm (principalement)	Moyenne (parfois petite ; avec 3 rosaces ovales et non ornementées)	Fa	mobile

⁹⁵ Ce tableau s'inspire de celui de la « classification géo-culturelle » de Hamdi Makhoul (2011, p. 98).

⁹⁶ Dans le cas d'un oud à cinq ou six cordes.



Figures 27, 28 et 29 : exemples de oud de type iraquien (en haut à gauche)⁹⁷, turc (en haut à droite)⁹⁸ et oriental (en bas)⁹⁹

I.2. Les modèles hybrides

La fin du XX^{ème} siècle a connu le développement du modèle iraquien et sa propagation dans le monde arabe. Le début du XXI^{ème} siècle a connu celui du modèle turc (peut-être en lien avec

⁹⁷ Khyam Allami pendant une répétition dans le cadre d'une résidence artistique, le 15 août 2017 à Berlin, Allemagne. Il s'agit d'un instrument fabriqué par Muḥammad 'Alī Ja'far, luthier basé selon l'étiquette au Caire et conçu par le musicien iraquien Naseer Shamma.

⁹⁸ Amine Mraïhi lors d'une répétition, le 20 août 2017 chez lui, dans les environs de Lausanne, Suisse. Le oud sur cette photo est fabriqué par le luthier stambouliote Faruk Türünz.

⁹⁹ Rabih Abou-Khalil pendant une répétition qui précédait un concert, le 27 avril 2017 à la Chapelle Corneille, Rouen. Il est en présence de Kudsî Ergüner (ney) et Luciano Biondini (accordéon). Le oud en question est un Nahhat modifié (un microphone y est installé à l'intérieur d'où la sortie du câble visible sur la photo).

les guerres en Iraq dès les années 90 puis en Syrie dès 2011). Ces modèles sont partagés par les luthiers de toute la région du monde arabe (Beckles Willson 2019a, p. 477). Pour prendre un exemple, c'est ainsi que Mohamed Abozekry¹⁰⁰ me décrit son oud à sept cordes, après lui avoir demandé si c'était un oud « égyptien » : « Oui, c'est un oud égyptien. En fait, le modèle est égyptien, le design est iraquien. Et le luthier est égyptien. ». Quant à Achref Chargui¹⁰¹, c'est dans ces termes qu'il décrit son instrument : « Oui [j'ai enregistré mes trois albums avec] le même. Il me plaît énormément. En fait, il a été fabriqué en Turquie mais suivant un *qālib* [terme qui veut dire aussi moule, gabarit ou forme] « *sharqī* » [« oriental »]. Et en général, je le monte d'un ton [accordage en Ré, à la « turque »] ».

Les ouds peuvent non seulement appartenir à l'un des trois archétypes indépendamment de l'appartenance géo-culturelle du luthier, mais aussi se présenter sous des formes hybrides. Un même instrument peut présenter un mélange de caractéristiques propres à plusieurs modèles (voir les figures suivantes)¹⁰².



Figures 30 et 31 : deux exemples de ouds hybrides¹⁰³

¹⁰⁰ Entretien réalisé le 10 décembre 2016 à Paris, France.

¹⁰¹ Entretien réalisé le 13 mai 2017 à Tunis, Tunisie.

¹⁰² Hamdi Makhoulouf parle de « facture *métissée* » pour l'exemple de fusion des deux modèles turc et iraquien avec le recours à la fois aux dimensions du premier et le chevalet mobile qui caractérise le second (Makhoulouf 2011, p. 254).

¹⁰³ Photo à gauche : Fadhel Boubaker pendant la balance précédant un concert, le 19 juin 2018 à Stuttgart, Allemagne.

Le oud sur la figure n°30 (à gauche) est un modèle turc mais il présente un chevalet mobile qui caractérise le modèle iraquien. Celui de la figure n°31 (à droite) est hybride car tout en ayant des caractéristiques de l'archétype turc (dimensions et chevalet fixe), il est pourvu d'une table d'harmonie contenant des rosaces ouvertes et ovales comme dans le modèle iraquien¹⁰⁴.

I.3. Évolution des prix

Le début du XXI^{ème} siècle a aussi connu l'inflation des prix des ouds. Le marché du oud et son développement mérite une étude à part entière, notamment auprès des luthiers. Dans ce passage, Ahmad Al Khatib parle de cette hausse des prix, qu'il trouve trop élevés :

~ Göteborg (Suède) [par visioconférence], le 1^{er} février 2018 ~

Ahmad Al Khatib : – Moi j'ai quatre ouds de Faruk [Türünz, luthier turc]. Je les aime beaucoup. Et je trouve que c'est l'un des meilleurs [luthiers]. Mais je commence à avoir un point de vue éthique sur cette question.

A.O. – Tu peux développer ?

A.K. – Je trouve qu'il y a une espèce d'exagération dans les prix des ouds.

A.O. – Un côté industriel ?

A.K. – Exactement. Et si tu compares le oud, en tant qu'instrument, avec les instruments qui lui sont proches, ceux dont le coût de fabrication et l'effort nécessaire sont équivalents, tu trouveras que le prix du oud est le double. Ces jours-ci tu entends parler de 4.000 et de 5.000 euros ... de 6.000, 7.000 et de 10.000 euros ... de 15.000 euros pour des ouds. Je trouve qu'il y a là une forme d'exploitation. Il y a un déséquilibre. Quelque chose ne tourne pas rond. Je n'ai pas assez étudié la question pour développer mais il y a sûrement un problème avec les prix. De nos jours, le luthier qui débute aujourd'hui, le lendemain il veut vendre à 2.000 dollars et 2.000 euros alors qu'il n'a construit que trois ou quatre ouds. Le oud qui coûte 500 dollars, 500 euros ou 600 euros, n'existe définitivement plus. Et ça ce n'est pas correct. Ça ne sert ni l'instrument ni les étudiants. Je ne veux pas rabaisser [le travail des luthiers]. Bien sûr qu'il s'agit d'un savoir-faire. Moi je joue avec beaucoup de guitaristes. Je ne parle pas des œuvres d'art [*touhaf*]. Bien sûr que certains instruments sont des œuvres d'art. Mais le prix moyen normal d'une bonne guitare de concert, pour un professionnel, ne dépasse pas les 2.000 ou 3.000 euros, au maximum. C'est dans le pire des cas. Sauf si la guitare a une

Photo à droite : Moi-même lors d'une séance photo. © Beate Steil.

¹⁰⁴ Commandé en 2017 et fabriqué par le luthier tunisien Ridha Jendoubi, cet instrument a une taille proche du modèle « turc », un chevalet fixe et une table d'harmonie à l'« iraquienne », c'est-à-dire ayant des rosaces ovales ouvertes et non ornementées. Je l'ai commandé ainsi afin de pouvoir y pincer un microphone pour les concerts (principalement le modèle commercialisé *D:vote 4099* de la marque *DPA*).

spécificité, dans deux ou trois pourcents des cas, pour des raisons particulières, les prix peuvent être différents. Mais dans la plupart des cas, les prix des guitares, par exemple les guitares de John Williams¹⁰⁵, sont de cet ordre de prix. Je joue avec des musiciens qui sont actifs [professionnels], qui travaillent, qui enregistrent, et pourtant la moyenne des prix de leurs instruments est de 1.500, 2.000 ou 3.000 au maximum [il ne précise pas la devise, euros ou dollars étant proches]. D'autre part, loin de ces musiciens, vient la catégorie des étudiants qui ont de très bons instruments, qui ne sont de moindre qualité et dont les prix ne dépassent pas les 1.000 ou 1.000 et quelques. Pour les ouds, c'est une autre histoire. Complètement ! Que le luthier soit connu ou pas, le prix du oud commence maintenant à partir de 2.000 euros pour un instrument qui ne le mérite pas. Si l'instrument en question méritait ce prix-là au moins ... Parce qu'il n'y a pas de critères pour les prix des ouds et qui peuvent rendre cette question [des prix] saine [régulière, non pervertie]. Concernant ce sujet des prix il y a actuellement comme de la démagogie. J'ai des amis qui ont acheté des ouds à des prix faramineux, mais qui ne méritent pas un tel prix.

A.O. – Tu ne vois pas qu'il y a un lien à faire entre cette question des prix et le contexte politique de la région, à savoir, la destruction de la Syrie et de l'Iraq qui sont des pays [avec une grande tradition de] lutherie ; ce qui a donné aux Turcs et aux quelques luthiers qui ont pu fuir la guerre la possibilité d'exagérer les prix ?

A.K. – Moi je te parle des prix même au sein du monde arabe. Ce n'est pas que les Turcs. Ce qui est paradoxal c'est que tu peux trouver en Turquie [des ouds pas très chers]. Burhan Çeşni [luthier turc], dont je t'ai parlé, a des prix très raisonnables. On parle de 700 euros ou de 800 euros.

A.O. – Il est d'Istanbul ?

A.K. – Oui, d'Istanbul. Donc un prix raisonnable pour un oud dont les qualités, de son et de fluidité du jeu, ne sont pas moindres que ceux de Faruk [Türünz, dont le oud d'entrée de gamme coûte 1.200 euros]. Mais lui, c'est quelqu'un qui a des convictions et qui se satisfait de peu [*qanū*']. Tout le monde ne pense pas comme lui. Moi j'ai vu de jeunes luthiers qui viennent d'être diplômés et qui de toute leur vie n'ont construit que quatre ou cinq ouds et qui demandent 2.000 ou 3.000. Ce que je voulais dire c'est que je rêve qu'on puisse assister un jour à une réglementation bien déterminée. Tu as évoqué le contexte politique. Et le contexte politique, artistique et éthique dans notre région est détérioré. Il y a un délaissement pas uniquement dans la politique mais aussi dans le commerce, et dans l'éthique. Il y a un état de chaos et de désordre. Il faudra arriver à un consensus entre les musiciens qui doivent prendre position [sur les prix] mais qui doit aussi être équitable [juste] pour le luthier. Je ne souhaite pas du mal au luthier. Mais si je compare les luthiers, si je prends l'exemple d'un luthier en Suède qui est un pays très cher, avec un coût de la vie qui pourrait être le triple de

¹⁰⁵ Guitariste classique australien.

celui de la Turquie ou de la Palestine, et cetera, et je compare le prix d'un luth, qui n'est pas moins dur à faire que le oud, je trouve que ces prix sont presque plus bas que ceux des ouds dans le monde arabe. C'est qu'il y a un problème, tu vois ? Et tu dois garder à l'esprit qu'ils [les luthiers occidentaux] ne construisent pas la même quantité que les fabricants de ouds [ils font des luths à une fréquence plus faible que celle des luthiers de ouds]. C'est-à-dire que le luthier de guitare en Suède, ou le luthier de guitare en Espagne, par exemple, ne construit pas la même quantité que celle que produisent les luthiers de oud. Faruk Türünz construit [d'une traite] une trentaine ou quarantaine de oud. Quand le prix d'une guitare est de 2.000 euros et que celui du oud ... là dernièrement celui de Faruk est arrivé à 3.500 euros ou 4.000 euros et ça lui arrive de demander 7.000 euros parfois. [...] Le deuxième aspect de la question, c'est que le prix du oud précède sa construction. À mon avis le prix du oud devrait être évalué après qu'il ne soit construit, et non pas avant. Bien sûr il y a [le prix] des matériaux et le service [ici en anglais]. Il y a une exagération dans les prix des matériaux bruts, du bois. J'ai des amis luthiers du Canada et d'autres commerçants du bois qui m'ont confirmé que le prix le plus cher, le plus cher possible, dans le marché du bois qui sert à construire les violons et les guitares, ne dépasse pas les 200 dollars. Donc les matériaux bruts, pour construire un oud, ne sont pas censés être coûteux. Bien sûr que ça varie et qu'il y a du bois moins cher qu'un autre, mais le plus cher, la meilleure sélection de bois qu'on importe du Canada, selon le point de vue de mon ami, le coût du bois ne dépasse pas les 200 à 300 dollars au grand maximum. Donc il y a un état de laisser-aller qui pourrait même avoir de l'influence sur l'avenir du oud. Tout le monde, surtout dans le contexte économique actuel de notre région, tout le monde n'a pas les moyens de payer 2.000 ou 3.000 dollars. Le oud est devenu réservé à une catégorie [bien déterminée]. Il y a aussi l'entrée des pays du Golfe sur le marché du oud qui a fait élever les prix d'une façon incroyable. Ce que j'essaie de prouver c'est que, d'accord, Türünz c'est bien, Butrus¹⁰⁶ c'est bien, mais il y a d'autres luthiers dont les ouds ne sont pour autant pas moins bons que les ouds de Faruk ou de Butrus. Parce que l'exagération dans les prix vient d'une exagération dans l'évaluation des ouds de Faruk ou de Butrus ou d'autres luthiers.

Dans son discours, le musicien explique le caractère « déraisonnable » du prix du oud en comparant :

- le prix des ouds, en général, à celui d'instruments plus ou moins similaires comme la guitare.
- la qualité de certains ouds, en particulier, surtout quand il s'agit de luthiers qui débutent.
- le coût de production selon les pays de fabrication (différence entre les « coûts de la vie » dans le monde arabe et l'Europe).

¹⁰⁶ Butrus Bishara, luthier palestinien de Tarshiha installé actuellement à Crémone, Italie.

Il déplore l'absence d'une norme autour des prix des ouds, qu'il trouve menaçante quant à l'avenir de la pratique de cet instrument dans le « monde arabe ». Un tel accord normatif, selon lui, implique, d'un côté, la responsabilité et l'adhésion des instrumentistes et, de l'autre, un engagement éthique de la part des luthiers. Il trouve dans cet état de « laisser-aller » le reflet d'une certaine « désorganisation » dans les politiques internes du « monde arabe ». Il rajoute aussi que le prix des ouds sont annoncés par les luthiers avant même leur fabrication ce qui constitue pour lui un « problème d'évaluation » du rapport qualité-prix.

Enfin, il avance l'« entrée des pays du Golfe sur le marché » comme l'une des raisons qui peut expliquer un tel dérèglement du marché. J'interprète cette idée comme étant le dérèglement d'un équilibre de l'offre et la demande. D'ailleurs j'avais moi-même suggéré cela lors de ce dialogue en évoquant le changement que « l'offre » aurait subi à cause des perturbations du marché du oud en lien avec la guerre dans deux pays phares de la lutherie de cet instrument (la Syrie et l'Iraq). Sans contester cette idée, Ahmad Al Khatib relie ce phénomène de la hausse des prix du oud à un changement que « la demande », cette fois-ci, aurait connu. Son argument contiendrait une idée implicite qui voit dans les personnes issues des « pays du Golfe » des consommateurs, plus ou moins fortunés, et habitants une région où l'importation prime sur la production locale (en l'occurrence la lutherie). Ce sous-entendu est une idée assez répandue et reflète les bouleversements socio-économiques que les pays du Golfe ont connus dès la fin du XX^{ème} siècle (Bourgey 2009). Cette projection « endogène » au monde arabe, envers l'une de ses régions les plus importantes sur la scène politique et économiques des dernières décennies est à l'image de l'absence de cette même « région » de toute représentativité au niveau du oud. Contrairement aux modèles de oud « maghrébin », « égypto-levantin » et « iraquien » (et, comme on le verra dans ce qui suit, des « écoles » qui correspondent à ces mêmes entités, c'est-à-dire le Maghreb, le Mashreq ou Proche-Orient et l'Iraq), il n'existe pas d'idée, d'image ou de représentation qui véhicule une catégorie de oud « *khalījī* » (relatif au *khalīj*, le « golfe » en arabe)¹⁰⁷. Notons qu'Ahmad Al Khatib cite à plusieurs reprises des luthiers turcs ce qui confirme l'actuel essor du modèle de oud turc auprès des instrumentistes arabes et qui témoigne

¹⁰⁷ Il ne faut pas voir dans mes propos une quelconque négation de l'existence caractéristiques musicales liées à la pratique du oud dans la région du Golfe. Au contraire, il est une idée très explicite dans les pays arabes maghrébins et proche-orientaux d'un style de musique « *khalījī* ». Dans le cadre strict de mon terrain d'étude, je n'ai pas rencontré, dans les discours des instrumentistes rencontrés et observés, la moindre allusion au « oud *khalījī* » que ce soit dans le sens d'un modèle de lutherie bien déterminé ou celui d'un style ou « école » de oud stabilisés et représentés par des figures de joueurs de oud ou des caractéristiques musicales.

de l'importance des liens arabo-turcs, en musique, en général, et dans le domaine du oud, en particulier, succédant et greffés sur les anciens liens arabo-ottomans.

En revenant sur son expérience en lutherie ayant tourné court, Fawaz Baker corrobore la contestation citée plus haut sur les hausses des prix des ouds :

~ Paris (France), le 28 juin 2017 ~

Fawaz Baker – D'ailleurs le oud, c'est comme la guitare, c'est un instrument très perroquet, qui prend la personnalité [de l'instrumentiste]. Ce qui n'est pas le cas pour le ney, par exemple. Ce qui n'est absolument pas le cas pour la clarinette. Une flûte traversière, elle est ... bon, tu vois ? Après, il y a le jeu, effectivement, mais le son du oud il est très changeant. Je n'ai jamais entendu deux sons de oud pareils. Moi, de toute façon, la frustration de mon oud ... Moi, j'ai eu quand même une trentaine de ouds dans ma vie, mais des très très chers, j'ai eu plusieurs Nahhat dans ma vie. Il me reste un Nahhat et un X [nom inaudible] qui sont en Syrie. Je ne sais pas dans quel état ils sont [à cause de la guerre]. Et puis j'ai fini, à un moment donné, par abandonner tous les ouds, par les donner, par les vendre et puis j'en ai gardé deux ou trois. Et vite fait, il y a une dizaine, une quinzaine d'années, j'ai décidé de fabriquer mes propres ouds parce que...

A.O. – Tu as commencé ?

F.B. – Oui, oui. Le oud sur lequel j'ai joué, c'est moi avec Ayman Jesry [joueur de oud et luthier syrien] qui l'avons fabriqué. On était deux et il a monté un atelier. Après on ne s'est pas mis d'accord, parce que je voulais faire un oud abordable pour tout le monde et lui il voulait vraiment garder le prix de 2000 euros, de 2500 euros. Pour moi, non, ça n'a pas de sens. Tu sais, le bois d'un oud et les heures de travail, c'est 300 euros. Et j'ai tout informatisé [mis sur ordinateur], j'ai tout etc. etc. On en a fabriqué une vingtaine et j'en ai trois, de cette fabrication. D'ailleurs le dernier, je l'ai racheté en France à quelqu'un à qui je l'avais vendu il y a une dizaine d'années en Syrie et je l'ai payé quarante fois plus cher.

A.O. – Quarante fois plus cher !

F.B. – Un truc de ma propre fabrication, quarante fois plus cher ! Mais bon ! Je lui ai dit : « Tu ne le vendras pas à n'importe qui ». Et il m'a appelé pour me dire : « Ce oud-là, je l'ai et je vais le vendre ». Je lui ai dit de m'appeler si jamais il veut le vendre. Je lui ai demandé combien il voulait et il ne voulait pas le vendre à moins de 2000 euros. Je le lui avais vendu à 25.000 livres l'équivalent de 100 euros, un truc comme ça.

La situation ironique décrite par Fawaz Baker, où il rachète un oud de sa propre fabrication à la personne qui le lui avait acheté quelques années auparavant, à un prix « quarante fois plus cher », est assez parlante. Elle expose la différence entre le coût de fabrication et le prix du marché : le fabricant est lésé pour avoir acheté au prix du marché ce qu'il a auparavant vendu au prix du coût réel. Dans son récit, Fawaz Baker décrit implicitement le même point – le

« déraisonnable » prix des ouds – évoqué d’une façon différente par Ahmad Al Khatib, en comparant cet instrument à d’autres (manque de « caractère » en comparaison à la clarinette, le nay ou la flûte traversière) et en évoquant l’instabilité du résultat de sa lutherie (il n’y a pas deux ouds qui se ressemblent).

II. Correspondance entre modèles et écoles de oud

Si la typologie décrite ci-haut (tableau n°2) montre qu’il existe un lien entre modèle de oud et tonalité d’accordage¹⁰⁸, cette correspondance, qui relève d’un consensus dans la représentation des modèles de oud chez les joueurs de oud de nos jours, n’est pas la seule. Il existe aussi une correspondance implicite entre les aires géoculturelles des archétypes et des entités regroupées sous le nom d’« écoles ». Cette notion d’« école » exprime l’idée d’un « courant » musical lié à une zone géographique et représenté par des figures emblématiques. Il s’agit, comme dans le cas des trois archétypes de oud, d’une catégorie émique que je traite uniquement parce qu’elle véhicule un sens quand elle est évoquée explicitement ou implicitement par les musiciens¹⁰⁹.

II.1. Bref historique de l’école iraquienne : Sherif Muhiddin Haydar et ses disciples

L’« école iraquienne » est sans doute la catégorie dont la définition est la moins floue, car en plus de représenter un « courant » musical, il s’agit bel et bien d’une école dans le sens institutionnel du terme. Quand un joueur de oud évoque cette catégorie, certains noms y sont implicitement liés, selon le contexte : Sherif Muhiddin Haydar, Munir Bashir, Jamil Bashir et Naseer Shamma.

¹⁰⁸ La question des tonalités d’accordage sera développée ultérieurement (voir chapitre 3).

¹⁰⁹ Beaucoup de travaux musicologiques qui traitent de l’usage contemporain – dans le sens d’actuel – du oud semblent, malheureusement, confondre les catégories étiques et émiques et ne présentent pas de distance suffisante entre les représentations – toutefois réelles – des joueurs de oud, dont ces musicologues en question font partie et la stabilisation implicite de ces représentations. En d’autres termes, il s’agit d’une confusion entre « rapport à la vérité » et « vérité ». Je fais tout de même référence à ces travaux (Makhlouf 2011 ; Aziz Ouertani 2016 ; Abdallah 2017a) dans la mesure où ils constituent des « indices » de ces représentations-mêmes. On peut trouver une explication de cette divergence épistémologique dans la spécificité et l’ancrage disciplinaire de la musicologie par rapport aux sciences sociales. Dans sa thèse, Soufiane Feki pose la question du choix disciplinaire idéal pour étudier ce même objet (qu’il appelle « les musiques du maqâm »), en partant du principe que c’est l’objet de l’analyse qui détermine la méthode d’investigation (Feki 2006) réduisant la musicologie, l’ethnomusicologie et la sémiologie à des outils commensurables mis au même plan épistémologique.

Comme son nom l'indique, Chérif ou Sherif Muhieddin Haydar [1892-1967] (aussi orthographié Muhiyeddin Haydar ou en turc Şerif Muhiddin Targan¹¹⁰), né à Istanbul d'une mère turque, est issu d'une famille de nobles arabes qui se réclament de la famille du prophète Mahomet (*nasab sharīf*). Il était le fils de Chérif Ali Haydar Pecha [1866-1935] qui a occupé, de 1916 à 1917, le poste d'émir de la Mecque, pour le compte de l'empire ottoman, pendant la première guerre mondiale. Il jouait le oud et le violoncelle et avait de ce fait une formation musicale double : à la fois orientale et occidentale. Il a passé quelques années à New York, de 1924 à 1932 où il a côtoyé des musiciens tels que le pianiste Leopold Godowsky [1870-1938] et le violoniste Fritz Kreisler [1875-1968]. Quelques années après son retour à Istanbul, à cause de problèmes de santé, il reçoit, en 1936, une invitation de la part du gouvernement du royaume iraquien hachémite¹¹¹, pour fonder à Bagdad le premier institut de musique. Il dirige l'établissement, en collaboration avec Hanna Botros (ou Butrus)¹¹² [1896-1958] tout en y enseignant le oud et le violoncelle. L'enseignement instrumental y durait six années. En 1943, à l'issue de la première promotion, Jamil Bashir obtient son diplôme, suivi, en 1945, par son plus jeune frère Munir Bashir. Des problèmes de santé l'obligent à démissionner vers 1948 et à retourner définitivement en Turquie (al-'Abbās 1994). Sherif Muhiddin Haydar a laissé une méthode de oud publiée en 1995¹¹³ de façon posthume ainsi que quelques compositions dont il a enregistré certaines lors de son séjour américain. Son premier enregistrement date de 1925 sous la forme d'un disque 78 tours pour la firme américaine *Maloof*. Son œuvre, traces sonores et écrits, se compose de trois différentes formes musicales : le *taqsīm* (étant une forme

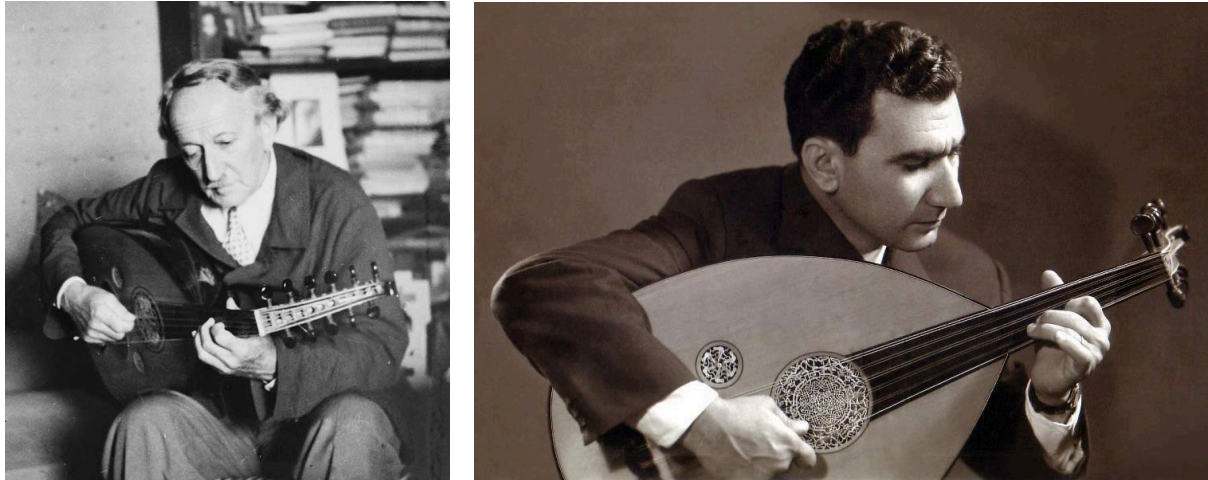
¹¹⁰ Targan est le nom de famille qu'il aurait choisi suite à une réforme des patronymes (la loi de 1934) en Turquie (Bouquet, Fliche et Szurek 2013 - le numéro de la revue est entièrement consacré à cette question). Haydar étant un nom arabe, il devait choisir un nom à consonance turque. « En matière onomastique les réformateurs kémalistes ne sont pas seulement prohibitionnistes ; ils sont aussi très interventionnistes. En d'autres termes, ils ne se contentent pas de proscrire les noms évoquant l'altérité ; ils définissent très largement l'espace des possibles onomastiques dans la Turquie nationaliste » (Szurek 2013, p. 25). C'est donc sous le nom de Targan que Chérif Muhieddin Haydar est mentionné dans les ouvrages turcs.

¹¹¹ Ses liens familiaux avec la famille royale hachémite d'Iraq ont probablement aidé au choix de Muhieddin Haydar pour cette mission (Jargy 1998, p. 8) même s'il faut rappeler que les deux clans s'étaient affrontés par le passé. Le père de Muhieddin Haydar est resté fidèle à la Grande Porte tandis que chérif Hussein ben Ali, le père du roi iraquien Fayçal I (roi d'Iraq de 1921 à 1933) et grand-père de son successeur Ghazi I (roi d'Iraq de 1933-1939), était l'instigateur de la révolte arabe de 1916 coordonnée avec les Britanniques contre la présence ottomane en Arabie.

¹¹² Hanna Botros s'occupait de l'enseignement des cuivres, sans doute dans l'objectif de former les musiciens nécessaires à la musique militaire (Kojaman 2001, p. 62).

¹¹³ Cette méthode, *Ud Metodu*, a été publiée par Zeki Yılmaz qui s'était basée sur les manuscrits que Sherif Muhiddin Haydar a laissés et qui datent de 1919 à 1956 (Koç 2013, p. 2648).

d'improvisation, il est présent exclusivement dans les enregistrements)¹¹⁴, la forme ottomane du *sammā'ī* (*saz semai* ou *sazsemaisi*, en turc) et quelques pièces de forme « occidentale » (études, caprices).



Figures 32 et 33 : Chérif Muhieddin Haydar (à gauche)¹¹⁵ ; Jamil Bashir (à droite)¹¹⁶

Les frères Jamil [1921-1977] et Munir Bashir [1930-1997] sont les figures de cette « école de Bagdad » devenue autonome, après le retour de son instigateur en Turquie. Ils sont issus d'une famille chrétienne syriaque de Mossoul, où le père, charpentier de métier, était aussi joueur de oud (Jargy 1998, p. 2). Si Jamil Bashir, à la fois joueur de oud et violoniste, a eu localement un rôle important dans la succession de son maître Muhieddin Haydar à la direction de l'institut de musique de Bagdad transformé en « Institut des Beaux-Arts », importance dans

¹¹⁴ Selon Samha El-Kholy, les *taqsīm-s* (تقاسيم/تقسيم) ont un sens générique, celui de l'improvisation (traduite tardivement par le terme *'irtijāl*). Pour cette auteure, il y a deux types d'improvisation dans la musique arabe : mesurée (*mawzūna(t)*) ou non-mesurée (*ħorra(t)*). Dans le contexte de la suite (la *waşla(t)* proche-orientale ou la *nūba(t)* maghrébine), elle avait une fonction introductive et jouait parfois le rôle d'interlude entre les éléments de la suite. On peut trouver de l'improvisation mesurée dans les *taħmīla(t)-s* ainsi que dans les *taqsīm-s* mesurés (*taqāsīm mawzūna(t)* *'alā(y) al-wiħda(t)*). Le *taqsīm* dans son acception spécifique (dit « *'istikhbār* » dans sa version maghrébine) est l'équivalent de l'improvisation non-mesurée (El-Kholy 1975, p. 20-22).

La forme *taqsīm* est partagée avec la musique ottomane, *taksim*. Elle a fait son apparition dès le XVII^{ème} siècle (deux siècles avant les sources arabes). Elle présentait, au sein de la musique ottomane, dès le XVIII^{ème} siècle, les caractéristiques principales dont la validité est toujours d'actualité à la fois au près des musiciens turcs et arabes : 1/une forme générée lors de performance 2/libérée de tout cycle rythmique 3/qui exprime des progressions mélodiques codifiées 4/ et qui use de modulations à l'intérieur du système modal du maqam, ou *makam*, en turc (Feldman 1993, p. 21).

¹¹⁵ © D.R.

¹¹⁶ © D.R.

l'enseignement et la transmission directs dont témoigne sa méthode de oud publiée en 1961, c'est son frère Munir qui semble avoir joué un plus grand rôle dans l'établissement d'une idée d'école iraquienne et de son rayonnement à une échelle internationale, sans doute grâce à ses récitals de oud et aussi à l'impact que ses enregistrements allaient avoir. L'image souvent véhiculée de Munir Bashir est celle du « musicien-ambassadeur » de l'Iraq moderne (Aubert 1998, p. 1 ; Feki 2006, p. 170 ; Makhoulf 2011, p. 150 ; Loopuyt 2018, p. 10). Rappelons qu'il a passé quelques années à Budapest, à partir de 1959, où il a suivi une formation libre à l'Académie de musique puis à l'Institut des Arts Populaires dirigé par Zoltán Kodály [1882-1967] (Bashir Autobiographie) avant de passer quelques années au Liban. Il commence dès 1971 une carrière internationale de concertiste, avant d'être rappelé dans son propre pays pour faire partie du conseil culturel nouvellement formé par le parti Baath, jusqu'à ce qu'il soit nommé à la tête de la Direction de la Musique en 1977 (Khaznadar 1998, p. 4 ; Beckles Willson 2019a, p. 470). Munir Bashir avait donc joué un rôle culturel et politique à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'État moderne de l'Iraq. Son fils, Omar Bashir [1970] est aussi joueur de oud.

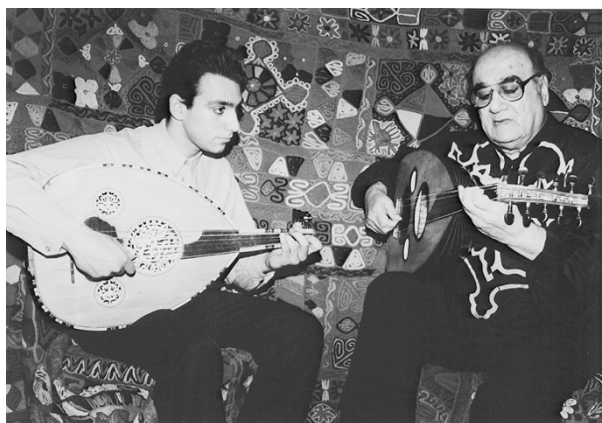


Figure 34 : Munir Bashir (à droite) et son fils Omar Bashir¹¹⁷

La dernière figure de cette généalogie de l'école iraquienne est sans doute Naseer Shamma [1963] qui est passé par ce même « Institut des Beaux-Arts » où il a fini ses études de oud auprès de Rouhi Khammash, un joueur de oud palestinien installé en Iraq (al-'Abbās 1994, p. 8). Il est aussi connu pour avoir formé dans quelques pays du monde arabe des écoles de oud appelé « maison du oud arabe » (بيت العود العربي / *Bayt al-'ūd al-'arabī*) : en Égypte

¹¹⁷ Photo probablement prise lors de leur concert en duo au Théâtre du Rond-Point, à Paris, en 1994 (Khaznadar 1998, p. 5). © D.R.

(principalement celle du Caire), en Algérie (Constantine) et plus récemment aux Émirats Arabes Unis (Abu Dhabi). Parmi les musiciens observés dans mon étude, certains ont été diplômés par cette « maison » du Caire (Mohamed Abozekry et Bacem Ala Yousfi) ou l'ont fréquentée sans avoir obtenu un diplôme ou y sont passés le temps d'un stage (Qais Saadi et Helmi M'hadhbi).



Figure 35 : Naseer Shamma entouré par ses anciens élèves dont Mohamed Abozekry et Bacem Ala Yousfi¹¹⁸

II.2. Opposition entre l'école iraquienne et l'école égypto-levantine dite « orientale »

Les discours de plusieurs musiciens ainsi que certains travaux universitaires affirment que la caractéristique de l'« école iraquienne » est d'avoir institué un nouvel usage du oud qualifié parfois par « le oud de concert » ou « le oud solo ». Ce qu'il faut comprendre par ces deux notions c'est qu'elles se construisent autour d'une opposition à un usage du oud comme instrument d'accompagnement du chant (Lagrange 1996, p. 84), la prédominance du chant étant l'apanage de ce qui est parfois appelé l'« école traditionnelle » du oud, à laquelle s'opposerait une école iraquienne qui serait, elle, « moderne ». Il est vrai qu'un étroit rapport au chant colle à la peau des joueurs de oud égyptiens, ou de carrière égyptienne, du milieu du XX^{ème} siècle tels que Mohamed al-Qasabji [1892-1966], Mohamed Abdelwahab [1902-1991], Riadh al-Sonbati [1906-1981], Farid El Atrache [1910-1974], et George Michel [1917-1998] dont

¹¹⁸ Photo du concert de Naseer Shamma à la Philharmonie de Paris, le 6 avril 2018. Les musiciens sont, de gauche à droite : Somar al-Nasser (Syrie), Bacem Ala Yousfi (Tunisie), Mohamed Abozekry (Égypte), Naseer Shamma (Iraq), Nabil Hilaneh (Syrie) et Ahmed Shamma (Iraq). © Lucile d'Aubarede.

certains ont eu une carrière de chanteur, ou bien ont collaboré en tant que compositeurs ou instrumentistes avec des chanteurs et chanteuses tels que Oum Kalthoum [1898-1975].



Figures 36 et 37 : Mohamed al-Qasabji en compagnie d’Oum Kalthoum (à gauche)¹¹⁹ ; Riadh al-Sonbati en compagnie de la chanteuse Warda (à droite)¹²⁰



Figure 38 : Farid El Atrache lors d’un concert¹²¹

¹¹⁹ © D.R.

¹²⁰ © D.R.

¹²¹ Photographie de la pochette d’un disque de 1973 contenant trois chansons et une piste de « *taqsīm-s* au oud ». On peut y voir que le oud est amplifié grâce au micro du chanteur. En concert, l’instrument restait audible tant que le musicien jouait seul, pendant les ouvertures de ses chansons.

Lien : <https://www.discogs.com/fr/الموسيقار-فريد-الأطرش/Farid-El-Atrache-The-Best-Of-Volume-VI-اشتقتك-بق/master/1408896>

La transformation qui a eu lieu au sein des formations de musique arabe populaire¹²² dans les années 30-40 (qui accompagnent exclusivement un chanteur), avec le passage du petit ensemble (*takht*) à l'orchestre élargi (Lagrange 1994, p. 258, 261) et la prédominance des instruments à cordes occidentaux¹²³ (violons, violoncelles, contrebasse) et du chœur, est toujours présentée comme la cause de la marginalisation du oud au sein de l'école « traditionnelle »¹²⁴ et du coup du succès de l'école « moderne » iraquienne connue par ses compositions écrites pour l'instrument (Aziz Ouertani 2016, p. 163-167) et dont les propriétés seraient :

- Mélange entre œuvres dans des formes orientales classiques arabo-ottomanes (*sammā'ī*, *longa*) dans des « modes » arabo-turques¹²⁵ et des œuvres de type occidental (étude, caprice) à caractère « expressif » (*ta'bīriyya(t)* qu'on peut aussi traduire par « expressionniste »¹²⁶) des tonalités majeures et mineures. On peut voir dans ces œuvres « occidentalisées » l'influence de la double identité musicale du fondateur de cette école, Sherif Muhieddin Haydar, qui était aussi violoncelliste de formation classique européenne.
- Extension, sur le plan technique, de l'ambitus du oud par l'exploration de l'extrémité du manche grâce à de nouvelles techniques (démanché) et de nouveaux doigtés et positions. On y trouve aussi ce qui est considéré comme « originalités » techniques telles l'utilisation des doigts de la main droite (guitare classique et luth baroque) ou celle du jeu exclusif de la main gauche qui joue le double rôle d'appuyer sur les cordes et les pincer pour produire le son.

¹²² Musique populaire dans le sens de « musique de masse ». Ce « grand ensemble », à l'instar de celui d'Oum Kalthoum, étant devenu l'idiome du classicisme arabe, il devient impertinent d'opposer dans ce cas précisément les deux notions de « populaire » et de « classique ».

¹²³ Certains instruments restent occidentaux en apparence car l'accord change. Par exemple, à l'instar du « violon indien », le « violon arabe » est accordé différent que son homologue occidental.

¹²⁴ Cet élargissement aurait eu, par exemple, des répercussions négatives sur la prédominance de l'improvisation et l'hétérophonie (El-Kholy 1975, p. 28-29) dans une musique qui dépendaient de la constitution en petit nombre du *takht* où aucun instrument n'était présent en double et dans lequel les fonctions d'improvisateur, interprète et compositeur étaient intimement mêlées

¹²⁵ Il faut tout de même préciser que le répertoire des *longa-s* est presque entièrement basé sur des maqams équivalents des modes répandus dans les musiques balkaniques ce qui fait qu'elles aient « une saveur d'Europe de l'Est et sont principalement composés dans des maqams qui ne présentent pas de « quarts de ton », tels que Nahawand, Nikriz, Nawa Athar, and Hijazkar » (Farraj et Abu Shumays 2019, p. 145).

¹²⁶ D'autres auteurs parlent aussi de figuralisme ou *mūsīqā(y) taṣwīriyya(t)* (Lagrange 1994, p. 189, 226). S'il est légitime de voir dans l'apparition de l'idée de pièces « expressives », dans la musique arabe, un signe de rupture avec l'expressivité propre au maqam cristallisée par la forme du *taqsīm*, il serait nécessaire de préciser avec quoi précisément cette rupture ? D'où vient cet adjectif, et comment il a fait son apparition dans la scène culturelle arabe ? Avait-il été revendiqué par les musiciens arabes ? Il est dommage que certaines recherches ne précisent pas ce qui relève des représentations des « informateurs » et celles des chercheurs eux-mêmes.

- Exigence d'un silence et d'un état de recueillement, qui contraste avec l'extase du *tarab* (طرب) vue comme signe de dégradation. Il est intéressant, à cet effet, de voir les sévères réactions de Munir Bashir et son exigence du silence, lors de ses premiers concerts face à un public arabe habitué à réagir spontanément au musicien, notamment par des exclamations pendant la performance¹²⁷, et dont il jetait ouvertement la responsabilité sur la culture égyptienne (Jargy 1998, p. 4, 9 ; Khaznadar 1998, p. 1). Ce même musicien est connu pour l'importance qu'il accorde au silence dans la construction même de ses performances. Cette double exigence explicite (imposition du silence) et implicite (importantes pauses entre ses phrases) peut être interprétée comme le signe d'une transposition d'un « régime d'écoute européen »¹²⁸ sur le oud et ses performances (Beckles Willson 2019a, p. 469).
- Publication, sur le plan pédagogique, de méthodes de oud contenant exercices et études à niveaux progressifs en systématisant toutes les combinaisons de doigté et de coups de plectre (*ṣadd*, ascendant et, *radd*, descendant). La démarche est aussi progressive en ce qui concerne la complexité des figures rythmiques.

Il est aussi possible de comprendre l'opposition entre les deux catégories « école iraquienne » et « école proche-orientale » comme révélatrice du contexte d'une course politique des pays en question (l'Égypte, la Syrie et l'Iraq) pour être à la tête du monde arabe.

II.3. Les écoles de oud, entre réalité et représentation

Il est fort possible que cette opposition entre « écoles » ne puisse pas résister à l'analyse des compositions, performances et enregistrements de leurs figures réciproques. Mohamed al-Qasabji n'a-t-il pas gravé dès 1921 des enregistrements de oud en solo dans lesquels il jouait des *taqsīm-s* ? On peut s'opposer à cette affirmation en rappelant qu'il ne s'agit pas là d'œuvres « écrites » spécifiquement pour le oud. C'est d'abord sous-estimer le caractère « pré-

¹²⁷ Il existe un lien intime entre l'improvisateur et son auditeur dans le contexte général du *taqsīm* qui s'inscrit dans une recherche de l'extase ou *tarab* (El-Kholy 1975, p. 28). C'est dans ce contexte que l'intervention vocale du public, dans un but d'encouragement, est pertinente. L'exigence du silence est un signe bien révélateur de rupture qui s'est opérée dans la représentation de ce que l'improvisation est et de son enjeu au plan « émotionnel ».

¹²⁸ Cette attitude n'est pas une caractéristique exclusive de l'évolution de la musique instrumentale arabe. Des chanteurs, dans le cadre de la « chanson arabe engagée » ont aussi manifesté leurs protestations contre un certain comportement de leur auditoire qu'ils considéraient inadéquat par rapport au texte de la chanson. Le chanteur libanais Marcel Khalife en est un bon exemple.

composé »¹²⁹ du *taqsīm*, comme toute improvisation faite selon le *sayr* (سير) ou cheminement conventionnel¹³⁰ d'un maqam¹³¹. On peut aussi évoquer les plages de plusieurs minutes de oud « solo » avec lesquelles Farid El Atrache introduisait certaines de ces chansons en concert. Il y a aussi toutes les formes instrumentales « composées » telles que les *sammā' ī dārīj* (سماعي دارج), *dūlāb* (دولاب), *taḥmīla(t)* (تحميله) et *muqaddima(t)* (مقدمة), qui restent assez liées au chant et aux suites vocales, mais surtout la « forme libre » *maqṭū'a(t)* (مقطوعة) (Farraj et Abu Shumays 2019, p. 145-149).

Que cette opposition soit fondée ou non, là n'est pas la question. Ce qui demeure primordial c'est que ces deux catégories jouent un rôle important, dans le discours et les représentations des joueurs de oud, pour véhiculer le sens de certaines démarches, postures et prises de positions musicales mais aussi identitaires et sociales.

Par exemple, Ahmad Khatib en décrivant les problèmes sonores (de prise de son et d'amplification) auxquels fait face le joueur de oud quand il joue au sein d'un ensemble instrumental mentionne la figure de Munir Bashir pour évoquer le contexte idéal, celui de jouer dans le mode du récital, en solo :

~ Göteborg (Suède) [par visioconférence], le 1^{er} février 2018 ~

« Les ouds quand ils sont en solo, c'est joli. Il n'y a jamais de problème dans le oud, quand il joue seul. Les enregistrements de oud solo, comme ceux de Munir Bashir. Ce n'est que quand le oud joue avec un ensemble [que les choses se gâtent]. »

Alaa Zouiten, quant à lui, présente l'évolution du oud comme une émancipation progressive du lien étroit que l'instrument entretenait avec le chant. Même s'il ne parle pas, dans l'histoire qu'il trace, d'école proprement dite « égyptienne », pour lui, tout semble avoir commencé en

¹²⁹ J'applique ici au *taqsīm* l'idée de « pré-composition » que Jihad A. Racy utilise pour décrire des formes musicales conçues pour répondre aux commandes des firmes du 78 tours, au début du XX^{ème} siècle en Égypte (Racy in Lagrange 1994, p. 200) et que Frédéric Lagrange emploie à son tour pour désigner un certain type de *mawwāl* (*Ibid.*, p. 262).

¹³⁰ Feldman parle de « progression mélodique codifiée » (*codified melodic progression*) (Feldman 1993).

¹³¹ Selon Samha El-Kholy dans un article qu'elle a consacré à la question de l'improvisation dans la musique arabe, l'enjeu du *taqsīm* pour le musicien « improvisateur » est d'« inventer des phrases mélodiques convaincantes qu'il conduira à travers des modulations singulières et créatives vers d'autres maqams de façon cohérente et harmonieuse selon l'ethos de ce dernier. Et il faut au musicien, après son parcours à travers les maqams, revenir au maqam principal d'une manière convaincante et maîtrisée » [traduction personnelle de l'arabe] (El-Kholy 1975, p. 23). Selon l'auteure, l'improvisation dans le *taqsīm* allie à la fois une recherche personnelle et un cadre imposé par la tradition (*'urf*). Le *taqsīm* constituerait l'union parfaite de la liberté artistique individuelle et de la tradition musicale collective (*Ibid.*, p. 24).

Égypte jusqu'à l'arrivée de l'alternative « iraquienne » représentée ici par Munir Bashir et ses récitals de oud :

~ Berlin (Allemagne), le 29 juillet 2017 ~

« J'ai oublié de te dire que par rapport à l'évolution du oud, comme je le pense, j'ai fait une présentation, TED^x. Je me suis demandé comment faire pour attirer l'attention des gens. Les gens aiment bien les histoires et j'ai pensé à l'histoire du oud et j'ai appelé ça *My transcultural oud story*¹³². Le oud, tu connais l'histoire, ça a commencé comme instrument d'accompagnement. C'est pour préparer le terrain aux chanteurs. Ça existe toujours chez les puristes, tu vois. [Il fredonne, ironiquement, un air de début de *taqsīm*]. Tu commences par le *taqsīm*. A partir des années 50 et même un peu avant, il y a eu l'émergence de virtuoses du oud. Il y avait Qasabji, Riadh Sombati, Abdelwahab... Tous, ils se considéraient comme des oudistes [des instrumentistes], des techniciens. Farid El Atrache : « Boum » ! Après, [il y a eu] Munir Bashir qui a fait des tournées mondiales, on a tendance à l'oublier, c'est peut-être lui qui a fait connaître plus que d'autres, le oud chez les européens. Donc, imagine le changement de paradigme : c'est-à-dire d'un instrument écarté [à un instrument soliste]. Tu connais le *takht* d'Oum Kalthoum. Il y avait toujours Qasabji mais on ne l'entendait jamais. Changement de paradigme : Farid El Atrache, avant qu'il ne commence à chanter, il fait 30 minutes de *taqsīm* avec des « Aaaaah » [hurlement d'extase et d'encouragement du public]. Après Munir Bashir est allé plus loin, c'est-à-dire : « Moi je joue. Je ne chante pas ». Il faisait un récital de oud, à la manière de Ravi Shankar. »

Quand le joueur de oud iraquien Khyam Allami développe son point de vue sur « la musique traditionnelle arabe », il donne un autre exemple de l'« école iraquienne » présentée comme celle qui a poussé les pratiques de cet instrument vers le récital :

~ Berlin (Allemagne), le 18 août 2017 ~

« C'est facile de trouver ce qui est traditionnel et ce qui ne l'est pas [concernant « la musique arabe »] – ce que tu devrais faire. Parce que le contexte traditionnel du oud dans le monde arabe est évident : tu as le *takht*, tu as l'accompagnement des chanteurs, tu as le solo du oud qui a commencé par l'école iraquienne-turque. Donc je ne pense pas que le choix de ton sujet est problématique. Mais tu dois définir ce qu'est la tradition. [...] C'est un sujet intéressant, qui doit être fait. »

Il est intéressant de voir que Khyam Allami ne parle pas d'une école « iraquienne » mais « turco-iraquienne ». Il mentionne une deuxième fois la catégorie « école iraquienne » mais cette fois elle concerne une autre caractéristique, celle de la virtuosité :

¹³² Alaa Zouiten a fait sa présentation qui s'intitulait « *Coexistence or no existence ? My transcultural Oud Story* » dans le cadre d'un événement TED^x à Marrakech le 8 octobre 2016.

« Naseer Shamma, c'est l'école iraquienne. Son exploration instrumentale c'est plus de la technique et ... majeur-mineur. Tu ne trouves aucune utilisation d'une technique incroyable quand il essaye d'explorer le maqam *Bustah Nikār*, tu vois ce que je veux dire ? Toutes ses compositions « techniques » sont toutes basées sur du majeur ou du mineur, exceptées deux ou trois choses basées sur l'héritage ou l'influence kurde qu'il a [Naseer est issu d'un milieu kurde iraquien]. Donc peut-être quelque chose comme *Nasamāt 'adhba(t)* [titre d'un morceau de Naseer Shamma]. *Nasamāt 'adhba(t)* contient de bonnes techniques tout en étant un pur maqam avec un style de jeu kurde. »

Pour Khyam Allami, il y a une opposition explicite entre maqam, d'un côté, et œuvres en modes majeur et mineurs. La catégorie « école iraquienne » fonctionne ici pour marquer sa distance et critique, lui qui est d'origine iraquienne, d'une virtuosité qui ne peut s'exprimer que sur un système étranger à la musique arabe maqamique (dans le sens générique, influence kurde comprise).

Dans le discours du syrien Fawaz Baker, où il oppose Arabes et Turcs, ce sont ces derniers qui avaient apporté des formes musicales instrumentales aux premiers dont les pratiques instrumentales étaient liées exclusivement au chant. Quand il mentionnera le nom de Munir Bashir, ça sera aussi comme figure du joueur de oud en « solo » :

~ Paris (France), le 28 juin 2017 ~

Fawaz Baker – J'ai commencé à m'intéresser un peu plus à la musique turque, à tout ce qui est musique instrumentale, parce que les arabes n'ont pas beaucoup de musique instrumentale en fait. Et du coup des *sammā'ī-s*, des *bashraf-s*, etc. Et petit à petit, j'ai commencé à m'intéresser à la musique religieuse, parce que c'est un parcours normal, c'est là où on trouve les choses les plus anciennes et les plus authentiques et les plus etc. [...]

A.O. – Mais justement, comment tu vois le rapport entre la musique turque et la musique, on va dire, proche-orientale ?

F.B. – C'est très intéressant. En fait de culture, moi je suis très turc. Il y a trois grands-parents à moi qui sont turcs. Je suis turcophone.

A.O. – Ah, c'est vrai ?

F.B. – Oui, parler une langue ça permet vraiment de se rapprocher de sa musique. C'est hyper important ça. Donc, du coup, j'arrivais à comprendre. Le rapport il est compliqué, il est compliqué. Parce que d'abord pour les musiciens, les instrumentistes, comme c'était à la mode depuis Munir Bashir chez nous d'avoir des solistes ... Il y avait des gens qui jouaient très bien avant mais qui n'étaient pas des solistes, comme Qasabji, qui était un super joueur de oud, mais à part les *taqsīm-s* et quelques morceaux instrumentaux – qui sont turcs d'ailleurs – on n'a jamais rien entendu de lui. Et Munir Bashir, depuis cette mode-là, les musiciens arabes forcément, surtout les joueurs de oud, ils étaient obligés d'aller vers un répertoire turc

parce que c'est là où il y avait des pièces d'instruments [instrumentales]. Parce que c'est vrai qu'il y a beaucoup de *sammā 'ī-s* arabes mais d'un point de vue qualité, il n'y en a pas beaucoup qui sont bons quoi. Ils sont carrément dans la mesure [Peut-être qu'il veut dire qu'ils sont très « carrés » ?]. Ce n'est pas notre affaire, quoi [« notre » réfère ici à « Arabes »]. À part le [*sammā 'ī* de] 'Eryān [Ibrahim, ayant composé un célèbre *sammā 'ī* sur le maqam *Bayātī*] ou le *sammā 'ī 'arabī* [arabe] *qadīm* [Ce qui signifie « vieux » ou « ancien » en faisant référence au célèbre *sammā 'ī* anonyme dans le même maqam *Bayātī*], je ne vois pas ce qu'il y a comme bon *sammā 'ī* arabe quoi. C'est un avis très personnel. Et du coup j'ai, commencé à être le mécène de la musique turque dans la musique arabe, parce que c'est vrai que c'est très utile les pièces d'instruments, ça permet quand même de développer le jeu autrement. Il faut dire que la ville d'Alep est très riche du point de vue musique : il y a les Kurdes, les Arméniens, il y a les Turcs et tout ça, ça vit ensemble. »

Fawaz Baker n'est pas le seul à faire le lien entre école « iraquienne » et « turque ». On retrouve le même rapprochement dans le discours d'Amine Mraïhi pour qui il existe une filiation entre les deux écoles et qui passe par la figure de Sherif Muhieddin Haydar. On y retrouve la même mention de la « dette » que le oud doit à cette école pour avoir réussi à le transformer en un instrument de récital et ainsi de le faire émanciper de ce qu'il appelle « l'influence égyptienne » et « syrienne ».

~ Paris (France), le 6 avril 2017 ~

A.M. – Mais c'est [un phénomène] sociétal. Par exemple, quand tu vois le oud dans son évolution, ces dernières années, l'influence n'est plus égyptienne. Elle n'est plus syrienne. C'est maintenant l'influence turque qui marque tout. Moi le premier, mon oud est de Turquie. Et pourquoi mon oud est de Turquie ? Bien sûr, parce qu'ils ont d'excellents luthiers, ça c'est indéniable, mais il y a aussi d'autres phénomènes. Tout l'intérêt que j'ai eu pour la musique turque, c'est parce qu'au-delà de la musique, les pays arabes en manque d'identité vers qui se tournent-ils [doivent-ils ou peuvent-ils se tourner] aujourd'hui ? Est-ce qu'ils se tournent vers l'occident qui ne veut pas d'eux. Est-ce qu'on se tourne, aujourd'hui, vers une musique qui n'est pas la nôtre, la [musique] occidentale ? Est-ce qu'on se tourne vers une musique égyptienne qui est en grand désarroi ? Et finalement, on se tourne vers une Turquie qui est un pays un peu oriental, musulman, qui est proche de nous et dont la musique nous semble à l'apogée de ce qui se passe. Je pense qu'il y a des considérations qui dépassent la musique. Qui sont plus identitaires. Ils nous ressemblent, mais ils ne sont pas arabes.

A.O. – C'est presque politique ?

A.M. – Je pense que c'est un peu politique. Identitaire, vraiment, sociétal. Pourquoi les Turcs ? On joue les mêmes maqams, mais ce n'est pas exactement pareil. Ils ont des musiciens, voilà, qui nous sont proches. C'est développé [sans préciser s'il s'agit du pays ou de la musique]. Tu as l'impression que tout ce qui se passe chez eux, de toute façon, au niveau

industriel, au niveau économique, c'est un peu... Je pense que c'est vers quoi on peut tendre aussi.

A.O. – Pourtant le projet auquel je viens d'assister, n'est pas un projet musicalement « turco-turc » [Je faisais allusions à son début, en duo avec son frère Hamza, connus en Tunisie pour leur influence turque ; d'où sa réponse] ?

A.M. – Non mais dans le passé. Mais, je veux dire, si on revient à l'origine des choses, dans l'évolution. La Turquie a représenté, quand même, une grande place pour nous.

A.O. – Quand tu dis « nous », tu veux dire « toi et ton frère » ?

A.M. – Moi et mon frère mais aussi toute notre génération de musiciens [pour lesquels], je pense, la Turquie a occupé une place centrale, même si après on choisit d'autres chemins. J'en suis convaincu. Maintenant, je n'écoute plus la musique turque. Ça fait des années que je n'écoute plus de musique turque. Ça ne me dit plus grand chose. Mais, en même temps, elle a représenté très longtemps [beaucoup / une chose importante]. [...] Donc je pense que notre génération... Mais, voilà, maintenant je n'écoute plus. J'ai d'autres influences. Et ce projet-là n'est pas [influencé par la musique turque]. Mais si tu écoutes d'autres projets à nous, dans le passé, on dirait des petits Turcs qui jouent. [...]

A.O. – Tu m'avais dit, tout à l'heure, que tu avais des reproches à faire à l'école iraquienne ?

A.M. – Pas des reproches. Je pense que l'école iraquienne, elle a des avantages et elle a des inconvénients. Les avantages, c'est que c'est une école qui, historiquement – et là, on dépasse la musique aussi – est tombée à une période où l'Iraq était un pays qui avait un rayonnement. C'est la suite. Pourquoi une école brille-t-elle ? Celui qui a fondé l'école iraquienne, c'est un Turc. Ce n'est pas un Iraquien. Muhieddine Haydar. C'est une école [qui est] à la base turque. [...] En tout cas, voilà, dans les années 30 c'est Muhieddine Haydar, que les Turcs appellent Muhieddine Targan. Muhieddine Targan, que les iraqiens appellent Cherif Muhieddine Haydar, c'est un Turc. C'est la noblesse turque. C'est un violoncelliste. Et voilà, Muhieddine Haydar a fondé un certain répertoire que les iraqiens ont repris. Après, il y a eu ses élèves, Jamil Bashir, Munir Bashir, et cetera, Naseer Shamma, et toute cette génération-là. Ce que je leur reproche, c'est qu'ils nient cette appartenance à l'école turque qui est, quand même, indéniable ! Et ce que je trouve génial, dans cette école-là, c'est que c'est quand même les premiers qui sont montés sur scène en se présentant comme des solistes – c'est pour ça que je te disais que ça dépasse la musique, ça intéresse plus ta recherche – c'est que c'est quand même tombé dans une période où tout l'Iraq avait un rayonnement sur le monde arabe, et pas juste les musiciens. Les gens [les jeunes Arabes] allaient étudier à Bagdad. Au niveau scientifique, ils étaient à la page. Il y avait un rayonnement qui dépassait la question [purement artistique]. C'est tout un mouvement culturel. Et après, tu vois que, dès que les choses commencent à aller mal, la musique suit. Ce n'est pas exclu. Les autres reproches, sont des reproches personnels. Tu sais, dans la langue arabe il y a un mot qui est « *baghdada(t)* » [en référence avec Bagdad, « bagdader »].

A.O. – Ça, je ne le connais pas ! [Rires].

A.M. – « *Baghdada(t)* » c'est le pédantisme, en quelque sorte. Les gens qui se vantent beaucoup, et qui parlent et bavardent beaucoup : « Je, je, je ». [...] « *Baghdada(t)* », « *baghdada(t)* », c'est une chose connue. [...] Je trouve que Naseer Shamma, un moment, était un type sérieux. Je trouve qu'il présentait quelque chose qu'on pouvait aimer ou ne pas aimer, mais c'était sérieux, c'était propre, c'était une école, c'était des compositions, et qu'à un certain moment ce n'est plus le cas. Actuellement ce n'est que des paroles. Voilà, c'est juste une opinion personnelle. Je trouve qu'on retrouve beaucoup, dans l'école iraquienne, cette attitude.

Amine Mraihi évoque le rayonnement de l'« école turque » du oud qui aurait dépassé l'influence « égypto-levantine » (Égypte et Syrie). En plus d'expliquer cette situation par le savoir-faire des luthiers turcs, il parle de ce qu'il considère être un bon équilibre « occident-orient ». Ainsi, la Turquie moderne incarne à la fois un « nous » et un « eux » (l'altérité ici est synonyme d'« occident »), tous les deux étant nécessaires pour un épanouissement culturel et musical. Dans son discours, il insère ces catégories dans un contexte géopolitique. Le rayonnement de l'« école iraquienne » a eu lieu, selon lui, à un moment où ce pays jouait un rôle important dans le paysage politique du monde arabe et du Proche-Orient. Il établit clairement une équipollence entre l'état politique et socio-économique d'un pays ou d'une nation et celui du rayonnement de sa culture. C'est d'ailleurs dans ce sens-là que certains considèrent que la figure de Munir Bashir aurait joué¹³³ le rôle d'ambassadeur culturel de l'Iraq de Saddam Hussein, à un moment où ce pays présentait un intérêt pour certains pays occidentaux, en tant que barrière contre un Iran post-révolutionnaire (la guerre Iraq-Iran a duré de 1980 à 1988) représenté comme menaçant (Khaznadar 1998, p. 4). Amine Mraihi fait le lien entre l'« affaiblissement » de l'école iraquienne du oud et l'état actuel du pays après tant d'années de conflits : « Tu vois que, dès que les choses commencent à aller mal, la musique suit ».

En croisant ces quelques discours de joueurs de oud, on remarque la prédominance de références à Mohamed al-Qasabji et à Munir Bashir. Chacune de ces personnes joue le rôle de la figure de proue d'une école : l'école égyptienne et iraquienne. Même si certains instrumentistes ont donné un avis critique vis-à-vis de l'école iraquienne, on la présente à l'unanimité comme celle ayant initié la voie du récital du oud. Cette évolution est énoncée comme un affranchissement par rapport à l'école égyptienne du oud. Alaa Zouiten disait : « Il

¹³³ Voir à cet effet les multiples références de Munir Bashir à la « révolution du 17 juillet » de 1968 et aux idées et notions nationalistes du parti Baath iraquien (Mounir [Munir] Bashir 1978).

y avait toujours Qasabji, mais on ne l'entendait jamais ». Fawaz Baker, tout en reconnaissant les qualités d'instrumentiste et d'improvisateur du compagnon de route d'Oum Kalthoum, déclarait : « Il y avait des gens qui jouaient très bien avant mais qui n'étaient pas des solistes, comme Qasabji, qui était un super joueur de oud, mais à part les *taqsīm-s* et quelques morceaux instrumentaux – qui sont turcs d'ailleurs – on n'a jamais rien entendu de lui ». Que reproche-t-on vraiment à cette « école » ? On présente souvent la « nouvelle » génération de joueurs de oud comme étant opposée à la « classique » recherche du *tarab*, que certains considèrent comme principe inhérent aux musiques maqamiques. Mais le verbe « entendre », utilisé dans ces extraits à deux reprises, peut donner une autre réponse à cette question. Le problème initial était peut-être moins « musical » qu'« acoustique ». Il s'agit de ce qui a été et est vécu comme une marginalisation sonore du oud au sein de l'ensemble classique de musique arabe dont l'archétype était celui de la chanteuse Oum Kalthoum. Cette « marginalisation acoustique » avait eu lieu au milieu du XX^{ème} siècle, au moment du passage du *takht* à l'orchestre arabe (Lagrange 1994, p. 258, 261), d'où le rapprochement fait entre cette évolution et le couple « chant/*tarab* ». Et c'est à ce moment-là qu'entre en jeu la catégorie « école iraquienne » évoquée par les joueurs de oud observés dans mon étude comme un symbole, à première vue, anti-chant et anti-*tarab*. Si l'on y regarde de plus près, c'est la « marginalisation » du oud qui est indirectement et implicitement visée. Cette « école » de « récital » ou « oud solo » représente, à leurs yeux, deux affranchissements. À la place du rôle d'accompagnateur du chanteur et de l'extase et communion « classiques » du *tarab*, elle propose, respectivement, une musique exclusivement « instrumentale » et de recueillement.

Ces éléments ont constitué de réelles revendications de Munir Bashir. Il s'agit du moins de revendications qu'on devrait analyser en tant que « projet », car les éléments maqamiques relatifs au *tarab* n'ont pas disparu des *taqsīm-s* des pionniers de cette école ni de la pratique musicale des joueurs de oud que j'ai rencontrés lors de cette étude. D'ailleurs, certains ont réintégré la voix dans leurs projets, comme Kamilya Jubran (à la fois joueuse de oud, compositrice et chanteuse), Dhafer Youssef (célèbre vocaliste), Hamza Mraihi (joueur de qanoun et frère d'Amine Mraihi, chante et improvise avec la voix dans quelques-uns de leurs morceaux), Anouar Brahem (fredonne sur quelques morceaux) ...

Dans cette même veine, Achref Chargui, qui utilise sa voix dans ses enregistrements, exprime, dans le passage suivant le poids qu'exerce la « chanson » dans la « musique » arabe, et qui va jusqu'à confondre « jouer » et « chanter » :

~ Tunis (Tunisie), le 13 mai 2017 ~

A.O. – Ta voix est bien présente dans ton premier album. Elle l’est beaucoup moins dans le deuxième album.

Achref Chargui – Oui j’ai diminué sa présence. C’était voulu.

A.O. – Mais il y a toujours de la voix, dans les trois albums.

A.C. – Oui. Je l’ai fait exprès parce que la présence de la musique instrumentale en Tunisie n’a pas de valeur comme à l’étranger. Si tu joues de l’instrumental, c’est respecté. Dans toutes les pubs, dans tous les spectacles, il y a de la musique live instrumentale. Ici, il y a une régression énorme. On n’écoute plus de la musique instrumentale. Même dans les médias on te dit « Qu’allez-vous nous chanter ? ». Tu vois ?

A.O. – Oui parfois on appelle les morceaux [instrumentaux] « chansons »¹³⁴.

A.C. – Oui. Ils te demandent « Qu’allez-vous chanter ? ». Tu réponds « Non mais je vais jouer ». On te demande encore une fois « Qu’allez-vous chanter ? ». Ils insistent. C’est grave ! [Rires].

Tous ces discours rappellent que les différentes « écoles » de oud sont autant de catégories utilisées par les musiciens non seulement pour décrire une réalité et un état du monde, mais aussi, voire surtout, pour *signifier* autre chose : l’affirmation de leurs représentations, la revendication de certaines identités, appartenances, positionnements ou choix et aussi la légitimation de certaines stratégies.

¹³⁴ Je faisais ici allusion à ma propre expérience. Il m’est arrivé souvent, moi aussi, d’entendre dire « ta chanson », à propos de mes morceaux, qui sont pourtant instrumentaux. D’ailleurs, en arabe moderne, une musique purement instrumentale est parfois désignée par l’expression *mūsīqā(y) ṣāmīṭa(t)*, littéralement « musique silencieuse », « muette » ou « taiseuse », et ce de façon non péjorative. Il se peut que cela provienne de la performance ou l’enregistrement de la mélodie d’une chanson connue mais en mode instrumental, sans le chant, d’où l’allusion à l’état « muet ».

CHAPITRE 3 :

ACCORDAGES DU OUD

I. Cas observés

J'ai récapitulé dans le tableau suivant l'accordage du oud qui m'a été communiqué par les musiciens :

- Les informations apparaissent dans l'ordre chronologique de leur communication. Les dates sont importantes car elles permettent de situer l'information par rapport à l'éventuelle évolution de l'accord des musiciens. Certains disent avoir essayé d'autres façons d'accorder avant de stabiliser leur accordage. Souvent, ils utilisent plusieurs ouds qu'ils accordent différemment afin de pouvoir les utiliser dans des contextes différents (Fawaz Baker et Jean-Pierre Smadja) ou changent l'accord selon le projet (Khyam Allami).
- La fréquence (note) d'accordage est indiquée à partir de la première corde (à droite, quand le oud est dressé en face de nous) à la dernière (à gauche). En fin de compte, ceci correspond à une présence des cordes de la plus aigüe à la plus grave. Aucun des musiciens de cette étude n'avait placé une corde grave en première position (c'est-à-dire à droite, comme décrite au tout début du XX^{ème} siècle par Kāmil al-Khula'ī¹³⁵ mais qui – chez les musiciens – est souvent rapportée à l'accordage de « Munir Bashir »). Les notes en gras sont celles qui forment des intervalles consécutifs de quarts justes ascendantes.
- J'ai aussi rapporté l'état de doublement ou non des cordes. Tous les ouds présentent un certain nombre de cordes doublées (« en chœur ») auxquelles s'ajoute une corde plus grave accordée en Ré₁ ou Do₁ (ou exceptionnellement Si₀/La₀ comme dans le cas de Dhafer Youssef et de Hussam Aliwat). À cette régularité, on trouve deux types d'exceptions : un accordage avec deux cordes graves différentes non doublées (Khyam Allami) et un autre ne comportant que des cordes doublées (Fadhel Boubaker et Anouar Brahem).
- J'ai choisi de présenter les cordes de la plus aigüe à la plus grave. Cet ordre est mieux adapté au modèle et à l'hypothèse que je présente dans les prochaines sections. Chez plusieurs autres auteurs, que je cite dans des passages qui vont suivre, les cordes du oud sont énumérées dans

¹³⁵ (al-Khula'ī 2017, p. 77).

le sens inverse (du grave à l'aigu). Pour cette raison, l'ordre sera mentionné afin d'éviter toute confusion.

Tableau 3 : récapitulatif des accordages observés dans mon étude

Prénom Nom	Accordage	Nombre	Date
Abderraouf Ouertani	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁(Ré₁)	6 (5x2+1)	-
Mohamed Abozekry	Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Fa₁ – Do₁	7 (6x2+1)	11/12/16
Amine Mraïhi	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁	6 (5x2+1)	06/04/17
Rabih Abou-Khalil	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Fa₁ – Do₁	6 (5x2+1)	07/05/17
	Do₂ – Sol₁ – Ré₁ – La₀ – Fa₀ – Do₀¹³⁶	6 (5x2+1)	
Achref Chargui	Ré₃ – La₂ – Mi₂ – Si₁ – Sol₁ – Ré₁	6 (5x2+1)	13/05/17
Bacem Ala Yousfi	Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Do₁/Ré₁/Fa₁	6 (5x2+1)	26/06/17
Fawaz Baker	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁	6 (5x2+1)	28/06/17
	Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – Do₁ – Fa₁¹³⁷	6 (5x2+1)	
	Ré₃ – La₂ – Mi₂ – Si₁ – La₁ – Ré₁	6 (5x2+1)	
Alaa Zouiten	Ré₃ – La₂ – Mi₂ – Si₁ – Fa[#]₁ – Ré₁	6 (5x2+1)	29/07/17
Khyam Allami	[Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – Do₁ – Fa₁] – Do₁	7 (5x2+1+1)	18/08/17
	Fa₃ – [Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁]		
Anouar Brahem	Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Fa₁	6 (6x2)	29/11/17
Ahmad Al Khatib	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁/Fa₁ – Do₁/Ré₁	6 (5x2+1)	01/02/18
Mehdi Haddab	Ré₃ – La₂ – Mi₂ – Si₁ – La₁ – Mi₁	6 (5x2+1)	08/02/18

¹³⁶ Il s'agit du modèle unique de « oud basse » que j'ai observé chez Rabih Abou-Khalil.

¹³⁷ Fawaz Baker précise qu'il s'agit d'un accordage certes en Fa mais suivant un diapason bas – 415 Hz – celui du clavecin baroque avec lequel il joue dans ce projet. Il me semble que, dans le concert auquel j'ai assisté et dans lequel il jouait en duo avec une claveciniste, il utilisait un oud accordé en Do bas (probablement 415 Hz).

Dhafer Youssef	Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Mi₁ – Do₁/Si₀/La₀	7 (6x2+1)	12/06/18
Fadhel Boubaker	Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Fa₁	6 (6x2)	24/03/20
Kamilya Jubran	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Mi₁ – Do₁	6 (5x2+1)	24/03/20
Jean-Pierre Smadja (<i>alias</i> Smadj)	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Ré₁/Do₁ Ré₃ – La₂ – Mi₂ – Si₁ – La₁ – Mi₁/Ré₁	6 (5x2+1) 6 (5x2+1)	25/03/20
Helmi M'hadhbi	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Mi₁ – Do₁	6 (5x2+1)	25/03/20
Qaïs Saadi	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁/Ré₁ Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Fa₁	6 (5x2+1) 6 (5x2+1)	27/03/20
Hussam Aliwat	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Mi₁/Fa₁/Sol₁ – Do₁/Ré₁/La₀	6 (5x2+1)	29/03/20

II. Partie « systématique » et partie « modulable » du oud et leur évolution

Si on fait abstraction des hauteurs absolues des cordes et que l'on n'observe que les intervalles qui les séparent, on constate l'importance de l'accordage en quarts justes descendantes (cordes en gras dans le tableau n°3). On remarque d'emblée l'existence d'au moins quatre cordes suivant cette modalité (16 cas sur un total de 27)¹³⁸ qui correspondrait à l'« ancien » accordage

¹³⁸ Il est difficile de donner de vraies statistiques car les informations sont de qualités différentes et ne peuvent être la base d'un travail comparatif rigoureux. Certains musiciens s'étalent sur leurs différents accordages et évoquent des cas qu'ils utilisent rarement quand d'autres se contentent de donner leur accord le plus fréquent. J'aurais moi-même répondu comme ces derniers à cette même question, avant de me rendre compte que pendant une période je changeais l'accord de ma dernière corde (de Do₁ à Ré₁) uniquement sur seul morceau de mon programme de 2014 à 2016. Il m'arrive parfois, pour jouer ce même morceau en concert (Lettre à Oumayma n°3 in CD Audio - Abderraouf Ouertani 2015) de ne rien changer par peur d'oublier de rectifier l'accordage à la fin du morceau ou de provoquer un désaccord sur l'ensemble de mon oud par friction des cordes au niveau de la tête de l'instrument. Ahmad Al Khatib décrit bien – dans cet extrait – l'état psychologique qui fait que certains joueurs de oud évitent de changer d'accord en plein concert :

A.K. – Mais la plupart du temps, à 80%, moi, je n'aime pas changer d'accordage sur scène. J'essaye, autant que faire se peut, de me contraindre à l'accordage Sol_[1] puis Do_[1], qui est le plus en usage. Par contre, dans les studios [d'enregistrement] ou quand je m'entraîne ou quand je suis chez moi, je change beaucoup.

A.O. – Et pourquoi tu évites de changer l'accordage sur scène ?

A.K. – Parce que parfois la corde ne se stabilise pas rapidement, quand tu la bouges. Je suis très sensible à l'accordage, beaucoup. Afin que ton accordage soit stable ça nécessite un temps. Quand tu changes l'accord, surtout quand tu changes la corde de Sol_[1] à Fa_[1], après une période, tu sens que la corde est remontée à sa première

du début du XX^{ème} siècle. Le nombre de cordes à intervalles de quarts peut monter à cinq (10 cas sur un total de 27) ou même à six et sept cordes (cas unique retrouvé chez Dhafer Youssef). On peut voir là une attestation de l'évolution qu'aurait connu le oud du début du XX^{ème} siècle jusqu'à nos jours, d'un instrument à cinq à une tendance d'aller vers les sept cordes en passant par six cordes : « Jusqu'au début du XX^{ème} siècle, les ouds avaient communément cinq chœurs doublés accordés en Sol grave suivi par une série de quarts justes ascendantes, démarrant, à un étage plus haut, à partir de La, jusqu'à Ré, Sol et Do¹³⁹. Durant le XX^{ème} siècle, l'addition d'une sixième corde est devenue courante et, de nos jours, l'accordage le plus commun du oud est Do₁, Fa₁, La₁, Ré₂, Sol₂ et Do₃¹⁴⁰ [en anglais : C₂, F₂, A₂, D₃, G₃ et C₄], bien que Fa₁, La₁, Ré₂, Sol₂, Do₃ et Fa₃ est aussi populaire en Égypte. Certains ouds ont aujourd'hui sept chœurs¹⁴¹ en associant les deux combinaisons précédentes (allant de Do₁ à Fa₃). Ainsi, tous les intervalles entre les cordes vides, à l'exception de Fa₁-La₁ sont des quarts justes » (Farraj et Abu Shumays 2019, p. 18 - traduit de l'anglais).

La synthèse faite par Hamdi Makhlouf (2011, p. 63) des différentes descriptions d'accordages du oud par les auteurs médiévaux, reprise dans le tableau qui suit, montre une évolution d'un oud à quatre cordes vers un oud à cinq avec la primauté de l'accordage en « quarts justes successives ».

place, alors que tu as déjà entamé un morceau. J'évite de prendre ce risque. Parce que tu n'as pas [sur scène] le temps nécessaire à ce que la corde se stabilise [dans son nouvel accordage] pour être à l'aise musicalement.

A.O. – Oui, surtout qu'il s'agit d'une corde doublée [Sol₁], contrairement à la dernière corde [Do₁] qui est peut-être plus facile à accorder au milieu d'un morceau.

A.K. – Exactement ! Et comme tu le sais bien, les chevilles du oud ne sont pas comme celles d'une guitare. Avec une guitare il suffit de tourner la cheville [mécanique] pour que ce soit bon. Le oud a besoin de *dan dan dan* [il imite, avec ironie, le son d'un oud en train d'être longtemps accordé]. [Rires].

¹³⁹ Les auteurs renvoient à cet endroit à la référence suivante : (Scott Marcus 2015, p. 286).

¹⁴⁰ Les cordes sont ici énumérées du grave à l'aigu.

¹⁴¹ Note à cet endroit : « un 'ūd avec sept cordes est appelé *sab 'āwī* (terme dérivé de *sab 'aa*, chiffre sept) ».

Tableau 4 : synthèse de l'accordage du oud selon les auteurs médiévaux chez H. Makhlouf

Auteur	al-Kindī	Ibn al-Munajjim	al-Fārābī	Ikhwān al-Ṣafā'	Ibn Sīna [Avicenne]	Ibn al-Taḥḥān	al-'Urmawī	al-Lādhiqī
Période	v. 801- v. 866	mort en 920	872-950	IX ^{ème} ou X ^{ème} siècle	980-1037	mort après 1057	1216-1294	mort en 1494
Nombre de cordes	4	4	4 avec possibilité de 5 ^{ème}	4	4 avec possibilité de 5 ^{ème}	4 avec possibilité de 5 ^{ème}	5	4 ou 5
Accord	en quarts justes successives	en quarts justes successives	en quarts justes successives	en quarts justes successives	en quarts justes successives (+ mention d'autres accordages triviaux dits « non conventionnels »	en quarts justes successives	en quarts justes successives	en quarts justes successives (+ mention d'autres accordages triviaux dits « non conventionnels »

Rappelons que dès l'*Épître sur la Musique* d'al-Kindī (801-866), considéré comme le plus ancien des textes arabes médiévaux sur la musique, le philosophe, en décrivant le oud, parle de quatre cordes accordées en « quartes justes successives » et appelées, de la plus grave à la plus aigüe : *bamm* (بم), *mathlath* (مثلث), *mathnā(y)* (مثنى) et *zīr* (زير). Il y décrit l'obtention de cet accord, qu'il appelle « le grand accord » (*al-taswiya(t) al-'uḍmā(y)*).

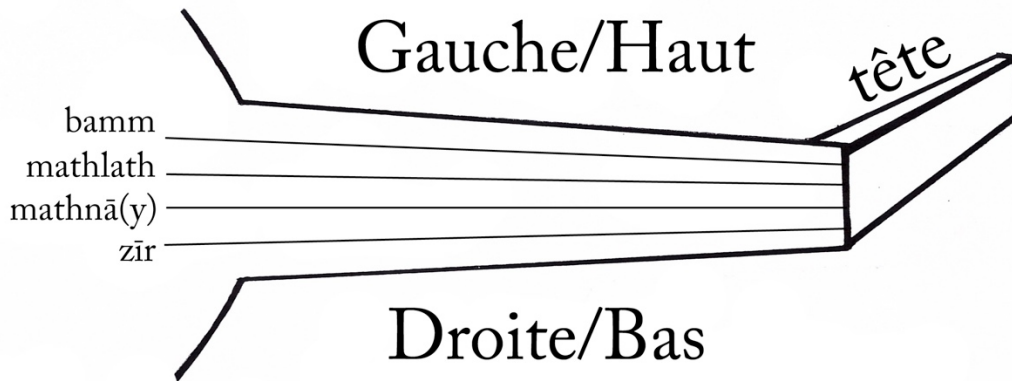


Figure 39 : les quatre cordes et leurs noms chez les auteurs arabes

Le tableau précédent omet de préciser que certains de ces auteurs médiévaux ont indiqué la présence d'autres types d'accordage qui consistent à changer la hauteur de la corde *bamm*, la plus grave. Après avoir fini de décrire « le grand accord » et ses « quartes justes successives » obtenues par l'auriculaire (ou son équivalent en ligature – *dastān*) à partir de la corde respectivement plus grave, al-Kindī fait la remarque suivante sur des pratiques de son temps : « Les joueurs de oud inventent plusieurs autres accordages que celui-ci [« le grand accord »], cherchant ainsi à renforcer les notes sur lesquelles se basent les mélodies par des notes similaires qui vont les soutenir. Parmi toutes les cordes, c'est le *bamm* qu'ils changent le plus souvent. Quand « le grand accord » est bien établi, ils accordent le *bamm* afin qu'il corresponde à la *mathnā(y)* à vide. Ainsi, ils obtiennent un nouvel accord. De plus, ils le montent aussi à l'annulaire du *mathnā(y)*, ce qui aboutit à un autre accord, et à son auriculaire pour un autre accord. Mais tous ces accords sont imparfaits parce qu'ils réduisent le *bamm*, qui donne initialement quatre notes [corde à vide en plus de trois doigts], à une seule. Tous les autres accords qu'ils ont obtenus n'ont, comme référence, que le « grand accord » qu'ils réarrangent afin d'embellir leur note. »¹⁴²

¹⁴² Traduction personnelle du texte original en arabe (al-Kindī, p. 6-7)

Tarek Abdallah fait mention de ces *scordatura* ou « accordages qui s'écartent de l'accord usuel » (en « quartes justes successives » dans le cas du oud). Comme le montre sa synthèse de ces changements d'accords décrits par des auteurs arabes médiévaux, reprise dans le tableau suivant, les cordes qui demeurent accordées strictement en « quartes justes successives » sont au nombre de trois (Abdallah 2015, p. 78).

Tableau 5 : synthèse de la *scordatura* du oud selon les auteurs médiévaux chez T. Abdallah

Auteurs	Accordage	Types d'intervalles
al-Kindī & al-Kātib	Do₃, Sol₂, Ré₂, Sol₁	deux quartes et une quinte
al-Kindī & al-Kātib	Do₃, Sol₂, Ré₂, Si₁	deux quartes et une tierce mineure
al-Kindī	Do₃, Sol₂, Ré₂, Do₂	deux quartes et une seconde
al-Kātib	Do₃, Sol₂, Ré₂, Si^b₁	deux quartes et une tierce majeure
al-Kātib	Do₃, Sol₂, Ré₂, Si^{db}₁	deux quartes et une tierce neutre

En revenant à la synthèse faite par Hamdi Makhlouf, on remarque que l'addition d'une cinquième corde au oud n'est pas encore statique durant le Moyen-Âge (dans les textes du IX^{ème} au XV^{ème} siècles). D'abord, la cinquième corde présente dans le oud décrit par al-Fārābī (872-950) semble être « théorique ». Son addition en première position (dans les aigus) avait pour but d'étendre le registre de l'instrument sur deux octaves (Makhlouf 2011, p. 43; al-Fārābī et d'Erlanger 2001, p. 45). Al-Fārābī l'appelle *ḥādd* (حَادِّ), c'est-à-dire l'« aigu(e) » (al-Fārābī 1967, p. 591). Chez Avicenne, cette cinquième corde n'est pas nécessaire puisqu'il est possible de couvrir le registre de deux octaves en changeant de position : « Le luth était parfois doté d'une cinquième corde, dont l'index et l'annulaire fournissaient les deux intervalles de ton nécessaires pour compléter la double octave [voir la figure n°40]. [...] [Q]uand on veut compléter la double octave, on descend au moyen de deux doigts au-dessous de l'auriculaire (de la quatrième) à une distance de deux intervalles de ton » (Avicenne et d'Erlanger 2001, p. 235-236). Ensuite 'Ibn al-Taḥḥān, auteur du XI^{ème} siècle, « fait aussi mention (mais sans

plus) d'une éventuelle cinquième corde, rajoutée par les modernes¹⁴³ de son époque, plus aigüe que le *zīr* et appelée *zīr ḥādd* » (Makhlouf 2011, p. 53). Al-'Urmawī (1216-1293) décrit, dans *Kitāb al-'adwār fī al-mūsīqā(y)* (Livre des cycles musicaux) un oud à cinq cordes accordées par des quartes justes successives. Comme dans le cas d'al-Fārābī, il s'agit de retrouver un registre capable de s'étendre sur deux octaves (al-'Urmawī et d'Erlanger 2001, p. 110-111). Deux siècles plus tard al-Lādhiqī (XV^{ème} siècle) mentionne la coexistence de ouds à quatre cordes (qu'il appelle le oud « ancien », *qadīm*) et d'autres à cinq cordes (qu'il appelle le oud « parfait », *kāmil*) ainsi que de plusieurs accordages possibles (conventionnels et non-conventionnels) (Makhlouf 2011, p. 58).

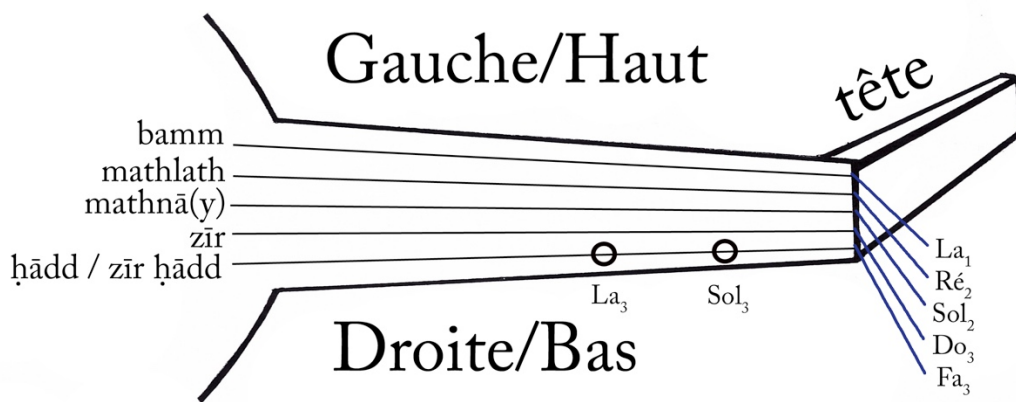


Figure 40 : l'obtention d'un registre de deux octaves grâce à l'addition d'une cinquième corde¹⁴⁴

En croisant et synthétisant toutes ces descriptions, je me permets d'émettre une hypothèse en deux temps. :

- Premièrement, l'ensemble des cordes du oud – si l'on croit à une continuité de cet instrument à travers toutes les descriptions dans les textes médiévaux arabes – est constitué par deux

¹⁴³ Le terme qu'Ibn al-Taḥḥān emploie est *mutaqaddimūn* qu'on peut traduire par « avancés ». On pourrait alors penser qu'il s'agit plutôt des musiciens avancés dans le niveau (non débutants), voire même dans les « anciens » musiciens et non les « modernes » (Ibn al-Taḥḥān 1976, p. 102).

¹⁴⁴ Dans cette figure, la corde la plus grave *bamm* correspond, à titre d'exemple, à la note La₁. Les cinq cordes étant accordées par quintes justes successives, la corde *ḥādd* correspond donc Fa₃. La ligature de l'index sur cette corde (*sabbāba(t) al-ḥādd*), donne donc la note Sol₃, suivie par la ligature de l'auriculaire (*binṣār al-ḥādd*) qui donne La₃. Elle clôt, ainsi, l'étendue de deux octaves entre le La₁ (corde *bamm* à vide) et le La₃ (auriculaire sur la corde *ḥādd*).

parties : d'abord un registre accordé en « quartes justes successives » que j'appelle « la partie systématique » du oud ; ensuite un registre plus restreint et facultatif de renforcement ou de bourdon constitué par au moins une corde grave, que j'appelle « la partie modulable » du oud¹⁴⁵.

- Deuxièmement, en croisant les descriptions médiévales, les informations – plus certaines – du siècle dernier et les cas que j'ai pu observer, il semble que ce registre « systématique » ne cesse d'évoluer : de trois cordes (contre une seule corde modulable, dans le cas du oud à quatre cordes) comme dans les premières descriptions du IX^{ème} siècle, il est passé à quatre cordes (contre, respectivement, une ou deux cordes modulables, dans le cas du oud à cinq et six cordes encore contemporain). Il est vrai que le oud décrit par certains des auteurs médiévaux déjà mentionnés comporte d'ores et déjà cinq accordées en quartes justes, mais rien ne dit qu'il s'agisse d'une description de « pratiques » de musiciens et non pas d'un cadre « théorique » inventé par ces mêmes auteurs. Par exemple, comment comprendre la description de l'accord du oud chez al-'Urmawī quand il écrit : « Après l'instrument à deux cordes, les anciens en ont inventé un autre monté de cinq cordes. A chacune de ces dernières ils ont fait produire une note identique à celle des trois quarts de la corde placée au-dessus d'elle (plus grave) » (al-'Urmawī et d'Erlanger 2001, p. 371). Qui sont ces « anciens » ? S'agit-il d'anciens musiciens ? Ou évoquait-il tout simplement les anciens théoriciens qui l'ont précédé ? Dans tous les cas, la majorité des auteurs médiévaux ne se souciaient pas de décrire des pratiques qui leurs étaient contemporaines¹⁴⁶. Ils privilégiaient ainsi les « spéculations » et études théoriques (Shiloah

¹⁴⁵ Cette partie du registre du oud est « systématique » dans le sens où elle est régie par un « système », qu'elle y est conforme.

¹⁴⁶ Cette tension entre « pratique » et « théorie », et les interrogations qui en découlent, demeurent palpables dans certains passages de textes médiévaux, comme celui où al-'Urmawī tente de justifier sa posture : « Les données que nous avons jusqu'ici avancées démontrent, en ce qui concerne l'art musical, l'antériorité de la pratique sur la théorie. [...] Il ne faut pas croire que le fait d'accepter ces principes puisse faire contester la science du théoricien. [...] On voit, par ces citations, que pour être théoricien en musique, on n'a nullement besoin de pratiquer cet art. Il suffit d'être renseigné sur ce qui le concerne et de s'en rapporter à ceux qui en ont l'expérience. La manière de le pratiquer n'en est pas, en elle-même, une partie essentielle, contrairement à ce qui se présente en Médecine, aussi bien dans sa théorie que dans sa pratique » (al-'Urmawī et d'Erlanger 2001, p. 196-198). Quatre siècles avant lui, al-Fārābī se posait aussi des questions : « La théorie musicale a pour objet général l'étude de l'*être musical* qui peut être *produit de la nature* ou *produit de l'art*. Le théoricien n'a pas à s'inquiéter d'où vient l'être musical, si c'est de la nature ou de l'art » (al-Fārābī et d'Erlanger 2001, p. 28) ; avant d'ajouter, un peu plus loin : « Étant donné que l'expérience de la musique ne peut s'acquérir que par la sensation maintes fois répétée de tous les *êtres harmoniques* ou de la plupart d'entre eux, le théoricien devra être en mesure, soit par le fait naturel, soit par accoutumance, de juger, à l'aide des perceptions de ses sens, quels sont les êtres *harmoniques*, [...]. Il se contentera de savoir ce que les musiciens ou les gens dont l'oreille est éduquée considèrent comme naturel ou non. Il n'est

1964, p. 453). Par contre, rien ne nous empêche de penser qu'il ait pu y avoir une influence de la pratique et la facture du oud sur la théorie musicale.

Pour revenir aux cas que j'ai observés dans mon enquête, nous assistons probablement à une tentative d'élargissement de cette « partie systématique » vers un registre étendu à cinq en « quarts justes successives » et ce dans trois cas de figure :

- un oud à six cordes accordé en Do, en « baissant » la cinquième corde de l'« ancien » Sol₁ à Mi₁, comme dans l'exemple de la disposition des cordes de Kamilya Jubran ou de Helmi M'hadhbi : **Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Mi₁ – Do₁**.
- un oud à six cordes accordé en Fa, comme dans l'exemple de la disposition des cordes de Fadhel Boubaker ou d'Anouar Brahem : **Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Fa₁**.
- un oud à sept cordes (sans spécification de tonalité d'accordage car hybride entre les accords en Do et en Fa) comme dans l'exemple de l'accordage de Mohamed Abozekry ou de Khyam Allami : respectivement **Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Fa₁ – Do₁** et **Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁**.

Rappelons que cette partie « systématique », dans le cas observé uniquement chez Dhafer Youssef, va jusqu'à six cordes, voire sept dans l'une de ses dispositions (quand il accorde sa septième corde en Si₀) qui embrasse la totalité des cordes du oud : **Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Mi₁ – Do₁/Si₀/La₀**¹⁴⁷.

cependant pas indispensable pour lui de connaître la pratique musicale au point d'être en mesure de composer ou d'exécuter de la musique » (*Ibid.*, p. 34).

¹⁴⁷ Lors de notre entretien (12 juin 2018), Dhafer Youssef évoque même un haussement de la première corde qui rompt la succession en quarte créant un intervalle de quinte descendante jamais rencontré dans le registre « systématique » du oud. Cet intervalle qu'on retrouve caractéristique du type maghrébin, comme dans le oud tunisien ou *'arbi* (عربي), est utilisé dans son cas dans un cadre purement « expérimental ».

D.Y. – Parfois je change la corde grave. Je ne change pas le Mi, car il me donne plus de possibilités que le Fa ou le Sol. Mais le Do je peux le baisser encore. Ou bien en La, ou parfois en Si ... ça dépend, ça dépend.

A.O. – Tu ne changes donc que la corde la plus grave ?

D.Y. – Oui, parce que les autres ils sont bien. Par contre, il m'arrive de changer le Fa, en haut. Parfois je l'accorde en Sol, par exemple. Ça donne un autre *fingering* [doigté]. C'est intéressant, mais je ne fais jamais ça en concert, car là c'est dur. Parce que les cordes en carbone ou en nylon ne sont pas comme celles qui sont [enrobées] [ne tiennent pas bien l'accord]. Mais quand je suis en studio, je peux changer. (...) Quand je joue à la maison, par exemple, je change. Parce que moi, quand je joue le oud, je compose, je ne travaille pas mon instrument, je compose, et du coup ça me donne des trucs [nouveaux, intéressants], surtout les pentatoniques, que j'aime bien.

Selon cette hypothèse, le simple nombre des cordes du oud n'est donc pas important. Ce qui importe c'est le rapport entre les deux parties : la première est « systématique » et présente l'« essentiel »¹⁴⁸ du jeu du musicien et la deuxième est « modulable » selon les circonstances.

Un passage de Jules Rouanet dans sa présentation de la musique arabe à l'*Encyclopédie de la musique* dans lequel il rapporte et commente une idée de Land, va, lui aussi, dans ce sens de l'évolution, par élargissement, du registre du oud : « Land¹⁴⁹ croit assez probable qu'à l'origine le luth n'avait porté que deux cordes comme son aîné le *tanbour*, et que c'étaient celles qui ont conservé leurs vieux noms persans *bamm* et *zir* (corde grave et corde d'en bas), la corde aiguë se trouvant à droite de l'autre quand on joue de l'instrument. Cet auteur suppose que la corde *zir* n'était pas destinée à continuer le tétracorde de la *bamm*, mais plutôt à donner plus d'ampleur au son quand on touchait les deux cordes à la fois. Quand les musiciens arabes éprouvèrent le besoin d'augmenter le nombre de sons disponibles, ils ne mirent pas de nouvelles cordes à la suite de la *zir*, mais ils ne trouvèrent pas mieux que d'insérer deux cordes à la fois entre la *zir* et la *bamm* et de les appeler en leur langue la *mathna* et la *mathlath* ou numéros deux et trois » (Rouanet 1922, p. 2704)

Cette évolution du oud vers l'élargissement de sa tessiture va de pair avec la constatation d'un visible développement de la technique du démanché (changement de position qui consiste à explorer la partie aiguë du manche) « Si nous suivons le principe ancien dans les écrits théoriques arabes qui vise à atteindre la double octave en rajoutant la cinquième corde (*zīr ḥādd*), le 'ūd contemporain, doté de six ou de sept cordes, permettra d'aller au-delà des deux octaves à travers la technique du démanché. La corrélation entre cette avancée de facture et le jeu instrumental nous paraît évidente. Les 'ūdistes démanchent de plus en plus facilement et ne cessent de pratiquer des mouvements et des doigtés nouveaux en créant d'autres espaces de jeu et en améliorant leurs techniques très liées à l'interprétation et à la composition. » (Ibid. : 111).

¹⁴⁸ C'est aussi une partie « essentielle », « indispensable » ou « nécessaire » par opposition à « facultative » (un joueur de oud pourrait plus ou moins « se débrouiller » avec uniquement cette partie). Pour une « expressivité » complète, les joueurs de oud de nos jours doivent composer avec ces deux parties « systématique » et « modulable » qui sont étroitement complémentaires.

¹⁴⁹ Dans l'extrait cité ici, une note renvoie à la page 62 de l'ouvrage *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe* de l'orientaliste, musicologue et philosophe Jan Pieter Nicolaas Land [1834-1897], dans lequel cet auteur commente des extraits du livre d'al-Fārābī (Land 1884)

III. Correspondance entre modèles de oud et « tonalités » d'accordage

On a vu dans la section précédente, qu'il existe dans la typologie des ouds, aujourd'hui, sans prendre en considération les ouds maghrébins, trois modèles ou archétypes. On s'accorde à dire que les types d'accordage du oud sont au même nombre que les modèles, c'est-à-dire trois. Ainsi on parle aussi d'accord « oriental », « turc » et « iraquien ». Cette classification ne donne qu'une information sommaire quant à l'accordage de la partie « systématique » du oud. Le tableau suivant présente l'accord type des quatre cordes de cette partie, selon chaque modèle.

Tableau 6 : correspondance entre type de oud et tonalité d'accord

Type	Accord de la partie systématique à quatre cordes
oriental	Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁
turc	Ré₃ – La₂ – Mi₂ – Si₁
iraquien	Fa₃ – Do₃ – Sol₂ – Ré₂

Comme pour les archétypes, ces catégories que les joueurs de oud utilisent pour désigner leurs accords ne donne pas une idée suffisante de l'organisation interne, que ce soit pour le nombre de cordes, ou pour la façon d'accorder la partie « modulable ». Elles fonctionnent comme si le oud était un « instrument transpositeur » pour lequel elles indiquaient la « tonalité », comme c'est le cas pour les familles d'instruments transpositeurs occidentaux, les saxophones ou les harmonicas diatoniques par exemple.

Dans l'extrait suivant d'un entretien avec Ahmad Al Khatib, on peut voir comment le musicien décrit ses « tonalités » selon le projet. Notons la récurrence du terme accord « arabe » (*'arabī*) qui remplace « oriental », et il n'est pas le seul à le faire. Les deux termes sont donc interchangeables :

~ Göteborg (Suède) [par visioconférence], le 1^{er} février 2018 ~

Ahmad Al Khatib – Je ne sais pas si tu l'as remarqué, je n'ai pas un accordage unique et immuable pour tous les projets. Je suis constamment dans la recherche [du bon accord]. C'est selon ce que tu joues, avec qui tu joues, et selon le contexte. Il y a des groupes dans lesquels j'accorde à la turque. C'est l'accordage arabe mais un ton plus haut.

A.O. – Dans quels genres de projets ?

A.K. – Par exemple dans le projet *Karloma*¹⁵⁰ j'ai recours à un accordage turc. [...] Il y a un projet dans lequel je joue avec un musicien de flamenco, un guitariste. C'est un suédois mais qui joue de du flamenco. Dans ce projet aussi j'utilise un accordage turc. Il y a aussi un projet avec une chanteuse suédoise ici. C'est selon le son dont j'ai besoin, et la tonalité de la musique, parfois je sens que ça tourne mieux avec l'accord turc. Il y a des projets où j'utilise l'accordage iraquien, l'aigu.

A.O. – *Jadayel*¹⁵¹, par exemple ?

A.K. – Oui, *Jadayel* en fait partie. Mais il n'y a pas que *Jadayel*. J'essaie de diminuer cet accordage parce que je ne le sens plus. Avec Toufic Farroukh¹⁵² j'utilise aussi l'accordage en Fa parce que sa musique a besoin de sons aigus qu'un oud avec un accordage arabe ne peut pas donner, selon la tonalité voulue. Parfois dans les [projets] solos, j'utilise un accordage entre l'arabe et le turc, j'accorde au Do#. Ce que je voulais dire c'est que je n'ai pas un accordage invariable. J'essaie de chercher l'accordage qui offre à l'instrument la résonance la plus naturelle possible, la plus grande résonance naturelle possible [*ranīn*]. Par exemple, quand je joue avec un guitariste, la plupart des échelles sur lesquelles j'écris de la musique tournent autour du Mi. Avec un accordage turc, la troisième corde [habituellement Ré, dans un accordage « arabe »] devient un Mi. Ce qui donne une résonance naturelle sur le Mi, plus grande que si [j'étais accordé en Do]. Il est tout à fait possible de le faire avec un accordage arabe, ce n'est pas compliqué à jouer, mais le son du oud résonnera mieux [avec un accordage turc, toujours pour cet exemple].

A.O. – Et dans *Sabil*¹⁵³ tu joues avec un accordage arabe, n'est-ce pas ?

A.K. – Dans *Sabil* puisque je joue en duo avec Youssef [Hbeisch], je n'ai donc pas d'obligation [quant à l'accord]. J'ai des enregistrements faits avec un oud arabe et d'autres faits avec un autre accordage. Il y a aussi des contraintes logistiques. Par exemple, parfois je peux être en tournée avec *Jadayel*, et directement après la tournée je donne un concert de *Sabil*. À ce moment-là je suis obligé d'utiliser le oud avec lequel je joue avec *Jadayel* [obligatoirement Fa] dans le projet *Sabil* [sans obligation d'accord], tu comprends ? Parfois ce sont des paramètres logistiques qui n'ont rien à voir avec les aspects musicaux. Quand le contexte logistique ne le permet pas. Mais en général, et ce depuis peut-être trois ou quatre

¹⁵⁰ Ensemble palestinien formé à Ramallah à la fin des années 90 par des enseignants à l'Institut National de Musique Edward Said, à l'Université de Birzeit. Site web : karloma.com.

¹⁵¹ Titre du disque enregistré par le Duo *Sabil* avec le quatuor à cordes *Quatuor Béla* (Duo *Sabil* et Quatuor Béla 2012).

¹⁵² Saxophoniste libanais installé à Paris.

¹⁵³ Nom du duo oud et percussions qu'Ahmad Al Khatib au oud avec Youssef Hbeish aux percussions.

ans, j'essaye de me limiter à l'accordage arabe. Dans tous les nouveaux projets que j'ai commencés depuis, j'essaye de me restreindre au oud oriental [*sharqī*].

La dernière remarque d'Ahmad Al Khatib véhicule l'idée d'une correspondance entre type de oud et tonalité d'accord. Ce qu'il ne dit pas de façon explicite, c'est que si le choix de la tonalité de l'accord semble dépendre du projet et du contexte musical, ce qui le détermine ce sont surtout les cordes. Les joueurs de oud professionnels qui peuvent avoir le choix de sélectionner les cordes qu'ils veulent, les choisissent selon la tonalité voulue en jouant sur trois paramètres différents : la longueur de la corde vibrante (déterminée par la facture de l'instrument en question), la hauteur de la corde et la tension voulue (toutes les deux déterminées par le choix du musicien). Une fois ces cordes installées, tout grand changement de tonalité d'accord, ou même de diapason, peut altérer le jeu et le son, quand c'est à la baisse, ou monter la tension des cordes au risque de leur rupture, quand c'est à la hausse. C'est à ce moment-là qu'entre en jeu la facture de l'instrument, puisque le choix du chevalet mobile, caractéristique de l'archétype iraquien, est motivé par la volonté de répartir la tension des cordes entre le chevalet et le cordier afin d'éviter de détériorer la table d'harmonie de l'instrument (Ibid., p. 107-109).

On utilise donc le terme oud « arabe » (*'arabī*) comme « oriental » (*sharqī*) pour désigner selon le contexte un instrument d'un « type » bien déterminé, un accordage bien déterminé ou les deux à la fois. Par opposition à ce terme, ces musiciens emploient l'adjectif « turc » et « iraquien » de la même façon. C'est le contexte d'énonciation qui détermine le sens exact.

L'adjectif « turc » est remplacé parfois, mais très rarement, par « arménien ». Ce dernier a été utilisé par Mehdi Haddab quand il décrit sa façon d'accorder son instrument :

~ Paris (France), le 8 février 2018 ~

Mehdi Haddab – Je l'accorde, moi, à l'ancienne, à l'arménienne. J'ai un vieil accord arménien, en fait. C'est-à-dire que c'est Mi – La – Si – Mi – La – Ré en partant des graves. Donc, il y a toujours ce rapport d'octave. Je me suis habitué à ça maintenant. [...]

A.O. – C'est comme si c'était un oud accordé à la turque.

M.H. – Oui sauf que moi je mets les basses pareilles que ces deux-là [c'est-à-dire que ses deux cordes basses Mi et La sont identiques – à une octave près – à la quatrième et cinquième (dans l'ordre qu'il donne)]. Les turcs, maintenant, et puis l'école moderne, [la spécificité de leur accord] c'est de descendre en quarte. Comme ça, ils ont beaucoup plus de ... trucs [il cherche ses mots. Plus de possibilités de notes à jouer]. Si tu redescends tout en quartes normales [justes], tu vois, Ré – La – Mi – Si [les quatre premières cordes communes pour tous, à la quarte juste descendante] ... [En partant] du Si, normalement, tu aurais un ... [Fa#, si l'on suit le raisonnement].

On retrouve cet accord dont parle ci-haut Mehdi Haddab, qui est en Ré tout en ayant cinq cordes accordées successivement à la quarte juste descendante, chez Alaa Zouiten qui décrit l'évolution de son accordage :

~ Berlin (Allemagne), le 29 juillet 2017 ~

Alaa Zouiten – [Je suis accordé] en Ré.

A.O. – De l'aigu au grave ?

A.Z. – Ré, La, Mi, Si, ...

A.F. – Après c'est La ?

A.Z. – Non. Fa dièse. Pour rester dans les quartes. [...] Avant je jouais le truc arabe, donc j'accordais en Do. Je voulais devenir le second Naseer Shamma, donc je l'ai accordé en Fa. [Rires]. Après je suis passé à Munir Bashir, donc je suis resté en Fa mais avec le Sol Sol. Non, pas Sol Sol mais Do Do.

A.O. – [...] Après il te reste une corde, non ?

A.Z. – La plus grave c'est Ré. Après j'ai rencontré les musiciens marocains mais qui jouent à l'occidentale, qui jouent le flamenco ou le jazz et j'ai remarqué par intuition, je ne sais pas pourquoi, que ... Je me suis dit « pourquoi pas le Ré ? ». Je ne savais même pas que les Turcs faisaient ça. Donc c'était plus confortable pour moi, pour jouer avec des guitaristes ou des pianistes. Et depuis je [suis resté sur Ré].

A.O. – Pourquoi c'est plus confortable ?

A.Z. – Je ne sais pas pourquoi. Sincèrement, je ne sais pas pourquoi. Et en plus je n'aime pas le oud quand il est en Do, ça me rappelle... [Il fredonne un air] Tu vois ? [On dirait qu'il voulait dire « Ça me rappelle le cliché du vieux jeu du oud arabe »]. Je voulais qu'il soit un peu plus brillant, mais pas aussi brillant que le Fa. Je viens de l'accorder avec le Fa il y a deux trois semaines, j'ai fait la tentative.

A.O. – Avec les mêmes cordes ?

A.Z. – Avec les mêmes cordes. Ça fait un peu, comment dirais-je, comme un jouet. Ça manque de graves.

A.O. – Donc c'est une solution intermédiaire ?

A.Z. – Intermédiaire entre le Do et la Fa.

Son choix de s'arrêter sur un accord en Ré semble découler de ses différentes collaborations avec des guitaristes. Ahmad Al Khatib, évoquait aussi une collaboration avec un guitariste dans son choix de s'accorder sur Ré.

Les joueurs de oud qui jouaient dans un contexte d'accompagnement des chanteurs savent que certaines transpositions sont « injouables » et qu'un changement du diapason ou de la tonalité d'accord, dans certains cas, est la solution la plus adéquate¹⁵⁴. « Étant un instrument sans frettes, le oud rencontre peu de contraintes faisant obstacle à contrôle absolu des hauteurs des notes. Cela dit, la seule principale contrainte réside dans le fait que les cordes vides ont un accord fixe, ce qui rend certaines transpositions de maqam, sur le oud, assez ardues. Par exemple, transposer le maqam Rāst de Do à Si^b ou de Do à Do[#] serait difficile. Au lieu de cela, une stratégie répandue consiste à réaccorder le oud afin de s'adapter à des transpositions difficiles. » (Farraj et Abu Shumays 2019, p. 18). C'est pour cela qu'Ahmad Al Khatib pouvait se permettre de s'accorder en tonalité Do[#] dans les projets où il jouait en solo. Cette tonalité « intermédiaire » n'avait aucune incidence sur son jeu ou son doigté. Il y a donc certains contextes où ni la tonalité ni le diapason ne représentent un grand enjeu.

Il ne faut pas confondre « tonalité » et « diapason ». Un joueur de oud peut changer de tonalité tout en gardant le même diapason, comme changer le diapason tout en étant resté sur la même tonalité. Dans les deux cas, il y a « ré-accordage ». Une même tonalité peut suivre plusieurs diapasons, selon que la fréquence « étalon » du La soit en rapport avec 440 Hz ou une valeur plus grande ou plus petite. Le joueur de oud change de diapason pour s'accorder avec un instrument difficilement accordable (comme la harpe, le qanoun, le piano, l'accordéon ou l'orgue d'église) ou à hauteurs fixes (clavier numérique et certains synthétiseurs) et ne s'accompagne par aucun changement du jeu de l'instrumentiste. Le changement de tonalité est plus drastique. Il peut impliquer un changement de doigté (transposition) ou non (par exemple, dans le cas d'un récital, d'un duo avec un percussionniste ou si c'est l'autre instrumentiste qui décide de s'adapter au oud). Le changement de tonalité peut aussi avoir comme objectif d'éviter le changement de doigté en transposant d'emblée la tonalité, si les cordes le permettent. Le joueur de oud décide selon la nature de la transposition à faire en rapport avec le contexte précis du maqam¹⁵⁵, si cela nécessite ou pas de changer de tonalité.

L'idée même de fixer les hauteurs des notes avec des fréquences plus ou moins précises est assez récente dans l'histoire de la musique arabe : ce n'est qu'à la fin du XIX^{ème} et début du

¹⁵⁴ Ibn al-Taḥḥān le mentionne, dès le X^{ème} siècle dans le chapitre qui concerne « le choix de la tonalité du oud selon la tessiture et la puissance de la voix qu'il accompagne ». Ainsi, il parle de oud « puissant » (*jahīr*), « grave » ou « bas » (*wāṭī*) et aigu (*ḥādd*) (Ibn al-Taḥḥān 1976, p. 114).

¹⁵⁵ Certains maqams et polycordes (*jins-s* ou *'iqd-s*) « tombent sous les doigts » s'ils sont transposés à certains intervalles. Le contexte « maqamique » est donc primordial pour en juger.

XX^{ème} siècles que l'utilisation des noms des notes du solfège apparaît dans les textes des musiciens et des musicologues arabes. En écrivant cela, je n'évoque pas la problématique et les débats autour de la division de l'octave dans la musique arabe qui ont suivis, mais tout simplement de la question de la fixation des hauteurs des notes suite au passage à l'utilisation du système de notation dit « occidental ». Car dans la musique arabe (comme dans la musique ottomane), chaque note à un nom propre. Contrairement aux sept noms des notes du solfège de la « musique occidentale » (Ut devenue Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La et Si) ou celles des *svara/swara* du *sargam* de la « musique indienne » (Sa, Ri/Re, Ga, Ma, Pa, Da/Dha, Ni), les notes arabes changent de nom d'une octave à l'autre mais ne s'étalent « théoriquement » que sur deux octaves¹⁵⁶. De nos jours, les conservatoires et écoles de musique à travers le monde arabe ont institué les correspondances suivantes :

¹⁵⁶ Chez Sélim Hélou, on trouve, exceptionnellement, une dizaine de notes appartenant à la troisième octave (Hélou 1972, p. 69-70). Chez Muḥammad Darwīsh (al-Ḥarīrī), on trouve trois octaves complètes dont la moitié d'une est répétée (Darwīsh (al-Ḥarīrī) 1901, p. 17), ce qui revient au même nombre de notes que dans la description de Sélim Hélou.

Tableau 7 : échelle arabe historique à vingt-quatre quarts de ton¹⁵⁷

Degré	Équivalent approximatif (sur une échelle de 24 quarts de ton égaux)	Première octave	Deuxième octave
1	Sol	Yakāh	Nawā
2	Sol#	Qarār/Qabā Nīm Ḥiṣār	Nīm Ḥiṣār
3	Lab/Sol#	Qarār/Qabā Ḥiṣār	Ḥiṣār
4	La♭	Qarār/Qabā Tik Ḥiṣār	Tik Ḥiṣār
5	La	‘Ushayrān	Husaynī
6	La#	Nīm ‘Ajam ‘Ushayrān	Nīm ‘Ajam
7	Sib/La#	‘Ajam ‘Ushayrān	‘Ajam
8	Si♭	‘Irāq	’Awj
9	Si	Kawasht	Māhūr/Nahaft
10	Si#	Tik Kawasht	Tik Māhūr
11	Do	Rāst	Kirdān
12	Do#	Nīm Zirkulāh	Nīm Shahnāz
13	Réb/Do#	Zirkulāh	Shahnāz
14	Ré♭	Tik Zirkulāh	Tik Shahnāz
15	Ré	Dūkāh	Muḥayyar
16	Ré#	Nīm Kurd	Nīm Sunbula(t)
17	Mib/Ré#	Kurd	Sunbula(t)
18	Mi♭	Sīkāh	Bozrak
19	Mi	Būsalik	Jawāb Būsalik
20	Mi#	Tik Būsalik	Jawāb Tik Būsalik
21	Fa	Jaharkāh	Māhūrān/Jawāb Jaharkāh
22	Fa#	Nīm Ḥijāz	Jawāb Nīm Ḥijāz
23	Sol♭/Fa#	Ḥijāz	Jawāb Ḥijāz
24	Sol♭	Tik Ḥijāz	Jawāb Tik Ḥijāz
(octave)	Sol	Nawā	Jawāb Nawā/Sahm/Raml Tūtī

Si l'on demande, de nos jours, à un joueur de oud arabe, à quoi correspondrait la note *Yakāh*, il répondra sans hésitation que c'est le Sol grave de son instrument, le Sol₁. Pourtant, cette équivalence ou correspondance entre *Yakāh* et Sol₁ n'était pas encore stabilisée¹⁵⁸ au début du XX^{ème} siècle (Lagrange 1996, p. 149). Si cette équivalence est attestée dans plusieurs méthodes de oud publiées au milieu du XX^{ème} siècle comme celle des égyptiens Şafar 'Alī et 'Abd al-Mun'im 'Arafa(t) (1942, p. 1), de l'égyptien 'Abd al-Ḥamīd Mish'al (probablement les années 70, p. 15), du syrien 'Abd al-Raḥmān al-Jabqājī (1976, p. 16). Ceci correspond donc à ce que les musiciens observés dans mon enquête appellent « l'accord arabe ». Cependant, le joueur de oud iraquien Jamil Bashir préconise, dans la version originale de sa méthode de oud, l'accord suivant : Sol₁, Sol₃, Ré₃, La₂, Mi₂, Ré₂ (1961, p. 21), en évitant d'appeler les cordes du oud par leurs noms arabes car quelque pages avant il établit l'équivalence entre *Yakāh* et Sol₁. Son accord, haussé d'une quinte juste par rapport au « diapason arabe » semble être calqué sur celui de son professeur turc, le Şerif Muhiddin Targan qui dans sa *Méthode de oud* posthume parle du même accord sur Sol (Targan 1995, p. 4), à une note près¹⁵⁹ : La₁, Sol₃, Ré₃, La₂, Mi₂, Ré₂.

¹⁵⁷ Ce tableau est une synthèse de plusieurs livres, manuels et méthodes de oud d'auteurs arabes du XX^{ème} siècle (al-Khula'ī 2017, p. 55-57 ; Şafar 'Alī et 'Arafa(t) 1942, p. 1-4 ; Jamil Bashir 1961, p. 14-15 ; Mish'al, p. 22-27 ; Hélou 1972, p. 31 ; al-Rrayis 1996, p. 92 ; Marcus in Farraj et Abu Shumays 2019, p. 171). Le même nom peut varier sensiblement dans son orthographe, selon l'auteur ou le pays. Ce tableau synthétique ne découle pas d'une étude exhaustive. Cependant, la simple comparaison entre ces quelques ouvrages montre qu'il existe concernant les noms arabes de certaines notes un large consensus (l'absence de consensus absolu sur un aspect si élémentaire est déjà en soi problématique). À part le terme utilisé pour certaines notes graves (en les déduisant du nom de la note située à leur octave supérieure par l'adjonction, selon les auteurs, de *Qarār*, *'Arādī* ou leur équivalent turc *Qabā*), les noms qui posent plus le problème de l'absence d'uniformité sont *Nahaft* (littéralement « sept » en langue persane) et *Māhūr*. Ce dernier, par exemple, peut, selon l'auteur, correspondre à la note Si₁, Si₂, Si^{dd}₁ ou à Si^{dd}₂. Après avoir analysé le contenu de plusieurs ouvrages théoriques du XX^{ème} siècle traitant de la musique arabe, Amine Beyhom conclut : « Le lecteur a pu se rendre compte des disparités et des incohérences qui parsèment la littérature contemporaine, que ce soit dans l'analyse, la notation, ou encore la définition des maqamat de la musique arabe (en général) » (Beyhom 2017 [2003], p. 110).

¹⁵⁸ Cela pourrait faire penser à la solmisation du moyen âge où les notes étaient « relatives » et ne correspondaient pas à des hauteurs fixes. De nos jours, les Anglais, par exemple, ont gardé deux systèmes de nomination des notes : l'un donne, grâce à des lettres, des notes à hauteurs fixes (C, D, E, F, etc.) et l'autre emploie les noms latins pour les à hauteurs relatives (Do, Ré, Mi, Fa, etc.). Pourtant, la comparaison entre solmisation relative et noms arabes des notes reste imparfaite. Contrairement à la solmisation, les notes arabes n'expriment pas une « fonction » relative à une tonalité. Elles n'ont pas donné lieu à des onomatopées, comme dans le *sargam* indien, et ont donc une visée plus « théorique » que « pratique », sans doute en lien avec la nature même des musiques qui relèvent du maqam. On peut donc considérer que jusqu'à l'aube du XX^{ème} siècle, les notes arabes étaient doublement relatives : elles ne correspondaient ni à une « fonction » bien déterminée au sein d'une échelle (ou degré) ni à une hauteur fixe. En les faisant correspondre à des notes du solfège à hauteurs fixes, les musiciens arabes, à leur tour, les ont fait évoluer dans le sens d'une fixation.

¹⁵⁹ Les deux accords, celui de Sherif Muhiddin Haydar et son disciple Jamil Bashir présentent une autre similitude, celle de mettre la corde la plus grave et non doublée en première position (à l'extrême droite). La seule différence c'est le premier l'accorde La₁ tandis que le second Sol₁. Dans son texte *Sherif Muhiddin Haydar et ses élèves*, al-

La méthode turque indique explicitement que la note *Yakāh* correspond à Ré₂, ce qui correspondrait au « système turc de notation »¹⁶⁰. Les exercices ainsi que les partitions d'œuvres présents dans la méthode de Jamil Bashir étaient de ce fait « illisibles » et « irréalisables » pour un joueur de oud dont l'instrument est accordé selon la correspondance *Yakāh* = Sol₁. D'où le besoin de transposer toute sa méthode une quinte juste plus bas, ce que Ḥabīb Zāhir al-‘Abbās a réalisé ultérieurement (Jamil Bashir et al-‘Abbās 1994).

Avec ces différentes « tonalités » d'accord, le oud devrait-il être considéré comme un instrument transpositeur ? Même avec l'existence des trois tonalités les plus répandues actuellement (Do, Ré et Fa), il est difficile de l'affirmer sans une étude plus poussée. Je n'ai pas observé une différenciation explicite entre « son joué » et « son réel » chez les joueurs de oud arabes, contrairement, par exemple, au système turc où un joueur de oud est capable d'appeler sa corde la plus aigüe « Sol » tout en étant conscient qu'elle sonne « Ré »¹⁶¹. Quand, pour prendre un exemple, Bacem Ala Yousfi était en train d'essayer de jouer avec mon oud, accordé en Do, alors que le sien est en Fa, il me disait qu'il avait du mal et qu'il lui fallait un peu de temps pour s'y habituer. En lui demandant pourquoi il ne suffisait pas simplement de changer les cordes de la partie « modulable » de façon à ce que l'accord corresponde aux intervalles du sien, avec un décalage d'une quarte, il m'a répondu que pour lui un Si (note « lue » ou plutôt « pensée ») est un Si (note « jouée ») :

~ Malakoff (France), le 26 juin 2017 ~

« Au début en Tunisie, je ne jouais que sur la tonalité Do. Dès que je suis allé en Égypte [pour étudier au *Bayt al-‘ūd al-‘arabī*] j'ai changé mon accord en Fa. Ça m'avait beaucoup

‘Abbās synthétise les deux accords en déclarant que l'une des spécificités de l'« école de Bagdad » est l'équivalence « *Yakāh* = Ré » avec l'accord suivant (de droite à gauche) : La₁, qui parfois est remplacée par Sol₁, Sol₃, Ré₃, La₂, Mi₂ et Ré₂ (1994, p. 16).

¹⁶⁰ Il s'agit du système de notation dit « *Arel-Ezgi-Uzdile* » qui fait office de système « officiel » de notation musicale dans la Turquie moderne. La note écrite, dans ce système, est située à une quarte juste au-dessus de la note réelle (Ayangil 2008, p. 425). L'équivalence « *Yakāh* = Ré » est plus ancrée dans les systèmes turcs de notations et est mentionnée depuis 1884 dans le traité *Nota Muallimi* de Mehmet Hacı Emin Effendi qui s'est basé sur l'échelle *Rāst* jouée par l'instrument à vent *bolahenk*. La première note de cette échelle, interprétée par cet instrument, s'appelle *Rāst* mais le son réel est Sol (noté Sol₃ sur une portée, note qui arrive au niveau de l'insertion de la clé de sol deuxième ligne). Emin Effendi aurait repris la même équivalence que Giuseppe Donizetti [1788-1856], instructeur général de la musique impériale ottomane, qui a été le premier à avoir transposé, vers une notation occidentale, le système de notation ottoman de Hamparsum, du nom de son inventeur, le musicien arménien et ottoman Hamparsum Limonciyan [1768-1839] (*Ibid.*, p. 15-17).

¹⁶¹ Voir la présentation du oud par le musicien turc Yurdal Tokcan interviewé par le compositeur néerlandais Joël Bons à Istanbul en 2002.

Lien de la vidéo : <https://youtu.be/f7vI8mvUk9Q>

perturbé. [...] Pour moi, si tu joues un *Bayātī* sur une tonalité, il faut dire les notes que tu joues. Il ne faut pas que tu penses en « transposé », non ! [...] La note Si c'est Si. Après tu finis par t'habituer. » Cette question mérite une étude plus approfondie.

Cependant, le oud élargi à sept cordes permet d'avoir la tessiture additionnée d'un oud à six cordes en Fa et d'un oud à six cordes en Do. Alors que Dhafer Youssef, qui utilise ce type de oud, semble chercher à étendre au maximum le registre « systématique » de son instrument, Khyam Allami, qui utilise lui aussi un oud à sept cordes, considère la tessiture de son instrument, selon le cas, comme celle d'un oud « accordé en Do » mais élargi par une quarte dans les aigus, ou en « accordé en Fa » mais élargi par une quarte dans les graves :

~ Berlin (Allemagne), le 18 août 2017 ~

« [Mon oud] est accordé, du grave à l'aigu, Do, ensuite commence l'accordage « iraquien », Fa, Do, Ré, Sol, Do et Fa. Donc c'est accordage iraquien avec en plus un Do grave. C'est ce que j'utilise pour tous mes trucs de solo ainsi que dans le projet d'hier. [...] Dans *Alif*, l'autre groupe avec lequel je jouais avant [avec notamment le chanteur et joueur de buzuk palestinien Tamer Abu Ghazaleh], l'accordage était « arabe » avec un Fa aigu. Do, Sol, La, Ré, Sol, Do, comme un accordage arabe normal, puis un Fa aigu. »

IV. Une évolution non linéaire ou le contre-exemple du oud *sab 'āwī*

Cette évolution, qui va dans le sens de l'élargissement du registre « systématique » du oud, n'est pas linéaire, si l'on croit les descriptions du oud à sept cordes – appelé aussi *'ūd sab 'āwī*, dont la particularité de l'accord et l'étroitesse du registre en font un cas singulier et assez énigmatique.

Tout d'abord, la plus vieille mention d'un oud à sept cordes remonte au XV^{ème} siècle. On la retrouve dans un manuscrit de Mahmūd 'ibn 'Abd al-'Azīz 'ibn 'Abd al-Qādir Ghaybī dans son *Maqāṣid al-adwār* (« significations des cycles musicaux ») où il aurait repris une description du oud à quatre cordes (oud *qadīm*, ou « ancien »), à cinq cordes (oud *kāmel*, ou « complet »/« parfait »), à six cordes (oud *akmal*, ou « plus-complet »/« plus-parfait ») – reprise vraisemblablement d'al-Lādhiqī¹⁶² – et en complétant cette série par un oud à sept

¹⁶² Mahmūd 'ibn 'Abd al-'Azīz 'ibn 'Abd al-Qādir Ghaybī était le petit-fils de 'Abd al-Qāder 'ibn Ghaybī [mort en 1435] qui publia des traités sur la musique parmi lesquels on peut citer *Maqāṣid al-'alḥān* et *Jāmi' al-'alḥān*. (Yekta Bey 1922, p. 2977-2978) Dans ce dernier, il commenta le *Kitāb al-'adwār* d'al-'Urmawī, les *adwār* étant les « cycles musicaux » auxquels son petit-fils fera, plus tard, référence dans le titre de son *Maqāṣid al-adwār*.

cordes qu'il appelle *mukmal* et que l'on pourrait traduire par « achevé », « perfectionné » ou « étendu » (Daniël Frank *in* Hassan 2016).

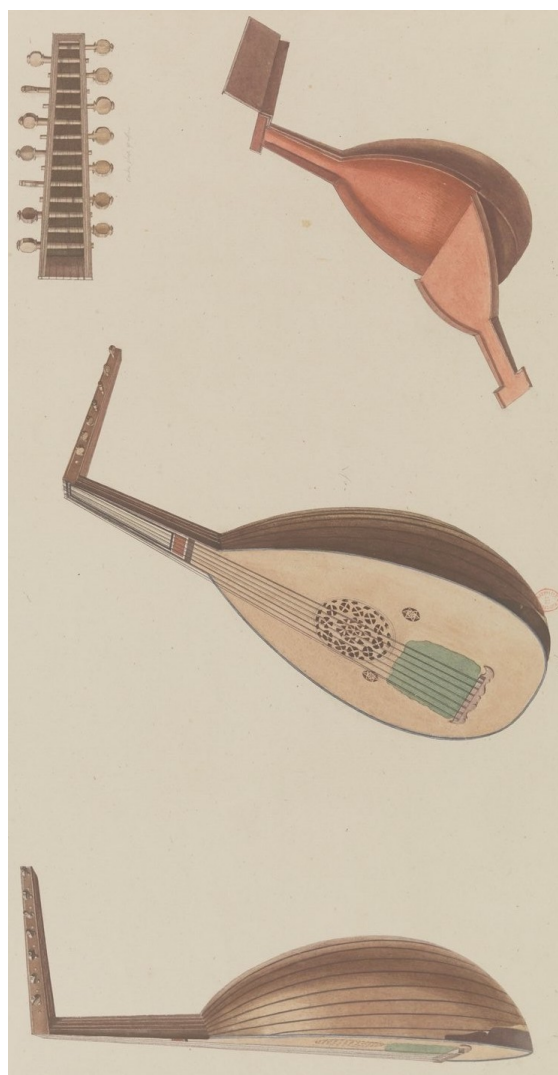
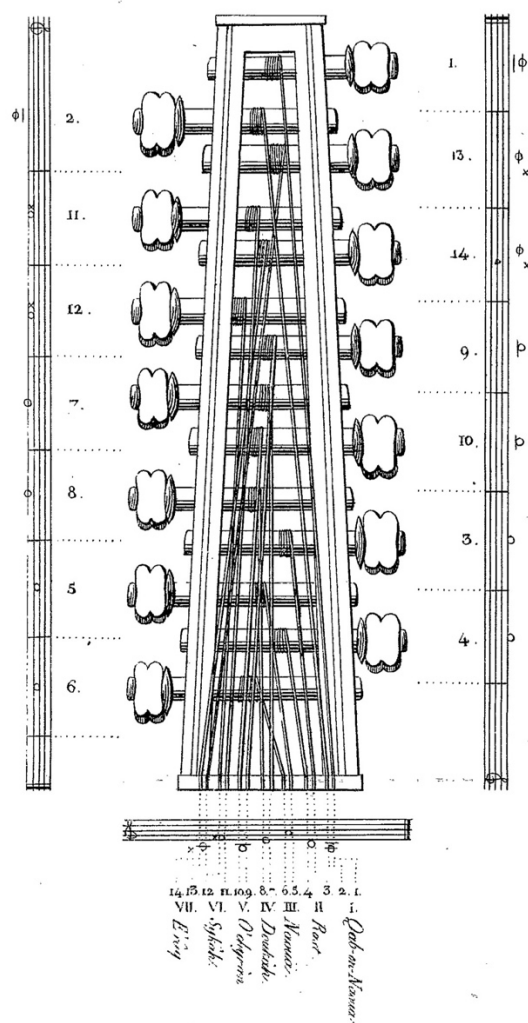
IV.1. Le oud à sept cordes chez les orientalistes du XIX^{ème} siècle

Pourtant, la présence de ce modèle dans les ouvrages des orientalistes du XIX^{ème} siècle, témoigne de ce qui pourrait constituer une « régression » de l'étendue de la tessiture. Il s'agit d'une description figurant dans les publications de trois auteurs :

- 1823, par le musicien et musicographe français Guillaume André Villoteau [1759-1839] dans la *Description de l'Égypte* et dont les matériaux avaient été recueillis pendant la campagne d'Égypte qui a eu lieu de 1798 à 1801, puis publiés avec une vingtaine d'années d'écart (Villoteau 1823, p. 221-246). Selon sa description, les noms arabes des cordes sont, de droite à gauche : *Qab-en-Naouâ*, *Rast*, *Naouâ*, *Doukâh*, *O'chyrân*, *Sykâh* et *E'râq* (ce qui est traduit de nos jours par les notes suivantes : Sol₁, Do₂, **Sol₂**, **Ré₂**, **La₁**, Mi^{db₂} et Si^{db₂}). Mais les notes indiquées sur la portée (voir la figure n°41) qui accompagnent le dessin du cheviller sont un ton plus haut¹⁶³ : La₁, Ré₂, **La₂**, **Mi₂**, **Si₁**, Fa^{#₂} et Do^{#₂} (il précise que ces deux derniers sont bas, ce qui va dans le sens leurs noms arabes *Stkâh* et *Irâq*). Cet accordage, mentionné pour la première fois dans l'histoire du oud, ne présente que trois cordes accordées par quarts justes successives. Étalées sur une échelle musicale, les notes correspondantes semblent dessiner celle du maqam *Râst* sur sol, comme si cet accordage était un *open tuning* ou accord ouvert¹⁶⁴, à l'image de l'accord dit « sultanesque » du qanoun – ou *dūzān sulṭānī*, en arabe (Abdallah 2017b, p. 188).

¹⁶³ Cela ne permet pourtant pas de conclure que ce oud été accordé en Ré puisque l'auteur précise à plusieurs reprises, dans la descriptions d'autres instruments, qu'il s'agit d'un diapason « relatif » et que seules les proportions comptent : « [...] les instruments orientaux de la même espèce ne sont pas toujours accordés précisément sur le même ton, et qu'en Orient, aussi bien qu'en Europe, on ne suit pas partout un diapason uniforme. C'est pourquoi, les sons étant censés cependant les mêmes qu'ils seraient si le diapason en était semblable dans chacun de ces instruments, et se présentant dans le même ordre que s'ils étaient au même diapason, nous les avons notés comme s'ils y étaient en effet. » (Villoteau 1823, p. 416 - voir aussi pp. 292 et 399)

¹⁶⁴ L'*open tuning* est un procédé particulier d'accordage d'un instrument (guitare, violon) de façon à ce que ses cordes donnent à vide un accord bien déterminé, dans le sens tonal de ce terme (Grove Music Online 2001a). Il a une signification bien spécifique qui ne correspond ni à celle que lui donne T. Abdallah ni au contexte général dans lequel s'inscrivent les pratiques du oud. Je continuerai à l'utiliser dans le sens que lui donne cet auteur et non pas dans celui auquel il correspond dans le contexte des musiques tonales.



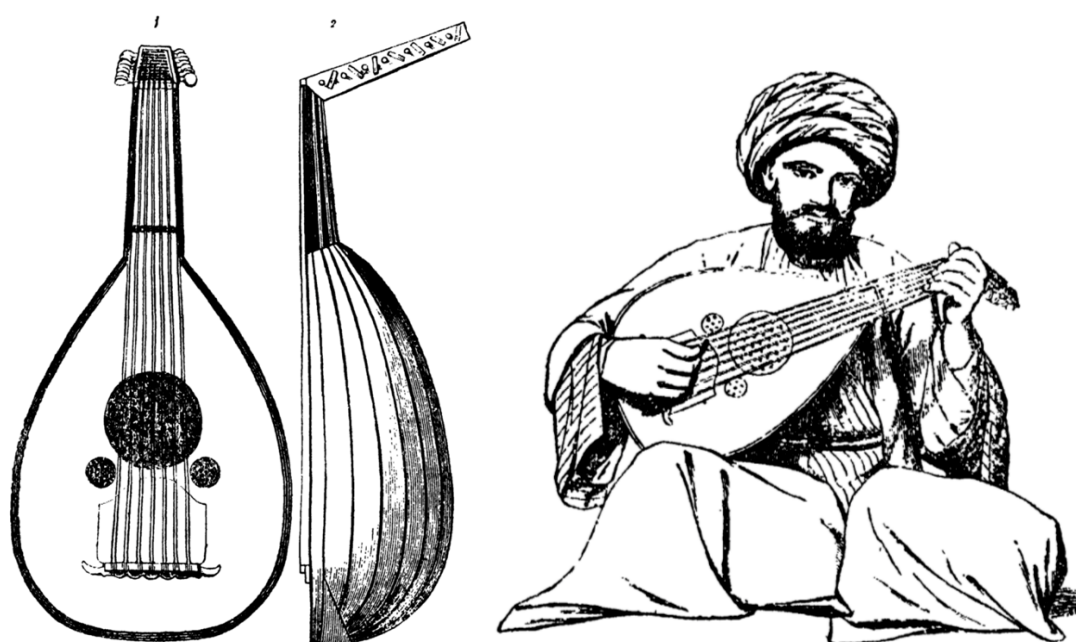
Figures 41 et 42 : dessins de Villoteau d'un cheviller¹⁶⁵ détaillé ; dessin d'un oud à sept cordes, son cheviller et son étui¹⁶⁶ du même auteur

- 1836 par l'orientaliste, lexicographe et traducteur britannique Edward William Lane [1801-1876] dans son livre *The Manners and Customs of Modern Egyptians* pour la rédaction duquel il s'est basé sur des voyages en Égypte (1825 pendant trois ans puis en 1833 pendant deux années) et aussi sur sa propre tentative de traduction de la version française de la *Description de l'Égypte* (Lane 1908, p. 367-369). On y trouve un accordage « singulier », comme le décrit l'auteur lui-même. - où il parle de sept cordes qui correspondent aux sept notes d'une échelle qu'il ne précise pas. Il s'agit probablement de la même échelle hexatonique composée par les

¹⁶⁵ (Villoteau 1823, p. 238b).

¹⁶⁶ (Villoteau 1798-1817).

notes du maqam *Rāst* à partir du degré *Yakāh* (dit *Qab-el-naouâ* chez Villoteau) : *Qab-en-naouâ*, *O'chyrân*, *E'râq*, *Rast*, *Doukâh*, *Sykâh*, *Naouâ* (Villoteau 1823, p. 240). Lane se contente d'énoncer qu'à chaque degré de celle-ci correspond une corde. Il donne l'ordre des degrés suivants, dans l'accord, de droite à gauche : premier, cinquième, septième, deuxième, quatrième, sixième et troisième (à comparer avec *Ibid.*, p. 253-254). S'il s'agit de la même échelle mentionnée chez Villoteau, l'ordre des cordes serait donc, de droite à gauche : *Yakāh*, *Rāst*, *Nawā*, *Dūkāh*, *'Ushayrān*, *Sīkāh* et *'Irāq*. Cet accordage correspondrait donc à la même description de celle de Villoteau avec une seule précision quant à la hauteur des notes : celle de la première corde (à droite) correspondrait à la « note la plus haute » du violon (Lane 1908, p. 368).

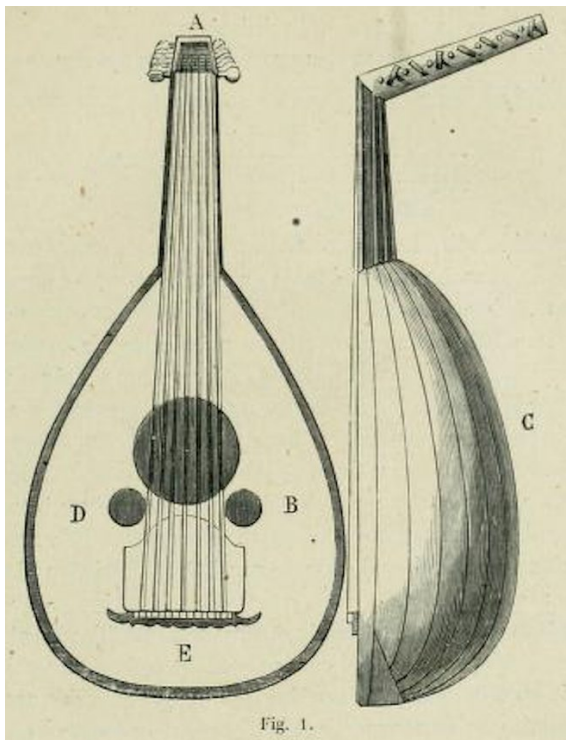


Figures 43 et 44 : dessin de deux vues d'un oud à sept cordes puis d'un joueur de oud par Lane¹⁶⁷

- 1869 par le compositeur, musicographe belge François-Joseph Fétis [1784-1871] dans son *Histoire générale de la musique* où il s'est basé sur les descriptions de Villoteau ainsi que celles de Lane (Fétis 1869, p. 107-117). Le oud qui y est décrit a donc le même accordage de celui mentionné par Lane et Villoteau : La₁, Ré₂, La₂, Mi₂, Si₁, Fa₂[#] et Do₂[#] (une fois transposés et ramenés, grâce à leurs noms arabes mentionnés, à leurs correspondances d'aujourd'hui, ces

¹⁶⁷ (Lane 1908, p. 367-369).

cordes donneraient : Sol₁, Do₂, **Sol₂**, **Ré₂**, **La₁**, Mi^{db₂} et Si^{db₂}). Il faut signaler que Fétis a commandé un oud qui est conservé actuellement au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles. Il lui a été fourni par le consul de Belgique à Alexandrie en 1839 (Willaert - Musée des instruments de musique de Bruxelles) et serait par conséquent le plus vieux oud conservé en Europe et probablement dans le monde (Beckles Willson 2016). Les photos de ce oud, lui aussi à sept cordes – même s’il n’a pas été utilisé dans la description où il s’est contenté de reprendre les données de ses prédécesseurs – montrent qu’au moins deux de ses cordes sont impraticables par la main gauche (voir les cordes qui dépassent le manche sur la figure n°46), ce qui conforterait l’hypothèse d’un *open tuning* (Hassan 2016).



Figures 45 et 46 : le dessin de Fétis vraisemblablement copié de Lane ¹⁶⁸ ; image du vrai oud à sept cordes ayant appartenu à Fétis et qui se trouve à Bruxelles ¹⁶⁹

¹⁶⁸ (Fétis 1869, p. 109).

¹⁶⁹ (Hassan 2016).

IV.2. Le oud à sept cordes chez les auteurs arabes du XIX^{ème} siècle

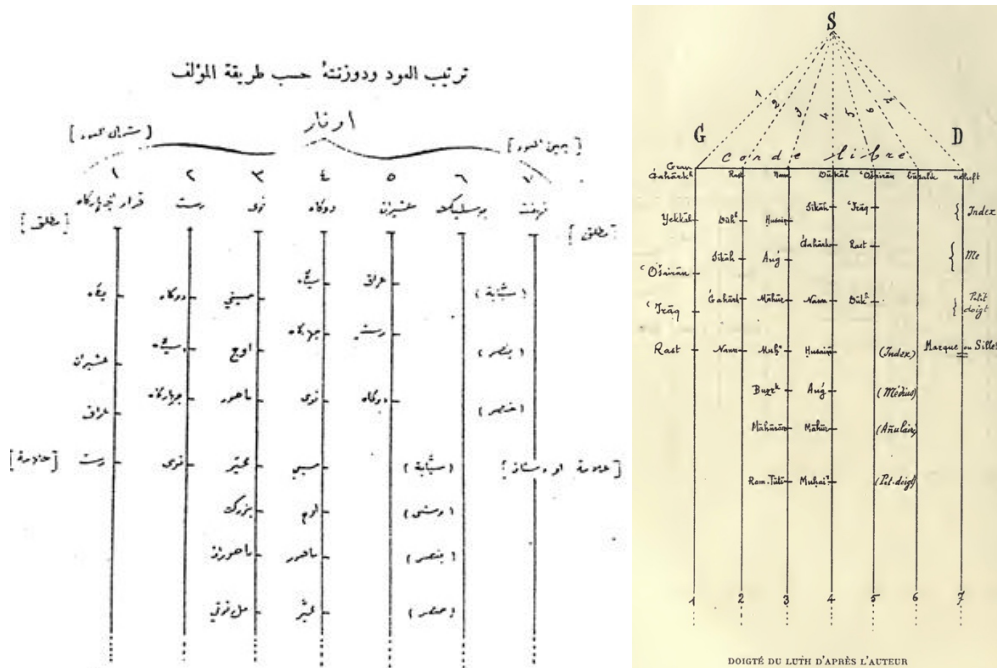
Avec un accord ouvert qui ressemble plus à celui d'un qanoun qu'à un oud, on aurait pensé à une description fantaisiste s'il n'y en avait pas eu une mention dans les ouvrages d'« autochtones » cette fois-ci :

- 1849 par le médecin, musicien et intellectuel (musicologue, mathématicien, historien et philosophe) Mīkhā'il Mushshāqa(t)¹⁷⁰ [1800-1888], qui a vécu pendant la présence ottomane dans l'actuel Liban, dans son *Épître sur l'art de la musique dédié au prince Shihāb (al-Risāla(t) al-shihābiyya(t) fī al-ṣinā'a(t) al-mūsīqiyya(t))* (Mushshāqa(t) 1899). Ce texte a été publié pour la première fois dans sa traduction anglaise en 1849, puis dans la version arabe en 1899 et enfin en français en 1913 (Maalouf 2003, p. 836). La traduction française est l'œuvre du jésuite Père Louis Ronzevalle qui a lui-même vérifié et commenté l'édition arabe de 1899 (Mushshāqa(t) 1913). Mushshāqa(t) y décrit un oud à sept cordes : « On y attache sept paires de cordes dont l'épaisseur varie. Les cordes de chaque paire sont accordées à l'unisson, afin que le son soit plus intense. La plupart de son utilisation se fait sur quatre de ces paires. L'utilisation des trois autres paires est rare » (Mushshāqa(t) 1899, p. 409 du n° publié le 01/05 de la revue). « À partir de la gauche de l'instrument » sans plus de précisions, il mentionne les notes suivantes : *Qarār al-Jahārkāh*, *Rast*, *Nawā(y)*, *Dūkāh*, *'Ushayrān*, *Būsālīk* et *Nahfīt* (« نيفت » ; ou *Neheft* dans la traduction française) avant de rajouter que la première est parfois accordée *Yakāh*. Il semble que l'auteur se soit trompé en décrivant l'ordre des cordes à l'envers comme s'il s'agissait d'un instrumentiste gaucher (Abdallah 2017b, p. 188) ou qu'il le faisait en se positionnant derrière le oud et non pas en face. Une fois remis à l'endroit et attribués de leurs hauteurs dans l'usage actuel, l'accord de ce oud à sept cordes serait vraisemblablement : F_{a1}/Sol_1 , Do_2 , **Sol_2** , **$Ré_2$** , **La_1** , **Mi_1** et Si_2 . La ressemblance devient, à ce moment-là, frappante avec la description de Villoteau et des orientalistes qui lui ont succédé. Sans formuler l'hypothèse d'une inversion des cordes, le commentateur, Louis Ronzevalle, ne cache pas son étonnement de cet accord qui ne correspondrait pas à ceux en usage parmi les musiciens de son temps¹⁷¹. Il renvoie, dans une note, aux informations données par le joueur de oud Shukrī Sūda où il s'agit d'un oud à cinq (de gauche à droite : *Yakāh* – mais aussi *Qarār al-Būsālīk* ou *Qarār al-Sīkāh* –, *'Ushayrān*,

¹⁷⁰ Je me suis basé, dans la transcription du nom de (ميخائيل مشاققة) en Mushshāqa(t) et non pas Mashshāqa(t), comme le font la plupart des musicologues arabes, sur la traduction de Louis Ronzevalle (Mushshāqa(t) 1913).

¹⁷¹ « Ce qui montre, d'ailleurs, que le livre et les méthodes de Muṣāḡa ne font pas loi pour tout, c'est que son 'ūd (luth) à sept cordes, dont il décrit le doigté et le maniement au chap. VI, 1^{ère} partie, est complètement tombé en désuétude, et universellement remplacé par le luth à cinq » (Ronzevalle in *Ibid.*, p. 5).

Dūkāh, *Nawā(y)*, *Māhūr*¹⁷²) avec une sixième corde rarement additionnée (*Qarār Dūkāh*) : **Do₃**, **Sol₂**, **Ré₂**, **La₁**, Sol₁/Mi₁/Mi^{db}₁, (Ré₁). Cette description est conforme aux accordages d'usage de nos jours.



Figures 47 et 48 : schémas du oud à sept cordes tels que décrit par Mushshāqa(t) (à gauche)¹⁷³ et traduit par Ronzevalle¹⁷⁴

- 1895 par ‘Uthmān ibn Muḥammad al-Jundī, poète et « homme de lettres » (*adīb*) égyptien [dates de naissance et de décès inconnues] dans son *Épître du paradis des plaisirs dans la sciences de la musique (Risāla(t) rawḍ al-masarrāt fī ‘ilm al-naghamāt)* dans lequel il écrit, après avoir repris la légende de l’adjonction de la cinquième corde du oud attribuée à Ziryāb (celle-ci avait été placée, selon l’auteur, au milieu du oud à quatre cordes et occupe de ce fait la troisième position entre les cordes dites *mathnā(y)* et *mathlath*), que « les cordes du oud sont restées dans cet état jusqu’à ce que les récents [musiciens] ne les augmentent au nombre de sept » (al-Jundī 1895, p. 7-8). Sa description de l’accordage du oud semble être copiée de celle de Mīkhā’īl Mushshāqa(t), avec des noms de notes qui seraient donnés à l’envers, de gauche à

¹⁷² Il s’agit bien du degré *Kirdān* à un moment où la terminologie des notes de musique arabe n’était pas encore stabilisée.

¹⁷³ (Mushshāqa(t) 1899, p. 412).

¹⁷⁴ (Mushshāqa(t) 1913, p. 20 du n° publié le 01/05 de la revue - planche II).

droite : *Jaharkāh*, *Raṣd*, *Nawā(y)*, *Dūkāh*, *‘Ushirān*, *Busalīk* et *Nahfa(t)* (نهفة). Mais il mentionne qu’il existe une autre façon d’accorder le oud, toujours de gauche à droite : *Nahfa(t)*, *Ḥusaynī*, *Dūkāh*, *Nawā(y)*, *Kirdān*, *Qarār al-Nawā(y)* et *Nahfa(t)* en rajoutant ce commentaire : « Ainsi, il [cet accord] contient deux *Nahfa(t)*-s dont chacune y joue un rôle ; et on en rapporte d’autres [types d’accord] ». Si on fait abstraction de ces deux mystérieuses cordes *Nahfa(t)*¹⁷⁵ et que l’on considère qu’il y ait eu erreur sur la mention de *Ḥusaynī* et qu’il s’agit du même *‘Ushirān* (par exemple, par omission du terme *Qarār*), on obtient des quarts justes successives descendantes : Sol₁, **Do₃**, **Sol₂**, **Ré₂**, **La₁**. Ceci rappelle la description dans le commentaire de Louis Ronzevalle, dans la version arabe de l’épître de Mushshāqa(t) publié en 1899. C’est comme-ci al-Jundī essayait de faire coïncider la description « théorique » d’un oud à accord ouvert avec celle « pratiquée » d’un instrument dont au moins une partie « systématique » est accordée par quarts justes successives.

IV.3. Les questions que pose un tel accord

Un tel accordage « ouvert » a-t-il réellement existé ? Si oui, s’agit-il seulement d’un cas « atypique ou marginal » (Makhlouf 2011, p. 72). Et puis, pourquoi avoir rajouté tant de cordes si c’était pour avoir un oud plus réduit – en termes de registre – que son « prédécesseur » à cinq mentionné dès le Moyen-Âge ? « Tous ces différents accordages du oud *sab ‘āwī* [à sept cordes], mentionnés par l’ensemble des orientalistes et des [auteurs] arabes tout au long du XIX^{ème} siècle, constituent, sans aucune exagération, le plus grand mystère dans l’histoire du oud. [...] Si nous acceptons la validité de ce qui a été écrit concernant l’accordage du oud *sab ‘āwī*, cela signifie que la tessiture des cordes vides de ce dernier couvre une seule octave, dans le cas de Villoteau, et une octave et un ton chez Mushshāqa(t). C’est-à-dire que sa tessiture est plus petite que celle de l’ancien oud arabe à quatre cordes et dont l’étendue est d’une « octave juste » et « tierce mineure ». À quoi bon alors avoir un aussi grand nombre de cordes si l’on pouvait se contenter de seulement cinq ? » (Abdallah 2017b, p. 185-188).

J’ai récapitulé, dans le tableau suivant, les noms des sept cordes, telles qu’elles ont été mentionnées chez les auteurs du XIX^{ème} siècle, dans le même ordre, de droite à gauche, afin de pouvoir les comparer. Je rappelle que j’ai essayé de rester fidèle à la translittération et à la

¹⁷⁵ Le problème que pose cette description est que, si l’on considère que *Nahfa* est l’équivalent de *Qarār al-Nawā* ou *Yakāh* (Sol₁), il en résulte qu’il y a trois cordes accordées pareillement. Al-Khula‘ī précise que la note *Nahfa* est l’équivalent de *Yakāh* (al-Khula‘ī 2017, p. 80).

transcription des termes telles qu'elles sont apparues dans les sources, ce qui explique les légères différences pour un même terme.

Tableau 8 : récapitulatif des descriptions des cordes du oud à sept cordes au XIX^{ème} siècle

Auteurs	Hauteurs précises ?	Cordes de droite à gauche						
		1	2	3	4	5	6	7
Villoteau, 1823	Oui (<i>Qab-en-Naouâ</i> = A ₁)	<i>Qab-en-Naouâ</i>	<i>Rast</i>	<i>Naouâ</i>	<i>Doukâh</i>	<i>O'chyrân</i>	<i>Sykâh</i>	<i>E'râq</i>
Lane, 1836	vague	I = <i>Yakâh</i>	V = <i>Râst</i>	VII = <i>Nawâ</i>	II = <i>Dūkâh</i>	IV = <i>'Ushayrân</i>	VI = <i>Sîkâh</i>	III = <i>'Irâq</i>
Fétis, 1869	Oui (<i>Qab-en-Naouâ</i> = A ₁)	<i>Qab-en-Naouâ</i>	<i>Rast</i>	<i>Naouâ</i>	<i>Doukâh</i>	<i>O'chyrân</i>	<i>Sykâh</i>	<i>E'râq</i>
Mushshâqa(t), 1849	Non	<i>Nahfit</i>	<i>Busalîk</i>	<i>'Ushayrân</i>	<i>Dūkâh</i>	<i>Nawâ(y)</i>	<i>Rast</i>	<i>Qarâr al-Jahârkâh</i>
Mushshâqa(t), en renversant l'ordre des notes		<i>Qarâr al-Jahârkâh</i>	<i>Rast</i>	<i>Nawâ(y)</i>	<i>Dūkâh</i>	<i>'Ushayrân</i>	<i>Būsālîk</i>	<i>Nahfit</i>
al-Jundî, 1895	Non	<i>Nahfa(t)</i>	<i>Busalîk</i>	<i>'Ushirân</i>	<i>Dūkâh</i>	<i>Nawâ(y)</i>	<i>Rašd</i>	<i>Jaharkâh</i>
		<i>Nahfa(t)</i>	<i>Qarâr al-Nawâ(y)</i>	<i>Kirdân</i>	<i>Nawâ(y)</i>	<i>Dūkâh</i>	<i>Ḥusaynî</i>	<i>Nahfa(t)</i>

Le registre systématique se trouve ainsi réduit à trois cordes seulement (noms des notes en gras) ou à quatre en inversant celui de Mushshāqa(t). On pourrait aussi se permettre de penser qu’il s’agit, tout simplement, du résultat d’une erreur d’interprétation, due à la confusion dans les noms arabes des notes, à cette époque-là ? Pour cela, procédons par étapes :

- en éliminant les répétitions : c’est-à-dire en ne gardant que les sources qui semblent être de première main. Fétis et Lane semblent avoir puisé leurs informations chez Villoteau. Le premier accord d’al-Jundī semble être copié de chez Mushshāqa(t).
- en supposant que la description de Mushshāqa(t) est à l’envers et la remettant à l’endroit.
- en gardant la mystérieuse deuxième description d’al-Jundī

Tableau 9 : le même tableau 8 après élimination des redondances

Auteurs	Cordes de droite à gauche						
	1	2	3	4	5	6	7
Villoteau	<i>Qab-en-Naouâ</i>	<i>Rast</i>	<i>Naouâ</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>O’chyrân</i>	<i>Sykâh</i>	<i>E’râq</i>
Mushshāqa(t) (remis à l’endroit)	<i>Qarār al-Jahārkāh</i>	<i>Rast</i>	<i>Nawā(y)</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>’Ushayrān</i>	<i>Būsālīk</i>	<i>Nahfīt</i>
al-Jundī, (le 2 ^{ème} accord)	<i>Nahfa(t)</i>	<i>Qarār al-Nawā(y)</i>	<i>Kirdān</i>	<i>Nawā(y)</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>Ḥusaynī</i>	<i>Nahfa(t)</i>

Et si la note dite *Rast* dans les descriptions de Villoteau et Mushshāqa(t) n’était que le *Kirdān*, ayant été par erreur descendue d’une octave ? Et si la note *Ḥusaynī*, telle qu’elle a été rapportée par al-Jundī, n’était que l’actuelle *’Ushayrān* haussée d’une octave ? Ces réévaluations suffiront pour retrouver un registre « systématique » avec quatre cordes séparées par quarts justes successives.

Tableau 10 : les trois accords du tableau 9 après réajustements hypothétiques

Auteurs	Cordes de droite à gauche						
	1	2	3	4	5	6	7
Villoteau	<i>Qab-en-Naouâ</i>	<i>Kirdān</i>	<i>Naouâ</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>O'chyrân</i>	<i>Sykāh</i>	<i>E'râq</i>
Mushshāqa(t) (remis à l'endroit)	<i>Qarār al-Jahārkāh</i>	<i>Kirdān</i>	<i>Nawā(y)</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>'Ushayrān</i>	<i>Būsālīk</i>	<i>Nahaft</i>
al-Jundī, (en gardant le 2 ^{ème} accord)	<i>Nahaft</i>	<i>Qarār al-Nawā(y)</i>	<i>Kirdān</i>	<i>Nawā(y)</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>'Ushayrān</i>	<i>Nahaft</i>

Ce n'est qu'au prix de tous ces réajustements – hypothétiques rappelons-le – que l'on peut retrouver un registre « systématique » de quatre cordes accordées par quarts justes successives délimité par deux parties « modulables ». La stabilisation du oud à sept cordes et son accord « ouvert » ainsi que la modalité de sa disparition demeurent mystérieuses aujourd'hui, au vu des données disponibles.

IV.4. Disparition de l'accord ouvert et du oud à sept cordes à l'aube du XX^{ème} siècle

Au tout début du XX^{ème} siècle, on assiste à la publication de traités égyptiens sur la musique arabe qui vont se démarquer du style de leurs prédécesseurs. Ces travaux témoignent de la maîtrise d'un langage musical occidental, par le début de l'usage du solfège et le recours à des mentions de fréquences « physiques » des notes. À ce moment-là, le oud à sept cordes en *open tuning* disparaît. Ces textes sont publiés, avec un an d'écart, en :

- 1901 par Muḥammad Darwīsh (al-Ḥarīrī) [1881-1957] chanteur égyptien, compositeur et enseignant à l'Institut de musique orientale du Caire. C'est en tant que spécialiste du répertoire du genre *muwashshaḥ* qu'il fut choisi pour enregistrer pour le Congrès de musique arabe du Caire de 1932. Dans son ouvrage *Safā' al-'awqāt fī 'ilm al-naghamāt (Pureté des moments dans la science des mélodies)*, il décrit un oud à cinq doublées dont l'accord est comme suit (de

gauche à droite) : *Yākāh*, *ʿUshayrān*, *Dūkāh*, *Nawā* et *Kirdān* (Darwīsh (al-Ḥarīrī) 1901, p. 6, 11).

- 1902 (et 1926) par Ahmed Amine al-Dīk Effendi [fin XIX^{ème} siècle – milieu du XX^{ème}], instituteur et francisant égyptien. Il s’agit de deux publications : *Nayl al-ʿarb fī mūsīqā al-ʿifranj wa al-ʿarab* (*Traité sur la musique arabe et occidentale*, 1902) et le texte d’une conférence donnée au Club de la Musique Orientale du Caire intitulé *Qānūn ʾaṭwāl al-ʾawṭār* (*Lois des longueurs des cordes et son application sur le oud et les instruments similaires*, 1926). Dans le premier texte, bien qu’il présente une figure d’un oud à six cordes (dont l’accord contient en première position, à droite, une corde *Jawāb Jārkāh*), il écrit que « le oud est un instrument connu. Sa forme se trouve sur la figure suivante. Ses cordes utilisées sont cinq. Il s’agit, premièrement [de gauche à droite] de la corde *Yākāh* ou *Qarār al-Nawā(y)* ou *al-Nahoft* (النّهفت), deuxièmement de la corde *Husaynī* (en vérité il faut appeler cette corde *Qarār al-Husaynī* ou corde *ʿUshayrān*), troisièmement de la corde *Dūkāh*, quatrièmement de la corde *Nawā(y)*, cinquièmement de la corde *Kirdān*. Chacune de ses cordes est doublée. » (al-Dīk Effendi 1902, p. 33). L’auteur mentionne – peut-être pour la première fois chez un auteur arabe – la correspondance entre notes occidentales et leurs équivalents arabes. Ainsi la corde *Dūkāh*, par exemple, serait un La et non pas un Ré, tel qu’on la considère de nos jours (plus haut d’une quinte juste), et ainsi de suite pour les autres cordes (par conséquent, *Yākāh* correspondrait donc à Ré). Dans une annexe de son deuxième texte, il précise même la fréquence du *Dūkāh* à 435 Hz (al-Dīk Effendi 1926, p. 28). Il s’agirait plutôt d’un La₂, et non pas d’un La₃ (le La 435 Hz étant la note écrite sur la portée, alors que celle jouée se situe à l’octave inférieure). En appliquant ce diapason, on obtient l’accord suivant : **(Do₄)¹⁷⁶, Sol₃, Ré₃, La₂, Mi₂, Ré₂**.

¹⁷⁶ La corde entre parenthèses est celle qui figure dans le dessin (la double lettre « *Jīm* » signifiant *Jawāb Jārkāh*). Il est difficile d’imaginer une corde si aigüe en boyau. Il faudra donc utiliser les descriptions de cet auteur avec prudence.

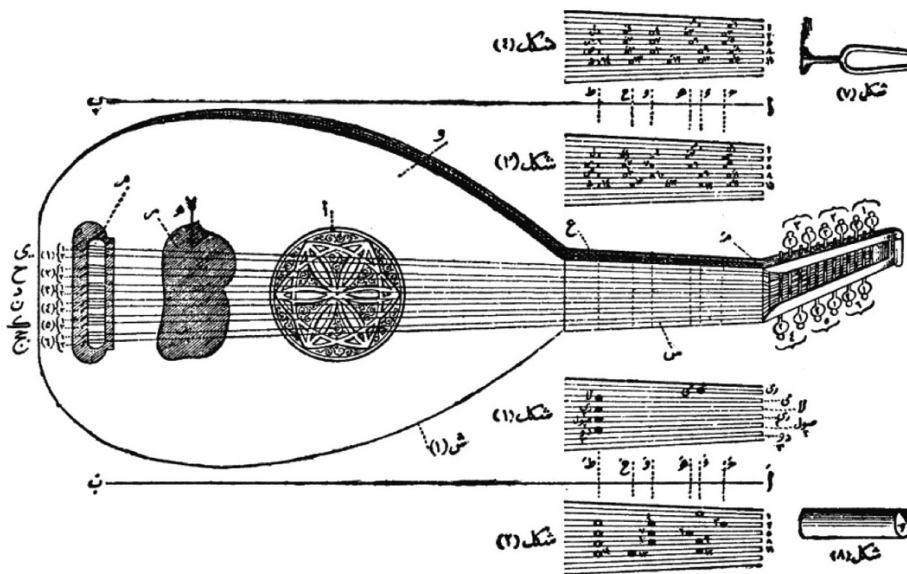


Figure 49 : le dessin d'un oud à six cordes chez al-Dīk¹⁷⁷, copié plus tard par al-Khula'ī¹⁷⁸

- 1903 par Muḥammad Dhākir Bey [1838-1906], musicien égyptien et auteurs de plusieurs ouvrages théoriques dont une méthode d'apprentissage du oud qui s'intitule *Toḥfa(t) al-maw'ūd fī ta'līm al-'ūd* (Abdallah 2018) (titre qu'on pourrait traduire par *Les merveilles promises à l'enseignement/apprentissage du oud*). Dans cette méthode il décrit principalement un oud à six cordes accordé (de droite à gauche) : *Yakāh* ou *'Arādī li-al-Jahārkāh*, *Kirdān*, *Nawā*, *Dūkāh*, *'Ushayrān*, *Yakāh*. Mais il mentionne la possibilité d'une septième corde accordée « selon la volonté du musicien » en *'Arādī li-al-Dūkāh* ou *'Arādī li-al-Sīkā*, toutes les cordes étant doublées (Dhākir Bey 1903, p. 6-7). Il ne précise pas les équivalences entre notes occidentales et arabes, ce qui donne, en traduisant les notes par le diapason actuel, l'accord suivant (de droite à gauche) : Ré₁/Mi^{db}₁, Sol₁/Fa₁, **Do₃**, **Sol₂**, **Ré₂**, **La₁**, Sol₁.

- 1904 par Muḥammad Kāmil al-Khula'ī [v.1870-1938], musicien, compositeur, poète et dramaturge égyptien. Dans son *Livre de la musique orientale (Kitāb al-Mūsīqā(y) al-Sharqī)* il écrit : « Le oud en nôtre Égypte se voit attacher cinq cordes doublées pour élever l'intensité du son, elles sont d'épaisseurs différentes. On lui rajoute rarement une sixième paire accordée en *Qarār al-Dūkāh* ou *Qarār al-Jahārkāh*. La première corde, à partir de la gauche du oud, est accordée *Yakāh* – qu'on appelle aussi *Nahfatā* (نهفتا) – et au besoin *Qarār al-Sīkāh* ou *Qarār*

¹⁷⁷ (al-Dīk Effendi 1902, p. 35).

¹⁷⁸ (al-Khula'ī 2017, p. 82).

al-Būsalik [ou *Qarār al-Būsalak*]. Quant à la deuxième paire, sur sa droite, elle est accordée 'Ushayrān ; la troisième *Dūkāh*, la quatrième *Nawā* et la cinquième *Kirdān* afin que l'intervalle entre deux cordes vides – sauf entre la première et la deuxième – est de trois notes » (al-Khula'ī 2017, p. 76). Le dessin qu'il fournit d'un manche de oud montre que la corde la plus grave se situe en première position, à l'extrême droite¹⁷⁹. Comme chez al-Dīk, al-Khula'ī mentionne la correspondance « *Yakāh* = *Nawā* = Ré » qu'il reprend telle qu'elle a été citée chez le premier (*Ibid.*, p. 80-82). Mais quelques pages auparavant, il présente un tableau des équivalences entre noms des notes arabes et notes du solfège occidental. Cette fois-ci on retrouve l'équivalence répandue de nos jours : « *Yakāh* = *Nawā* = Sol » (*Ibid.*, p. 55-57). Dans une note, à la fin de ce tableau, il donne l'argument suivant d'un tel choix : « Et si on nous questionnait sur la raison d'avoir mis la note « Sol » à la place du *Yakāh*, il est connu que la première note dans l'octave/l'échelle [*diwān*] européenne n'est que « Do », appelée aussi « Ut ». Nous répondons que les notes ne sont que des mesures [*qiyāsāt*] et relations [*nisab*]. Nous ne voyons donc aucun inconvénient à commencer par n'importe quelle note si on y respectait – avec précision – les mesures et intervalles qui se trouvent entre les notes et les quarts de ton. [...] Sauf que nous ne pensons pas qu'un tel choix [l'équivalence « *Yakāh* = Do »] soit judicieux car il n'est pas conforme à la réalité. Car le son *Yakāh*, de par sa hauteur et sa fréquence, est plus proche du « Sol » européen et non pas du « Do ». Nous ne démentons pas le fait que les Arabes n'ont pas de note de référence [*'asāsiyya(t)*] à laquelle on revient en accordant les instruments de musique. Il faut signaler que les Européens se sont mis d'accord dans la mesure des hauteurs des sons et ont inventé un outil qu'ils appellent « diapason »¹⁸⁰ [...] » (*Ibid.*, p. 57). Ainsi l'accord de ce oud à six cordes serait : (Ré₁/Fa₁), **Do₃**, **Sol₂**, **Ré₂**, **La₁**, Sol₁.

¹⁷⁹ Il recopie aussi le dessin de oud du livre de 1902 d'Ahmed Amine al-Dīk Effendi qui contient une corde aigüe accordée *Jawāb al-Jārkhāh*, en citant l'auteur. Les deux auteurs ne mentionnent en aucun endroit cet accordage présent sur la figure.

¹⁸⁰ Il s'agit du diapason La = 870 vibrations simples par seconde (correspondant à 435 périodes par seconde ou Hz) appelé « diapason normal » qui fut adapté par plusieurs institutions européennes à la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle :

- 1834 : Congrès des chercheurs naturalistes et médecins allemands à Stuttgart (Soret 1885, p. 509).
- 1858 : La commission dite « Lissajous – Despretz » nommée le 16 juillet 1858 par le ministre d'État en France. Elle faisait suite au discours du physicien Lissajous [1822-1880] devant la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale prônant l'uniformisation des hauteurs des notes pour éviter leur hausse ininterrompue (Boudet 2016).
- 1859 : Publication de l'arrêté ministériel du 16 février 1859 qui fixe la hauteur du La à 435 Hz pour les institutions musicales françaises telles que les conservatoires et les opéras (Soret 1885, p. 506).

On peut aussi mentionner les descriptions, dans deux chapitres du même ouvrage *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* paru en 1922, par :

- Jules Rouanet [1858-1944] qui était à la fois publiciste, rédacteur au quotidien *La Dépêche Algérienne* et entre autres membre de la commission d'hydraulique agricole de l'Algérie, en plus d'avoir collaboré avec deux chapitres sur la musique arabe à *l'Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* : « La musique arabe » et « La musique arabe dans le Maghreb ». Dans le premier texte, il décrit trois types d'accords, en précisant les hauteurs des notes : un premier classique à cinq (**Do₃, Sol₂, Ré₂, La₁, Sol₁**), un deuxième qui serait une transposition du premier à une quinte juste ascendante (**Sol₃, Ré₃, La₂, Mi₂, Ré₂**) et un dernier à six cordes qui résulte de l'addition d'une corde aigüe au deuxième (**Do₄, Sol₃, Ré₃, La₂, Mi₂, Ré₂**) : « Le nombre des cordes est variable. Il y a des types à cinq, d'autres à six cordes doubles. Il en est qui ont cinq doubles et une corde simple. Mais le type classique a cinq doubles. [...] L'oud s'accorde par quarts, sauf la 1^{ère} corde grave, qui se trouve à distance d'un ton de la suivante. Le plus souvent cet accord correspond à la notation suivante : [sur une portée, en clé de Fa, il donne les notes suivantes, Sol₁, La₁, Ré₂, Sol₂ et Do₃]. Les Arabes disent : la 1^{re} corde à gauche est *Yekkâh*, appelé aussi *Nahfet* ou au besoin *Sikâh* ou *Bouselik*. La 2^e est *Achérane*. La 3^e est *Doukâh*. La 4^e est *Naoua*. La 5^e est *Kourdane*. [...] Nous avons donné plus haut l'accord : A [sur une portée, en clé de Fa, il redonne les mêmes notes : Sol₁, La₁, Ré₂, Sol₂ et Do₃]. Mais beaucoup de musiciens arabes prennent cet autre accord : B [sur une portée, en clé de Fa quatrième ligne, il donne les notes : Ré₂, Mi₂, La₃ et Ré₃ ; puis devant une clé de Sol deuxième ligne : Sol₃]. Et si le luth a six cordes : C [sur une portée, en clé de Fa quatrième ligne, il donne les notes : Ré₂, Mi₂, La₃ et Ré₃ ; puis devant une clé de Sol deuxième ligne : Sol₃ et Do₄] » (Rouanet 1922, p. 2785-2787).

- 1885 : Signature, à Vienne, d'un accord international aux termes duquel plusieurs pays rejoignent la norme française du La fixé à 435 Hz (Autriche, Hongrie, Italie, Russie, Suède et trois états allemands).

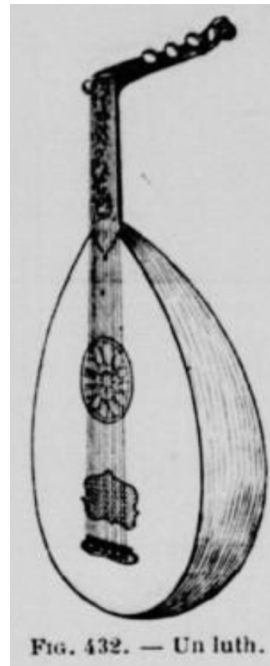
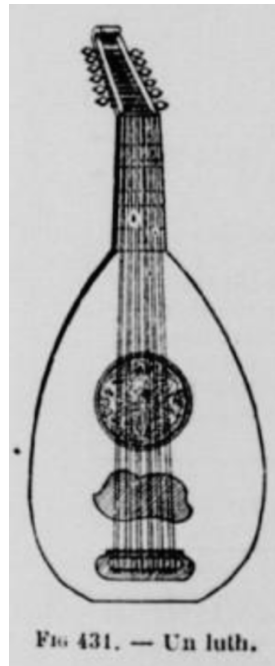
Ce n'est qu'en 1925 que le choix, venant des États-Unis d'Amérique cette fois-ci, a été porté sur une hauteur du La à 440 Hz. Ce choix fut validé à plusieurs reprises :

- 1935 : Validation par le *Bureau of Standards* états-unien.

- 1939 : Signature d'une convention par plusieurs pays (Allemagne, Angleterre, France, Pays-Bas, Italie) qui rejoignent la norme états-unienne.

- 1953 : Publication d'une norme ISO qui consacre la hauteur 440 Hz comme norme internationale.

- 1975 : Confirmation de ce diapason par une nouvelle publication d'une norme ISO 16 (Gribenski 2019).



Figures 50 et 51 : les dessins d'un oud à six cordes doublées chez Rouanet¹⁸¹

- Raouf (ou Rauf) Yekta Bey [1871-1935] musicien et musicologue turc, dans le même ouvrage, dans sa présentation de *La musique turque*¹⁸². Pour lui, le oud a cinq cordes auxquelles on rajoutait parfois une sixième : « Dans les temps modernes, on a ajouté une sixième corde, mais on ne peut pas fixer l'auteur et la date de cette adjonction ; cette corde est attachée au bas de la 5^e corde qui donne le son le plus aigu des cordes à vide de l'*Oude* ; elle est accordée à l'octave grave de la 3^e corde qui donne à vide le *la*, et s'emploie pour jouer le rôle de basse. [...] l'*Oude* comporte onze cordes, dont la première, seule, non doublée, donne le *la*, et dont les dix autres sont accordées à l'unisson deux par deux, et donnent ainsi cinq notes qui sont, à partir de l'aigu au grave, *sol, ré, la, mi* et *ré* : [sur une portée, en clé de Sol deuxième ligne, il donne les notes : La₁, Sol₃, Ré₃, La₂, Mi₂, Ré₂] » (Yekta Bey 1922, p. 3017).

¹⁸¹ (Rouanet 1922, p. 2785).

¹⁸² Ce texte aurait été écrit dès 1913 (Tansuğ 2006, p. 5).

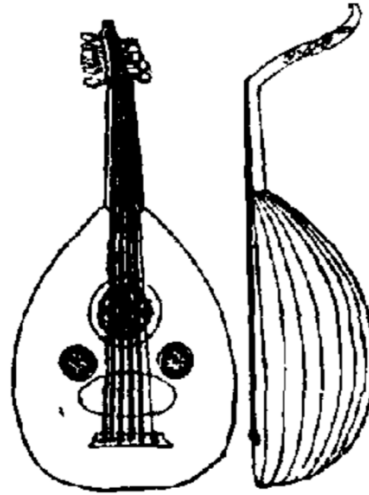


Fig. 516. — L'Oude.

Figure 52 : deux vues d'un oud à six cordes chez Yekta Bey¹⁸³

Le oud comme décrit chez Yekta Bey est accordé pareillement à celui de son compatriote le Chérif Muhieddin Haydar, avec l'équivalence « *Yakāh* = Ré ».

J'ai récapitulé, dans le tableau suivant, le nom des sept cordes, telles qu'elles ont été mentionnées chez les auteurs du XX^{ème} siècle, dans le même ordre, de droite à gauche, afin de pouvoir les comparer. Comme dans le cas du tableau n°8 qui concerne les auteurs du XIX^{ème} siècle, j'ai essayé de rester fidèle à la translittération et à la transcription des termes telles qu'elles sont apparues dans les sources, ce qui explique les légères différences pour un même terme. Les termes sont en gras quand les notes qu'ils représentent sont séparées par des quarts justes successives.

¹⁸³ (Yekta Bey 1922, p. 3017).

Tableau 11 : récapitulatif des descriptions des cordes du oud au début du XX^{ème} siècle

Auteurs	Nombre de cordes	Cordes de droite à gauche						
		1	2	3	4	5	6	7
Ronzevalle ¹⁸⁴ , 1899	5x2 (6x2)	<i>Māhūr</i> (= <i>Kirdān</i>)	<i>Nawā(y)</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>‘Ushayrān</i>	<i>Yakāh /Qarār al-Sikāh /Qarār al-Būsalik</i>	<i>(Qarār Dūkāh)</i>	
Darwīsh, 1901	5x2	<i>Kirdān</i>	<i>Nawā</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>‘Ushayrān</i>	<i>Yakāh</i>		
al-Dīk, 1902 et 1926	5x2 (texte)	<i>Kirdān</i>	<i>Nawā(y)</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>‘Ushayrān</i>	<i>Yākāh</i>		
	6x2 (figure)	<i>Jawāb Jārkāh</i>	<i>Kirdān</i>	<i>Nawā(y)</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>‘Ushayrān</i>	<i>Yākāh</i>	
Dhākir Bey, 1903	6x2 (7x2)	<i>Yakāh / ‘Arādī li-al-Jahārkāh</i>	<i>Kirdān</i>	<i>Nawā</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>‘Ushayrān</i>	<i>Yakāh</i>	<i>(‘Arādī li-al-Dūkāh / ‘Arādī li-al-Sikā)</i>
al-Khula ‘ī, 1904	5x2 (6x2)	<i>(Qarār al-Dūkāh /Qarār al-Jahārkāh</i>	<i>Kirdān</i>	<i>Nawā</i>	<i>Dūkāh</i>	<i>‘Ushayrān</i>	<i>Yakāh /Qarār al-Sikāh /Qarār al-Būsalik</i>	
Rouanet, 1922	5x2	<i>Kourdane</i>	<i>Naoua</i>	<i>Doukāh</i>	<i>Achérane</i>	<i>Yekkāh /Sikāh /Bouselik</i>		
	6x2, 5x2+1	(corde plus aigüe)	<i>Kourdane</i>	<i>Naoua</i>	<i>Doukāh</i>	<i>Achérane</i>	<i>Yekkāh /Sikāh /Bouselik</i> ¹⁸⁵	
Yekta Bey, 1922	6 = 1+5x2	La₁	Sol₃	Ré₃	La₂	Mi₂	Ré₂	

¹⁸⁴ Selon les informations fournies par le joueur de oud Shukrī Sūda au Père Ronzevalle qui les a incluses dans une note de son commentaire de l'édition originale de l'Épître de Mushshāqa(t) (1899, p. 413 du n° publié le 01/05 de la revue).

¹⁸⁵ Les notes *Sikāh* et *Bouselik* sont probablement à l'octave inférieure (*Qarār Sikāh* et *Qarār Bouselik*), à l'image de la description d'al-Khula 'ī, d'où la mise en gras.

Ce tableau ne mentionne pas avec précision les hauteurs des notes. Le caractère « relatif » du nom arabe des notes permet néanmoins d’apprécier la présence systématique de la séquence *Kirdān-Nawā-Dūkāh-‘Ushayrān*, avec quatre cordes écartées par des quarts justes. Cette séquence peut aller jusqu’à cinq (cas explicites Rouanet et un peu moins – car uniquement dessiné - chez al-Dīk : *Jawāb Jaharkāh-Kirdān-Nawā-Dūkāh-‘Ushayrān*) voire six (cas implicite chez Rouanet : *Jawāb Jaharkāh-Kirdān-Nawā-Dūkāh-‘Ushayrān-Bouselik*). Ainsi, on retrouve, au début du XX^{ème} siècle, le registre « systématique » du oud, qui fut perdu au XIX^{ème} (ou qui ne le fut jamais, si l’on prend en considération les réajustements nécessaires d’interprétation).

Les textes du XX^{ème} siècle ayant commencé à mentionner systématiquement des équivalences entre les noms des notes arabes et les notes du solfège, j’ai tenté de récapituler cet aspect dans le tableau suivant, en ne gardant que la correspondance « *Yakāh* = Sol » que Khula‘ī a explicitement défendue, en éliminant les descriptions de Dhākir Bey et de Darwīsh (al-Ḥarīrī) qui ne précisent pas de diapason et en incluant les deux correspondances « *Yakāh* = Sol » et « *Yakāh* = Ré » indiquées par Rouanet :

Tableau 12 : récapitulatif des hauteurs des cordes du oud au début du XX^{ème} siècle

Auteurs	Équivalence du <i>Yakāh</i>	Cordes de droite à gauche						
		1	2	3	4	5	6	7
Ronzevalle, 1899 ¹⁸⁶	Sol	Do₃	Sol₂	Ré₂	La₁	Sol ₁ /Mi ^{db} ₁ /Mi ₁	Ré₁	
Darwīsh, 1901	sans précision	-	-	-	-	-		
al-Dīk, 1902	Ré	(Do₄)	Sol₃	Ré₃	La₂	Mi₂	Ré ₂	
Dhākir Bey, 1903	sans précision	-	-	-	-	-	-	-
al-Khula‘ī, 1904	Sol	(Ré ₁ /Fa ₁)	Do₃	Sol₂	Ré₂	La₁	Sol ₁ /Mi ₁ /Mi ^{db} ₁	
Rouanet, 1922	Sol	Do₃	Sol₂	Ré₂	La₁	Sol ₁ /Mi ₁ /Mi ^{db} ₁		
	Ré	(Do₄)	Sol₃	Ré₃	La₂	Mi₂	Ré ₂ /Si ₁ /Si ^{db} ₁	
Yekta Bey, 1922	Ré	La ₁	Sol₃	Ré₃	La₂	Mi₂	Ré ₂	

¹⁸⁶ En appliquant l'équivalence « *Yakāh* = Sol » que le Père Ronzevalle indique dans une note de son commentaire de l'édition originale de l'Épître de Mushshāqa(t) (1899, p. 562 du n° publié le 15/06 de la revue) à l'accord qui lui a été fourni par Shukrī Sūda. Dans une note de sa traduction française, il précise qu'« expérience faite au moyen du diapason normal, le Yekkāh d'un luth ('ūd) correspond d'ordinaire à notre Sol et le Rast au Do » (Ronzevalle *in* Mushshāqa(t) 1913, p. 13).

En 1932, la commission ou comité de l'« échelle arabe » du premier congrès de la musique arabe du Caire a opté pour l'équivalence « La (435 Hz) = *Husaynī* » ce qui revient à « *Yakāh* = Sol ».

On constate aussi que la partie « modulable » du oud pouvait à la fois prendre place à droite de la partie « systématique », à sa gauche ou autour. Les observations actuelles montrent qu'elle n'est plus placée à droite. Tous les joueurs de oud rencontrés respectent un ordre croissant des fréquences de leurs cordes, en partant de gauche à droite. Cette liberté de placer des cordes « graves » et « librement » accordées à droite n'a été décrite qu'à partir du début du XIX^{ème} siècle : soit elle n'existait pas du tout avant, soit, et c'est le plus probable, cette description n'intéressait pas les théoriciens médiévaux qui la regroupaient dans la catégorie « accords non-conventionnels » ou « accords autres ». Il est clair que ce qui intéressait ces auteurs était le manche du oud en tant qu'ensemble de continums (voir page n°69 et note de bas de page n°52) couvrant deux octaves et nécessaire aux premières tentatives de sémiographie de la musique et de l'établissement des théories sur les échelles. Le lien entre le oud dans son acception contemporaine et le oud comme instrument de mesure théorique peut s'avérer trompeur. Non seulement on risque l'anachronisme mais surtout la confusion entre les discours descriptifs et prescriptifs. Il faut tout de même se demander, de façon hypothétique, dans quelle mesure le oud, comme « cadre théorique », a fini par influencer la dimension « pratique » de cet instrument.

V. Différentes stratégies de l'accordage de la partie « modulable »

Pour revenir à une « pratique » actuelle, posons-nous la question suivante : qu'est-ce qui motive les joueurs de oud dans le choix de leur accord, surtout que « tout changement dans la facture et l'accordature entraîne des modifications dans les techniques de jeu » (Abdallah 2010, p. 56) ? Tarek Abdallah emploie le terme « accordature », une francisation du mot *scordatura* qui, comme déjà indiqué, signifie un « accordage qui s'écarte de l'accord usuel ». Est-il pertinent de parler d'« accord usuel » ? Il me semble préférable de considérer qu'il existe plutôt un « modèle usuel » d'accord. Les joueurs de oud que j'ai rencontrés ne paraissent nullement surpris de ce que l'accord diffère d'un oud à l'autre ou d'un musicien à l'autre. Pour trouver leurs « marques », ils semblent mentalement départager le registre total du oud en deux parties, qu'il me semble avoir suffisamment décrites précédemment : une systématique et une modulable. Que la partie systématique, qui doit, de nos jours, comporter au moins quatre cordes,

ne soit pas sur la tonalité à laquelle le musicien est habitué, cela ne pose problème à ce dernier que s'il doit transposer la mélodie « à lire / à penser » afin que les notes « jouées » ne soient pas affectées par un tel décalage de tonalité. Le défi est purement technique. Dans le contexte où par exemple il joue seul, le musicien transpose systématiquement ce qu'il joue en gardant le même doigté. La mélodie « à lire / à penser » subit le même décalage de tonalité, mais le doigté n'est pas affecté.

Quant à la partie modulable, constituée par deux cordes en moyenne, il suffit de la modifier pour retrouver les intervalles nécessaires auxquels le musicien est habitué. C'est sur cette question de « nécessité » qu'il faudra maintenant se pencher. Dans les exemples qui suivent, la véracité de ce qu'avancent les joueurs de oud, comme motivations derrière leurs multiples choix d'accord, importent moins que ces motivations mêmes. Dans leurs arguments, ils ont recours à des explications qui relèvent de la musicologie, de la théorie et de la pratique de la musique arabe, particulièrement du maqam. Ces considérations seront développées aux chapitres suivants.

V.1. Partie modulable accordée selon le contexte « modal »¹⁸⁷

L'avènement du disque et son expansion¹⁸⁸ qui a touché le monde arabe dès 1903 (Lagrange 2015, p. 11) nous permet d'avoir accès à des informations quant à l'accordage du oud au début

¹⁸⁷ Ou plus précisément le contexte « maqamique », c'est-à-dire relevant du maqam. On ne peut pas affirmer que tous les joueurs de oud rencontrés jouent exclusivement à l'intérieur de ce « système ».

¹⁸⁸ Voici quelques repères chronologiques sur l'évolution de l'invention du disque et sa commercialisation présentés sommairement sans tenir compte des « vérités » découvertes tardivement sur la parenté de tel brevet ou de telle invention par certaines investigations (cf. De Wilde 2016).

- 1877 : dépôt du brevet du Phonographe par Thomas Edison. Il fonctionne avec un cylindre dont la gravure et la lecture se font verticalement par variation de profondeur.
- 1887 : dépôt du brevet du Gramophone par Berliner. Il fonctionne avec un disque dont la gravure et la lecture se font horizontalement par variation de largeur. Le diamètre des disques commercialisés évoluait progressivement (7 pouces en 1895, 10 en 1901 et 12 en 1903).
- 1904 : commercialisation des premiers disques « double-face » par Odéon.
- 1925 et 1930 : électrification de l'enregistrement puis de la lecture.
- 1948 : lancement du disque en vinyle 33,3 tr/min par CBS. La durée augmente considérablement (40 à 60 min selon le diamètre du disque).
- 1949 : lancement du disque en vinyle 45 tr/min par RCA.
- 1982 : lancement du *Disc Compact* (CD) un an après le dépôt d'un brevet signé en accord entre Philips et Sony.

du XX^{ème} siècle et ainsi à compléter les descriptions textuelles de cette époque. Tarek Abdallah a analysé les enregistrements de *taqsīm-s* de Mohamed al-Qasabji qui s'est particulièrement illustré dans cet art (Abdallah 2015 ; 2016 ; 2017), même s'il est surtout connu, dans le monde arabe, pour avoir été le joueur de oud d'Oum Kalthoum et l'un de ses compositeurs. Le *taqsīm* [littéralement la « segmentation » ou « division »] dans son acception spécifique est une forme d'improvisation (ou pré-composition¹⁸⁹) qui jouait un rôle « expositif » (Abdallah 2010, p. 54) dans le contexte « originel » de la *waṣla(t)* [ou « suite musicale »] égyptienne de l'époque de la Nahda¹⁹⁰ (Lagrange 1996, p. 77, 87) mais qui, grâce à l'avènement du disque 78 tours¹⁹¹, a tendu vers une certaine autonomie¹⁹². Ainsi d'une durée de 5 à 30 secondes (Abdallah 2015, p. 80-81), le *taqsīm* est allé jusqu'à occuper une face entière de disque, c'est-à-dire de deux à quatre minutes. D'un rôle « introductif » et « conclusif », le *taqsīm* devient une « improvisation exploratoire »¹⁹³ (*Ibid.*, p. 82). Le tableau suivant synthétise son accordage lors de six enregistrements en indiquant le nom du maqam et sa tonalité :

¹⁸⁹ Parler d'improvisation, en décrivant la forme *taqsīm*, pose beaucoup de problèmes. En mentionnant, par précaution, la notion de pré-composition, on risque de créer une polarité entre improvisation et composition, ce qui n'est pas pertinent pour décrire cette forme musicale en particulier, et la musique arabe en général, à moins d'être développée. Cependant, ce serait exagérer que d'affirmer que « la musique arabe » n'a pas connue, dans son passé, de tension entre liberté et fidélité au « texte » musical : « Ne commettons pas l'erreur de voir dans l'histoire de la musique arabe moderne une lente marche de l'improvisation à la composition, passant par tous les stades intermédiaires, « du Coran à la partition ». Le passé n'a sans doute pas toujours été « improvisatif », et les querelles médiévales entre Anciens et Modernes sont déjà un heurt entre le respect du texte mélodique (d'autant plus difficile que non noté, le chanteur héritant de ses maîtres d'un legs intangible qu'à son tour il avait à charge de transmettre) et la liberté de l'artiste qui se préoccupe avant tout de l'esprit » (Lagrange 1994, p. 567).

¹⁹⁰ « Le terme arabe *Nahda* (renaissance) désigne dans l'histoire de l'Orient arabe la période qui s'étend du règne de Muhammad 'Alī Pacha (1805-1848) aux années trente de ce siècle. La conjonction du génie de quelques musiciens, de l'ambition du khédive Ismâ'il (1863-1879), et du lent enrichissement de la capitale, mena à la création d'une musique de cour, parfois appelée « école khédiviale » (Moussali, 1991) » (Lagrange 1996, p. 69).

¹⁹¹ Il faut préciser que la norme de 78 tr/min n'a été standardisée que vers la fin des années 1920. Les disques double-face Odéon de 1904 tournaient à des vitesses qui variaient entre 74 et 100 tr/min ; chez Pathé, en 1906 la vitesse variait entre 90 et 120 tr/min.

¹⁹² Les *taqsīm-s*, principalement les non-mesurés, se sont autonomisés et ont ainsi survécu à la disparition de la *waṣla(t)* suite au bouleversement qu'a connu la musique arabe au XX^{ème} siècle (El-Kholy 1975, p. 29). El-Kholy évoque la responsabilité des médias tels que la radio et la télévision dans ce bouleversement sans évoquer le rôle d'accélérateur de l'autonomie du *taqsīm* qu'aurait joué le disque.

¹⁹³ La notion d'« improvisation exploratoire » est empruntée par T. Abdallah de F. Lagrange. Il s'agit de l'improvisation qui a lieu dans le cadre instrumental du *taqsīm* ou de son équivalent vocal du *layālī* (et un peu moins dans le *mawwāl*). Dans l'« improvisation exploratoire », l'exécutant improvisateur est confondu avec le « créateur ». Il explore l'ethos du maqam qui lui fournit un cadre (cheminements balisés, phrases-clichés, cadences finales ou *qafla(t)-s*). Lagrange l'oppose à l'« improvisation interprétative » qui a lieu dans le contexte des formes musicales « composées », telles que le *muwashshah*, le *dawr*, ou la *qaṣīda(t)* pour les formes vocales, et la *sammā'ī* ou le *bashraf* pour les formes instrumentales. Dans l'« improvisation interprétative », il s'agit d'une interaction

Tableau 13 : synthèse des accords d'al-Qasabji tels que relevés par T. Abdallah¹⁹⁴

Disque	Maqam	Tonalité	Cordes de droite à gauche						
			1	2	3	4	5	6	7
Odéon, 1921 ¹⁹⁵	<i>Rāst</i> & <i>Nahāwand</i>	<i>Rāst</i> (Do) & <i>Rāst</i> (Do)	Fa₃	Do₃	Sol₂	Ré₂	La₂	Fa ₁	Do ₁
Odéon, 1921	<i>Bayātī</i> & <i>Hijāz</i>	<i>Dūkāh</i> (Ré) & <i>Dūkāh</i> (Ré)	Fa₃	Do₃	Sol₂	Ré₂	La₂	Sol ₁	Ré ₁
Gramophone, 1927 ¹⁹⁶	<i>Bayātī</i>	<i>Nawā</i> (Sol)	Fa₃	Do₃	Sol₂	Ré₂	Do ₂	Sol ₁	
	<i>Ṣabā</i>	<i>Nawā</i> (Sol)	Fa₃	Do₃	Sol₂	Ré₂	Si ^b ₂	Sol ₁	

Sa stratégie semble consister à disposer d'une partie modulable de deux cordes qu'il change selon le maqam et la tonalité de ce dernier. C'est ainsi que pour le même « mode » *Bayātī*, ces deux cordes sont respectivement, de gauche à droite, Ré et Sol quand le *Bayātī* est sur Ré, et Sol et Do quand il s'agit d'un *Bayātī* sur Sol. Il s'agit pour lui de pouvoir avoir une corde libre à l'octave inférieure de la tonique ainsi que celle du *ghammāz*¹⁹⁷, qui correspond au IV^{ème} degré.

entre deux discours : d'un côté, celui de l'exécutant improvisateur qui devient « interprète » et, de l'autre, celui du compositeur qu'il soit anonyme ou connu (Lagrange 1994, p. 560 ; 1996, p. 100).

¹⁹⁴ (Abdallah 2015, p. 78-79).

¹⁹⁵ (CD Audio - al-Qasabji 2016).

¹⁹⁶ (Abdallah 2016).

¹⁹⁷ Ce terme (عَمَّاز) désigne la note « pivot » d'un maqam, c'est-à-dire celle à partir de laquelle se base, généralement, le deuxième polycorde ou *jins*. Ce degré joue donc souvent le rôle d'une « tonique secondaire », d'où son importance.

Si l'existence d'autres « accords » que celui exclusivement en quarts justes successives est attesté dès les premiers textes arabes traitant du oud (al-Kindī), les raisons derrière le choix de certaines notes du registre modulable à la place d'autres sont explicitées au moins dès la moitié du XIX^{ème} siècle, comme le décrit ce *Nota Bene* de Mushshāqa(t) : « Avertissement : Sache que certains musiciens fixent la première paire [de cordes] en *Yakāh* [et non pas en *Qarār al-Jaharkāh*, comme il venait de décrire dans le texte] dans le but de faciliter la manipulation de cette note au besoin, puisque, pendant la performance, elle se trouve positionnée en bas des autres quatre cordes [*'abrāj*] sur lesquelles les musiciens jouent d'habitude. Ainsi, quand le plectre la pince, cela produit un bourdonnement [*dawiyy*] mélodieux [*rakhīm*]. D'autant plus que la plupart des exécutions [*a'māl*, qu'on peut traduire par mélodies] sont basées sur la corde *Dūkāh* ou *Nawā*, ce qui fait qu'elle [la corde accordée en *Yakāh*] occupe la position de *ghammāz* [« note pivot » qui a pour l'auteur un sens bien spécifique, celui de la quinte] de la première et de *qarār* [« tonique »] de la deuxième » (Mushshāqa(t) 1899, p. 409-410 du n° publié le 01/05 de la revue)¹⁹⁸. Ce même procédé que Tarek Abdallah, dans son analyse des premiers enregistrements du XX^{ème} siècle des joueurs de oud égyptiens, appelle « renforcement de l'octave inférieure » (Abdallah 2010, p. 63) est un procédé qui « concerne les degrés pivots et/ou les notes correspondant, le cas échéant, aux frappes saillantes du cycle rythmique [...] » (*Ibid.*). Il est donc naturel que selon cheminement « balisé » que prend l'improvisateur/compositeur (Lagrange 1994, p. 561-565), le musicien doit fixer son registre modulable en conséquent. Dans la pratique, cela se traduit par la disposition d'une corde grave à l'octave inférieur de la tonique du maqam et, dans l'idéal au moins une autre accordée à vide sur le premier degré du second polycorde du maqam. C'est cette note pivot jouant le rôle de « tonique secondaire » qu'on appelle dans la théorie de la musique arabe *al-ghammāz* (qui littéralement signifie « une personne qui exagère un clin d'œil »).

Les exemples de ce procédé ne manquent pas dans les discours des musiciens. Bacem Ala Yousfi en me décrivant son accordage (**F₃ – D₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Ré₁**) se plaint du fait que cela ne lui permet pas de jouer le maqam *Rāst* sur Do : « Mais pour jouer un *Rāst* sur Do.

¹⁹⁸ Il s'agit d'une traduction personnelle du texte original édité en arabe, légèrement différente de celle de Ronzevalle : « N. B. – Quelques artistes font donner à la première paire le son de Y [*Yakāh*] pour obtenir plus facilement cette note quand elle est exigée. Une autre raison est que, dans l'exécution, la première paire est la plus basse des quatre dont on se sert d'ordinaire. Si donc on y laisse tomber la plume avec laquelle on frappe les autres cordes, elle fait entendre un son (un bruissement) harmonique, surtout parce que la plupart des airs partent de D [*Dūkāh*] ou de N [*Nawā*]. Or, dans ces cas, le son de la première paire est celui de la quinte de D [*Dūkāh*] et de l'octave de N [*Nawā*] » (Mushshāqa(t) 1913, p. 22).

Je n'ai pas de Sol, là ! [en désignant les cordes graves]. C'est très mauvais ! » Suivant le même principe, un jour, pour me montrer comment on peut travailler une certaine technique du *başm*¹⁹⁹, il n'a pas hésité à changer sa corde la plus grave – le temps de la démonstration en maqam *Rāst* sur Fa cette fois-ci – en Fa₁ en disant : « cette corde-là, en haut [à l'extrême gauche du manche], je la change en Do_[1], Ré_[1] ou Fa_[1] ». Le cas du maqam *Rāst* est un classique. Ayant sa note pivot ou sur le cinquième degré, et habituellement joué à partir de la note éponyme *Rāst*, dont l'équivalent actuellement est Do₂, l'expressivité dans ce maqam sur cette tonalité précisément requiert la présence dans les graves d'une « réplique » grave de la tonique et du cinquième degré, c'est-à-dire une partie modulable accordée en Do₁ et Sol₁.

Qaïs Saadi, en décrivant son accordage (**Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁**) précise qu'il change la dernière corde en Ré₁ dans certains cas : « Quand je joue le *Hijāz* ou la *Bayātī* »

Ahmad al Khatib explique comment le choix de l'accord de son registre modulable dépend contexte modal :

~ Göteborg (Suède) [par visioconférence], le 1^{er} février 2018 ~

Ahmad Al Khatib – En général, les deux cordes graves [*qarār*] changent. La plupart du temps c'est Sol_[1] et Do_[1] mais parfois je les change en Fa_[1] et Ré_[1].

A.O. – Et quand tu parles d'un accordage turc ou iraquien, c'est la même chose mais sur une seconde ascendante ou quarte ascendante ?

A.K. – Oui, quatre notes plus haut pour l'iraquien, et une seule pour le turc.

A.O. – Et quand tu changes l'avant dernière corde de Sol_[1] à Fa_[1], tu changes la dernière automatiquement de Do_[1] à Ré_[1] ?

A.K. – Non, pas forcément. Ça dépend du maqam. Si par exemple je joue un *Rāst*, je trouve que c'est mieux quand l'avant dernière corde Sol est accordée en Fa tout en laissant la dernière en Do ; ce qui donne Fa_[1] puis Do_[1]. Mais parfois tu joues un *Hijāz* sur Ré [il ne finit pas sa phrase, mais fort probablement, il accorde les deux cordes graves Sol₁ et Ré₁] ou bien un *Būsalik* [*Nahāwand* transposé sur Ré, selon le musicien], surtout le *Būsalik*, à ce moment je trouve que c'est mieux d'avoir un Fa suivi par un Ré.

J'ai précédemment indiqué que, pour certains joueurs de oud, l'expressivité dans le maqam *Rāst* en Do requerrait la disposition des cordes graves en Do₁ et Sol₁. Pourtant Ahmad Al Khatib déclare qu'il préfère accorder la partie modulable en Do₁ et Fa₁. Si la première note est la réplique « grave » de la tonique, la deuxième ne correspond pas au *ghammāz*. Ce choix semble

¹⁹⁹ Technique qui consiste en une alternance entre « coup de plectre » de la main droite et pincement par la main gauche (Abdallah 2010, p. 62-63 ; Abdallah 2017b, p. 182-183).

être guidé par un autre principe, celui de vouloir exploiter le registre grave du oud pour y jouer pleinement une partie du maqam en question sans se contenter d'un rôle de « renforcement » de la tonique et de la note pivot ou *ghammāz*. En effet, deux cordes séparées par une quinte juste (Do₁ et Sol₁) exigent du musicien le déploiement de trois doigts de la main gauche sur la corde Do₁ – Do₁ (corde vide), Ré₁ (index), Mi^{db}₁ (majeur ou annulaire) et Fa₁ (auriculaire) – avant d'attendre la corde vide suivante Sol₁. En disposant la partie modulable en Do₁ et Fa₁, le musicien libère un doigt et retrouve, du coup, l'intervalle de quarte juste qui caractérise la partie systématique.

V.2. Partie modulable accordée pour avoir un plus grand registre

Certains musiciens évoquent d'autres raisons derrière leurs choix d'accordage. Le témoignage de Helmi M'hadhbi montre qu'il peut y avoir plus qu'une seule raison pour un tel choix (**Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Mi₁ – Do₁**)²⁰⁰. Il explique son choix d'accorder sa cinquième corde en Mi₁ par le fait que l'intervalle quarte juste (**La₁ – Mi₁**) lui donne la possibilité d'avoir plus de notes (Fa₁ et Sol₁ sur la corde Mi₁). Ensuite, il précise que ce choix est important pour lui car il privilégie la tonalité du La (il parle de La mineur et de *Kurd* sur La). Cet accord lui offre une possibilité d'avoir non seulement la tonique en corde vide grave (La₁) mais aussi pour la quinte (Mi₁).

Avec le même accord de Helmi M'hadhbi mais sur la tonalité de Ré (**Ré₃ – La₂ – Mi₂ – Si₁ – Fa[#]₁ – Ré₁**), Alaa Zouiten évoque lui aussi la « logique » des quartes successives en évoquant une technique qu'il apprécie, celle de jouer des accords (dans le sens tonal du terme) :

~ Berlin (Allemagne), le 29 juillet 2017 ~

Alaa Zouiten – « Je trouve que c'est plus logique que ça reste dans le même intervalle, tu vois ? Do – Sol, Sol – Ré, Ré – La, La – Mi [il me transpose en Do]. Et ça m'aide aussi dans les accords. Après tout dépend de ce que tu joues, de ce que tu aimes faire.

A.O. – Oui parce que pour les accords, ta basse devient décalée [vers le bas] donc tu peux placer tes doigts, c'est ça ?

A.Z. – Oui. Et ça te permet plus de faire des septièmes, des accords de sept.

²⁰⁰ Il précise qu'il a dernièrement essayé l'accord **Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁** uniquement pour pouvoir travailler des morceaux dans le cadre d'un stage de oud qu'il allait prendre avec Ahmad Al Khatib (le stage a eu lieu à Montreuil le 22 et 23 février 2020). Je n'ai pas tenu compte de ce changement car il est temporaire.

Ce type de choix devrait être creusé davantage surtout qu'il montre la limite du modèle « registre systématique/registre modulable » que j'ai proposé puisqu'une fois que la cinquième corde, dans le cas d'un oud à six cordes, est accordée à la quarte juste, elle quitte la partie modulable du oud pour appartenir, de ce fait, à la systématique.

V.3. Partie modulable accordée pour avoir une meilleure résonance

Certains musiciens évoquent des raisons sonores et acoustiques en décrivant leurs accordages. Qaïs Saadi (**Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁**) explique son choix d'accorder l'avant dernière corde en Sol₁ et non pas Fa₁ par la recherche d'une certaine résonance : « J'aime beaucoup cette résonance. C'est plus pratique d'avoir un Fa_[1] mais on perd de la résonance. La corde Sol_[1] entre en résonance avec les harmoniques, surtout quand on joue sur La, Ré ou Do. Elle résonne avec la quarte ou la quinte. Ce n'est pas toujours très pratique mais je préfère avoir cette résonance-là ».

La « résonance » est un phénomène physique. Chaque corde de l'instrument étant, selon ce phénomène, sensible à une ou plusieurs fréquences bien déterminées, elle est susceptible de réagir par vibration à une note jouée sur une autre corde par la simple correspondance entre leurs fréquences. On dit que les deux cordes, celle qui est pincée dans le jeu principal et celle qui lui « répond » à vide, sont entrées en résonance. Ce phénomène acoustique s'explique par la série des sons harmoniques que contient toute note jouée. On trouve parmi les premiers intervalles de cette série des harmoniques la note elle-même, et des multiples entiers de sa fréquence (Cordier 1982, p. 176-180). Ces harmoniques, étalées sur plusieurs octaves supérieures, contiennent principalement la quinte juste, la tierce majeure et la septième mineure²⁰¹. Ainsi, comme dans l'exemple que donne Qaïs Saadi, la corde Sol₁ entrerait en résonance avec les notes Do (Sol étant la quinte de Do) et La (Sol étant la septième mineure de La) quand ces dernières sont jouées, ce qui n'est pas sans rappeler la fonction des cordes sympathiques sur certains instruments.

Contrairement à l'exemple précédent, Rabih Abou-Khalil, bien qu'ayant opté pour une avant dernière corde accordée en Fa₁, évoque pourtant les mêmes raisons derrière son choix :

²⁰¹ Il s'agit d'intervalles « naturels » plus ou moins légèrement différents de ceux du tempérament égal (Cordier 1982, p. 180).

~ Vallauris (France), le 7 mai 2017 ~

Rabih Abou-Khalil – « C’est pour une raison très simple. Quand tu joues la musique modale, les notes, dans chaque gamme, ont la même importance que les accords dans la musique occidentale [tonale] alors le Do, le Fa, le Ré, le Sol, ce sont des notes qui sont très ... La plupart du temps, j’ai une corde libre qui vibre avec la quinte [de la note jouée] ou la quarte ... comment on appelle les *overtones* [en Français] ?

A.O. – Les harmoniques ?

R.A. - Les harmoniques, qui bougent [vibrent] toujours, quand tu joues un Do, tu as le Sol qui vibre. Tu as une corde vide, plus basse, et tu as plus de richesse dans le son, avec cet accord [Fa₁ au lieu de Sol₁]. Si tu as un Sol₁ [à la place du Fa₁], ça te manque un peu, parce que « Sol – La », ça n’a pas beaucoup de sens de le faire comme ça. Et [la note Sol₁] ce n’est pas très central dans la musique arabe en principe. Le Fa, c’est beaucoup plus souvent que le Sol. Et j’ai un Do grave plus bas. Je sais que plusieurs l’accordent en Mi, parce que c’est comme la guitare. Mais c’est complètement stupide parce qu’il n’y a pas beaucoup de maqams avec un Mi. C’est complètement inutile, je trouve. »²⁰²

J’ai essayé de montrer, sans trop entrer dans les détails, que les motivations derrière les différents choix d’accordage de la partie modulable sont multiples, variables et parfois même cumulables. Pour ce faire le joueur de oud doit prendre en compte plusieurs paramètres. Le contexte modal n’est pas le seul à déterminer son choix car, par accoutumance à une certaine disposition des cordes, certaines habitudes de jeu finissent par être stabilisées. Les joueurs de oud adaptent certainement leur accordage selon leur jeu, mais ce dernier est aussi ajusté à l’accordage. Il faut rappeler que la partie modulable contient souvent une corde grave non doublée, ce qui facilite son changement d’accord, mais la peur de provoquer un désaccord de son instrument sur scène n’est pas négligeable (voir la note de bas de page n°138 à la page 123).

VI. Quartes justes du oud : naturelles ou tempérées ?

VI.1. Différents procédés pour accorder le oud

Il reste une question à laquelle je ne me suis pas confronté directement pendant mes observations, à savoir, celle de l’intervalle de « quarte juste » qui sépare les cordes du registre systématique du oud. Les joueurs de oud rencontrés peuvent discuter de plusieurs aspects

²⁰² Nous avons continué la discussion sur les manières d’accorder les notes basses du oud où il finit par relativiser son point de vue.

comme le modèle de facture du oud (« oriental », « iraquien » ou « turc »), le nombre de cordes (six ou sept), la tonalité (Do, Ré ou Fa) ou encore la disposition des cordes de la partie modulable ; mais je n'ai jamais entendu la moindre allusion à la nature des quartes qui séparent les cordes du registre systématique.

Comment un joueur de oud accorde-t-il son instrument, de nos jours ? S'il s'accorde à l'« oreille », il peut procéder de deux façons, en descendant ou montant :

- Dans le cas du chemin descendant, il a la possibilité de démarrer par la première corde, la plus aigüe qui se trouve à droite du manche et de descendre par quartes justes successives jusqu'à la dernière corde du registre systématique. Une fois un chœur stabilisé, il le raccourcit, avec un doigt de la main gauche, d'un tiers pour ainsi obtenir la quinte juste ascendante. Le chœur suivant sera accordé à l'octave inférieur de cette quinte juste (inversée, une quinte juste ascendante se transforme en une quarte juste descendante). Au lieu d'appuyer franchement avec la main droite sur la corde, le musicien peut l'effleurer au niveau du premier tiers afin d'obtenir l'harmonique de la quinte. Que ce soit avec la quinte ou son harmonique, le principe reste le même. Le musicien peut aussi avoir recours à la facture et aux proportions de l'instrument puisque la jonction entre le manche et la caisse de résonance coïncide avec le tiers de la longueur vibrante totale des cordes (Abdallah 2015, p. 75-76). Pour donner un exemple, dans le cas d'un oud accordé **Do₃ – Sol₂ – Ré₂ – La₁ – Sol₁ – Do₁**, il s'agira dans l'ordre chronologique de l'accordage de Do₃, Sol₂, Ré₂ et enfin La₁.

- Dans le cas du chemin ascendant, il peut commencer par la corde la plus grave du registre systématique et monter par quartes justes successives jusqu'à atteindre la corde la plus aigüe qui se trouve à droite. Une fois un chœur stabilisé, il le raccourcit, avec un doigt de la main gauche, d'un quart pour ainsi obtenir la quarte juste ascendante. Le son ainsi obtenu correspond à l'unisson du chœur suivant. Cette méthode présente le désavantage d'être moins précise que la première, car le joueur de oud, surtout dans le cas du débutant, ne peut pas se servir, comme dans le cheminement descendant, de l'harmonique de la quinte juste ascendante (son obtention est difficile dans le cas du oud) ni de la proportion de tiers entre longueur du manche et celle de la caisse de résonance.

Dans les deux cas, la partie modulable est accordée souvent dans un deuxième temps, après avoir stabilisé la partie systématique, en faisant appel à l'intervalle de l'octave (entre Sol₂ et Sol₁ ou Ré₂ et Ré₁) et de la double octave (entre Do₃ et Do₁).

On retrouve une description du premier procédé chez al-'Urmawī qui, au XIII^{ème} siècle, écrit : « Pour accorder ces cordes, on fait rendre à chacune d'elles, quand elle est libre, la même note que les trois quarts de celle qui est au-dessus d'elle (au grave) » (al-'Urmawī et d'Erlanger 2001, p. 110). Le deuxième procédé est, quant à lui, mentionné dès le IX^{ème} siècle chez al-Fārābī : « Les cordes du luth sont tendues, d'après l'usage commun, de manière à ce que la deuxième produise, lorsqu'elle est jouée à vide, une note identique à celle rendue par la première arrêtée au niveau de la touche de l'auriculaire ; la troisième corde, libre, doit produire une note identique à celle de la touche de l'auriculaire de la seconde ; et la quatrième, libre, rend une note semblable à celle de la touche de l'auriculaire de la troisième » (al-Fārābī et d'Erlanger 2001, p. 167).

Chez les auteurs des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, on trouve non seulement ces deux procédés – le cheminement descendant chez Mīkhā'il Mushshāqa(t) (1899, p. 411 du n° publié le 01/05 de la revue) et l'ascendant chez Ahmed Amine al-Dīk Effendi (1902, p. 34) – mais aussi une méthode mixte. Celle-ci consiste à fixer les cordes du registre systématique dans l'ordre chronologique suivant : premièrement la deuxième corde *Nawā*, deuxièmement la quatrième corde *'Ushayrān* (obtenue grâce à l'octave inférieure de la touche de l'index de la corde précédente), troisièmement la première corde *Kirdān* (obtenue grâce à l'octave supérieure de la touche du majeur de la corde précédente) et enfin la troisième corde *Dūkāh* (obtenue grâce à l'octave inférieure de la touche de l'index de la corde précédente). On trouve cette description chez Muḥammad Darwīsh (al-Ḥarīrī) (1901, p. 12) comme chez Kāmil al-Khula'ī (2017 [1904], p. 76 ; 81-82). La corde *Yakāh* est toujours accordée à l'octave inférieure de *Nawā*. Les méthodes de oud du début de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle contiennent les trois procédés : (Mish'al, p. 16 ; al-Jabqajī 1976, p. 17) tandis que d'autres se contentent d'indiquer les hauteurs des notes qu'il faudra chercher à l'aide d'un instrument tel que le piano (Jamil Bashir 1961, p. 21).

Cependant, de nos jours, les joueurs de oud observés dans cette enquête utilisent de façon de plus en plus systématique des accordeurs électroniques. Il s'agit d'un petit appareil conçu initialement pour des instruments « occidentaux » à cordes pincées comme la guitare ou l'ukulélé dont il existe une version « chromatique ». On place grâce à une pince sur le cheviller de l'instrument afin de capter les vibrations de la corde à accorder. Il est muni d'un petit écran pourvu d'un « vu-mètre » rétroéclairé (voir la figure n°53).



Figures 53 et 54 : deux vues d'un accordeur électronique²⁰³

Les joueurs de oud qui ont recours à cet appareil le font surtout dans le contexte de scène (voir la figure n°55), principalement quand ils jouent avec des instrumentistes occidentaux : « Malheureusement, parce qu'accorder des cordes successives en quartes justes prend beaucoup de temps et est sujet à des erreurs, beaucoup de joueurs de oud prennent un raccourci en utilisant un accordeur électronique pour accorder toutes leurs cordes suivant un tempérament égal (de piano). Ceci éloigne davantage le oud de la possibilité de pratiquer avec précision l'échelle arabe, mais présente un avantage compensateur : cela garde son accordage plus proche des instruments modernes de l'ensemble arabe, comme l'accordéon, l'*org*²⁰⁴ et la guitare électrique, qui sont, tous, des instruments à tempérament égal (échelle de vingt-quatre quarts de tons égaux) » (Farraj et Abu Shumays 2019, p. 18).

²⁰³ Il s'agit du modèle *PitchHawk-U2* de la marque *Korg*. Source des informations et des photos : https://www.korg.com/fr/products/tuners/pitchhawk_u2/ (site web de l'entreprise *Korg*).

²⁰⁴ L'*org* ou *urg* arabe (أورغ), dont le nom est dérivé du français « orgue », désigne, dans les pays arabes, un clavier électrique et par extension tout clavier synthétiseur muni de la possibilité de jouer une échelle à tempérament égal de vingt-quatre quarts de ton (cf. Puig 2017, p. 8).



Figure 55 : Helmi M'hadhbi accordant son instrument en regardant l'écran d'un accordeur accroché à la tête du oud (entouré par un cercle bleu)²⁰⁵

VI.2. Cas d'un désaccord autour de la justesse d'une note

C'était lors de la rencontre avec Valentin Cornus, le saxophoniste suisse qui joue dans le groupe du joueur de oud Amine Mraihi, que je me suis trouvé indirectement, et pour l'unique fois de mon terrain d'étude, face à un questionnement sur la nature des quarts qui constituent la partie systématique du oud. Dans son récit que je transcris entièrement ici, il me parle d'un malentendu qui avait eu lieu lors de la session d'enregistrement de leur disque *Fertile Paradoxe*²⁰⁶, autour de la justesse de la hauteur d'une note. Valentin explique la différence, derrière le malentendu, par le fait que le joueur de oud s'accordait en utilisant les harmoniques (cheminement descendant) ce qui donne des notes sensiblement différentes de celles qu'il aurait dû obtenir s'il s'accordait avec un accordeur électronique ou en se calant sur un instrument à tempérament égal. Il s'agissait du morceau *Spleen* qui commence par un ostinato de oud avec deux accords : un Sol neuvième sans tierce (notes : Sol, Ré puis La) suivi par un Mi bémol neuvième sans tierce (notes : Mi^b, Si^b puis Fa). Nous sommes donc dans une tonalité de Sol mineur.



Figure 56 : ostinato du début du morceau *Spleen*

²⁰⁵ Helmi M'hadhbi pendant la répétition et la balance qui précédaient son concert du 20 janvier 2018 à la Fondation de la Maison de Tunisie, Paris.

²⁰⁶ (CD Audio - Hamza & Amine et *The Band Beyond Borders* 2017).

Le malentendu concernait les notes La, neuvième (et seconde) de l'accord Sol mineur (entourée en bleu dans la figure n°56) :

~ Izmir (Turquie), le 4 septembre 2017 ~

Abderraouf Ouertani – Tu me parlais de la neuvième ou la seconde qui était trop haute.

Valentin Conus – En fait c'est simple. C'est simple. C'est que quand tu t'accordes avec les harmoniques, si tu t'accordes à la quinte par exemple, et que tu t'accordes avec le piano ça ne fonctionne pas [les deux façons de s'accorder ne donnent pas le même résultat]. Parce que les quintes sont « naturellement » plus hautes. Elles sont plus larges. Alors je pense que c'est ça ce qui s'est passé. C'est-à-dire que lui [Amine] s'accorde ... Bon il s'accorde avec une octave [inférieure de la quinte] je pense. Enfin, je ne sais pas comment vous [les joueurs de oud] vous accordez. Et quand tu joues avec le tempérament, l'accordage tempéré, les quintes sont plus petites que dans la nature. Si tu entends une quinte dans la nature, tu vas entendre une « vraie » quinte. Et du coup je pense que c'est ce qui s'est passé. C'est que lui, il a l'habitude de l'entendre comme ça. Il a joué un accord genre majeur [il s'agit plutôt d'une tonalité Sol mineur], un truc avec une neuvième. Et moi, je devais jouer cette neuvième-là. Et lui, pour lui, ce qu'il entendait dans sa tête c'était une neuvième plus haute. Alors, ça arrive parfois, en musique classique, où on dit que quand tu joues un accord majeur, pour que ça sonne bien quand tu as la tierce majeure, tu dois la jouer un peu plus bas pour que ça sonne vraiment plein.

[Il montre un exemple sur le piano sur lequel il plaque un accord Do parfait majeur Do, Mi et Sol]

Si le deuxième violon a le Mi, il va la jouer un peu plus basse que sur l'accordeur. Parce que ça sonne mieux. Voilà, il y a des choses comme ça, c'est plus que de la micro-tonalité quoi. Et puis l'accord mineur, on a tendance à dire, en tout cas pour la musique classique, l'accord mineur, ta tierce, si tu joues en musique de chambre, ta tierce tu la tires un petit peu en haut et ça va sonner mieux. C'est toutes ces discussions autour de ça, parce que voilà maintenant on joue un truc tempéré. Après, voilà, je ne suis pas physicien. Il y a peut-être des choses qui m'échappent. Mais j'ai l'impression que c'est à cause de ça [qu'il y a eu le malentendu]. Parce que lui, ce qu'il m'a montré, quand il jouait sa neuvième, il m'a montré sur l'harmonique de la corde en dessous ou je ne sais pas quoi [la corde en dessous était fort probablement la 3e corde Ré qui en harmonique donne bien un La, la note qui fait l'objet du malentendu]. Il m'a dit « Regarde. Ça marche ». Je lui ai dit « Mais ça ne peut pas marcher comme ça, en fait ». La neuvième, cette neuvième-là, en l'occurrence, dans cet accord-là, devait être plus basse.

[Il se remet au piano pour me montrer l'ostinato en question]

Du coup, moi, mon La, je l'ai mis un peu plus haut, sur l'enregistrement. On n'entend rien mais je peux te le faire écouter. [...] Je me rappelle que je me suis adapté à lui, en fait. Lui, il m'a montré. Il m'a dit « Non, elle est juste. Tu vois ? Regarde ». Et puis il me l'a fait avec l'harmonique. Je lui ai dit « Attention. Moi, je me base, dans l'écoute, par rapport à ta basse, en fait » [Et là il fredonne la tonique puis les deux quintes, celle d'Amine Mraïhi et la sienne pour me montrer la différence]. Un tout petit peu plus haut. C'est juste que pour moi, ça me dérangeait. [...] [Il me fait passer l'enregistrement du morceau *Spleen* sur son ordinateur]. Tu vois ? Ça déjà, le début, sur un piano, ça ne va pas marcher. [Il fait passer la boucle encore] Il est trop haut ! [Encore une autre fois] Bon, c'est du oud, ce n'est pas fretté et tout. C'est peut-être la façon dont l'instrument sonne ou je ne sais pas. [Le violoncelle arrive].

A.O. – C'est Ségal [Vincent] ?

V.C. – Oui. [Un peu plus tard] Ça ne sonne pas comme un piano. Mais ça sonne bien. [On arrive à l'ostinato où Valentin joue la neuvième]. Je me suis adapté à [lui]. C'est un tout petit peu [plus haut] ! Ce n'est rien ! C'est un tout petit peu plus haut. Tu l'entends parfois ?

A.O. – Non ! Je n'ai pas ton oreille !

V.C. – Mais encore une fois, dans la musique baroque, comme je te l'ai dit avant – je te ferai écouter après – il y a un truc qui est faux, par exemple dans le hautbois baroque, dans des enregistrements. Mais ça marche ! [Il cherche sur internet pour me montrer des exemples en musique baroque] Même le sax. Le sax, la flûte, la clarinette, tous ces instruments à vent, ce n'est pas accordé. Voilà, on est tout le temps en train de gérer ça, d'essayer de gérer ça. Mais une quinte, il n'y a qu'une façon de la faire sonner, je pense, dans toutes les musiques qui existent, la quinte, [c'est] quand elle fait « *bouffff* », comme ça. Tu vois ? Tu l'entends vraiment. Il n'y a qu'une seule façon. Il n'y en a pas trente-six mille. Et on s'est pris la tête un peu là-dessus. C'est-à-dire que la quinte si elle sonne elle sonne sinon elle fait « *verrrr* », tu vois ? La quinte, quand elle sonne bien, elle est grosse. Tu as le différentiel. Ça sonne. Tu as l'octave en dessous, je crois, l'octave en dessous.

A.O. – « On s'est pris la tête », tu parles de qui ?

V.C. – Bah, en studio, tu vois ? Quand je lui ai expliqué ce que je pensais. Mais pour eux [Amine et Hamza Mraïhi] ce n'était pas vraiment important. [Il me parle tout en continuant à chercher l'exemple de hautbois baroque qu'il n'arrive pas à trouver. Alors il met le concerto n°1 pour hautbois de Händel, en Si bémol majeur. Il commente]. Il y a des endroits où toutes les notes ne sont pas [justes]. Moi, ça ne me gêne pas.

On pourrait résumer ce malentendu par le fait que les deux musiciens devaient à un certain moment faire un choix quant à la hauteur de la neuvième du premier accord. L'un devait s'adapter à l'autre. Valentin considère qu'il a fini par « hausser » légèrement la note en question afin qu'elle corresponde à celle d'Amine. Il explique cette différence de « perception » par le procédé de l'accordage du oud et de sa nature (difficulté technique de jouer convenablement

des accords sur un instrument non fretté). Les harmoniques de la quinte donnent des quintes naturelles qui sont plus grandes que les quintes du tempérament égal. S'accorder grâce à ces harmoniques ne donnerait pas au joueur de oud les mêmes hauteurs de certaines notes. Cette anecdote est très intéressante car elle évoque pour l'unique fois dans mon enquête la question du procédé de l'accord du oud et révèle son importance. Ce n'est donc pas un hasard que ce soit une remarque faite par musicien qui n'est pas joueur de oud mais qui a bien côtoyé cet instrument.

Tarak Abdallah rapporte les résultats de recherche de de Nidaa Abou Mrad dans un article que ce dernier a consacré à la musique en « Orient arabe » (Abou Mrad 2003). On y trouve deux systèmes d'accordage du oud qu'il appelle « pentaphone naturel » (voir tableau n°14) et « pentaphone moyen » (voir tableau n°15). Le premier résulte de l'application des descriptions des auteurs arabes du tout début du XX^{ème} siècle, tandis que le deuxième se base sur des relevés faits sur les disques 78 tours enregistrés en Égypte à la même période.

Tableau 14 : le système d'accordage en « pentaphone naturel » selon Nidaa Abou Mrad²⁰⁷

Désignation arabe	Désignation solfégique	Rapport fréquentiel	Valeur en cent
<i>yakkāh</i>	Sol ₁		
		10/9	182
<i>'ushayrān</i>	La ₁		
		4/3	498
<i>dūkāh</i>	Ré ₂		
		27/20	520
<i>nawā</i>	Sol ₂		
		4/3	498
<i>kardān ou mähūr</i>	Do ₃		

²⁰⁷ On peut le constater en procédant au calcul des rapports de fréquences des cordes à vides selon le procédé de l'accordage décrit par Kāmil al-Khulā'ī. Cela donne proportions suivantes [N(x) = fréquence de la note x] :

Yakāh et *Nawā* sont à l'octave. => $N(Nawā) = 2 N(Yakāh)$.

'Ushayrān est à 1/10^e de la longueur de la corde *Yakāh* à vide. => $N('Ushayrān) = 10/9 N(Yakāh)$.

Tableau 15 : le système d'accordage en « pentaphone moyen » selon Nidaa Abou Mrad

Désignation arabe	Désignation solfégique	Rapport fréquentiel	Valeur en cent
<i>yakkāh</i>	Sol ₁		
		5 ^{1/2} /2	193
<i>'ushayrān</i>	La ₁		
		4/3	498
<i>dūkāh</i>	Ré ₂		
		3/5 ^{1/2}	509
<i>nawā</i>	Sol ₂		
		4/3	498
<i>kardān ou mähūr</i>	Do ₃		

Il est intéressant d'y voir, concernant le registre systématique du oud, deux systèmes d'accordage différents de l'« accord pythagoricien » qui est « basé sur la consonance de quarte juste » à rapport fréquentiel 4/3 (*Ibid.*, p. 785, 791).

VI.3. Bref rappel des différents échelles et tempéraments de la « musique occidentale »

Dans le récit du malentendu décrit ci-haut, le musicien évoque explicitement les « quintes naturelles plus hautes » engendrées par le fait de « s'accorder avec les harmoniques » ou « à la quinte ». Il ajoute que cet accord « ne fonctionne pas » avec celui du piano. On trouve dans ce passage des échos de vieilles querelles et débats autour de la justesse dans la « musique occidentale tonale » (Cordier 1982). Trois siècles plus tôt, la différence entre l'accordage des cordes et le tempérament des claviers pose déjà problème, presque dans les mêmes termes, comme en témoigne la note suivante : « Pour accorder d'une manière précise le Violon, je crois qu'on ne feroit pas mal, si l'on suivoit la règle qu'on observe en accordant le Clavecin c.a.d. que les Quintes seront un peu foibles [*sic*], & non pas tout nettes, comme on les accorde

Kirdān est à l'octave supérieure de la note *Rāst* qui est à 1/6^e de la longueur de corde *'Ushayrān* à vide. => $N(Kirdān) = 4/3 N(Nawā)$.

Dūkāh est à l'octave inférieure de la note *Muḥayyar* qui est à 1/9^e de la longueur de la corde *Kirdān* à vide. => $N(Nawā) = 27/20 N(Dūkāh)$. => $N(Dūkāh) = 4/3 N('Ushayrān)$.

La quarte qui sépare les cordes *Dūkāh* et *Nawā* ($27/20 = 1,35$) est bien plus large que celle qui sépare les autres cordes du registre systématique ($4/3 = 1,33$).

ordinairement, ni encore moins trop fortes ; afin que toutes les cordes nuës soient égales avec le Clavecin. Car si l'on veut accorder toutes les Quintes nettes & fortes, il s'ensuit naturellement, que de quatre cordes il n'y aura qu'une qui sera égale avec le Clavecin. Mais si l'on accorde la corde A (*la*) tout égale avec le Clavecin, & E (*mi*) un peu foible contre l'A (*la*), D (*re*) un peu fort contre l'A (*la*), & G (*sol*) de même contre D (*re*) ; les deux instruments seront d'accord ensemble. Je ne donne pas cela pour une règle absoluë ; cependant on pourra faire plus de recherches là-dessus » (Quantz 1752, p. 244-245).

Dans l'histoire de la « musique occidentale » dans son acception large (du moyen-âge au XVIII^{ème} siècle), plusieurs types d'« échelles » musicales se sont succédés et ont même coexisté. Ces échelles correspondent à des spéculations théoriques mais aussi à des défis pratiques. Le plus grand défi est lié aux problèmes que posait l'accordage des instruments à hauteurs fixes, tels que le clavicorde, le clavecin, l'orgue et plus tard le piano. Il importe de signaler que de tels questionnements ont aussi parcouru les réflexions autour de la « musique arabe » (Max Weber 1998) et continuent à faire débat. Les deux entités partagent un ancrage fort et ancien dans les travaux des auteurs de la Grèce antique. Les références toujours actuelles aux instruments occidentaux et au tempérament égal, les pratiques des joueurs de oud observés dans des contextes de collaborations actives avec des musiciens européens ainsi que leurs discours, tout cela nous oblige de faire un bref détour par l'histoire de l'évolution du « système musical tonal » (voir plus de détails dans l'annexe n°2).

Si l'on admet que la justesse musicale est une convention, et qu'elle est par conséquent « relative », ou plus exactement « arbitraire » (à l'image de celle du signe chez De Saussure), quel principe a guidé l'évolution des échelles et tempéraments en Europe (et en « Occident ») tout au long de la période qui s'étend du moyen-âge jusqu'à nos jours ? Pendant les siècles médiévaux de musique modale « horizontale », l'échelle pythagoricienne suffisait comme justification. Le passage vers une « harmonie tonale » où la verticalité prenait de l'importance a introduit une nouvelle consonance : la tierce devient désormais primordiale. Dans le contexte d'une « musique harmonique » encore peu modulante, les musiciens pouvaient se contenter de l'échelle naturelle traduite, en pratique pour les instruments à hauteurs fixes, par le tempérament mésotonique. C'est la recherche de liberté de moduler qui a orienté les pratiques vers une transformation de la convention de la « justesse musicale ». Il fallait un système à la fois stable dans toutes les tonalités et présentant des tierces jugées convenables. Les tempéraments inégaux ne pouvaient, à cause de leur variabilité, qu'être transitoires. Les débats et querelles ont toujours

été plus vifs et plus animés dans les périodes de transition, quand une convention était sur le point de se défaire et une nouvelle de naître.

VI.4. L'accordage du oud entre système pythagoricien et tempérament égal

Ce bref historique donne un début de réponse à la question de départ, à savoir, pourquoi les deux procédés d'accordage du oud ne donnent pas les mêmes intervalles aux cordes de l'instrument. Il permet également d'expliquer la raison pour laquelle le choix d'un procédé d'accordage spécifique est déterminant. Nous avons vu que le tempérament égal, avec sa division de l'octave en douze demi-tons « théoriquement » égaux, dans l'objectif d'établir une parfaite enharmonie entre les douze tonalités et d'accroître ainsi les possibilités de modulation, opère le choix de légèrement « sacrifier » toutes les quintes qui se retrouvent légèrement réduites par rapport aux échelles non tempérées comme l'échelle de Pythagore où les quintes sont « pures ». Si dans l'accordage de la partie systématique de son instrument, le joueur de oud se base sur les quintes justes qu'il obtient par l'harmonique ou par un rétrécissement de la corde vibrante par le tiers de sa longueur, cela lui donne théoriquement des quartes (par renversement des quintes) justes « naturelles » différentes de celles « tempérées » qu'il aurait obtenu en s'accordant grâce à un accordeur ou un clavier tempéré.

Certains auteurs pensent que « les échelles arabes sont [...] enracinées dans le système pythagoricien et utilisent et emploient des quartes et des quintes justes [il faut entendre, « naturelles »] entre les cordes bien accordées »²⁰⁸ (Farraj et Abu Shumays 2019, p. 163). Ce point de vue rejoint celui des descriptions de Cordier quand il décrit l'accordage de certains instruments selon ce même « système pythagoricien » : « Cela tient à ce que la gamme de Pythagore ne résulte sans doute pas comme celle de Zarlín d'une pure spéculation mathématique mais d'une technique d'accordage des instruments, celle des lyres et des cithares de l'antiquité probablement accordées par quintes justes en système pythagoricien diatonique » (Cordier 1982, p. 241).

La question ne s'est posée, lors de mon travail de terrain, que de façon indirecte et vers sa toute fin. Il ne m'est donc pas possible, à moins d'avoir recours à des investigations ultérieures, de développer la description et l'analyse de la disposition des cordes du registre systématique du oud et du système dans lequel elle s'inscrit. Avec la généralisation de la référence aux claviers

²⁰⁸ Traduction personnelle de la phrase suivante : « *Arabic scales [...] are rooted in the Pythagorean system and use just fourths and fifths between well-tuned strings* ».

tempérés (piano, piano électrique et synthétiseurs) et plus récemment de l'usage des accordeurs électroniques, on peut se demander si on n'assiste pas à une évolution de la justesse culturelle concernant les intervalles de quarte et de quinte d'un instrument à libre intonation comme le oud. L'examen d'une telle hypothèse nécessite de procéder à un état des lieux synchronique puis à une étude diachronique pour déterminer si une telle évolution a pu avoir lieu.

L'incidence de la cohabitation avec des instruments occidentaux ne se limite pas à la question de l'accordage et de la probable évolution de la justesse musicale culturelle. Jouer du oud à côté d'autres instruments électriquement amplifiés dans un contexte d'une performance publique sonorisée engage les joueurs de oud dans des problématiques purement sonores cette fois-ci.

Deuxième Partie :

Le oud amplifié et sonorisé

« [En] quelques minutes de présence dans le public, j'ai réalisé que [Philippe] Glass n'avait jamais eu l'intention d'utiliser les microphones, les amplificateurs et les haut-parleurs dans le but d'aider la foule à entendre le son naturel des voix humaines ou des instruments acoustiques plus clairement ou plus parfaitement [...]. À ma surprise, l'exécution en concert sonnait, au contraire, de manière moins « naturelle » que la plupart des enregistrements de Glass que j'ai pu entendre. La présence écrasante d'énormes tours de haut-parleurs, allée à l'occupation du centre de la scène par l'ingénieur du son assis à sa console de mixage, fournissait au public des indices visuels sur la nature du son, qu'on ne saurait ignorer. Mais malgré leur proéminence physique, ces symboles de l'artificiel, du trafiqué, du combiné, ne faisaient que renforcer des perceptions qui auraient été inévitables, quand bien même les enceintes, les amplificateurs et la cabine de contrôle eussent été discrètement camouflés. Qu'ils ne soient pas cachés fournit, bien évidemment, des preuves solides que le but sonore premier de Glass a peu à voir avec la garantie que les instruments individuels retiennent leurs qualités inhérentes. »

Aaron SHATZMAN²⁰⁹

« Un bruit, c'est un son que l'on ne veut pas entendre. Mettons Beethoven à 3 heures du matin, pour moi qui suis le voisin, c'est du bruit. C'est parfaitement clair. Là vous avez un processus d'intentionnalité. Moi, ici, maintenant, je juge. L'acoustique, surtout l'acoustique physique et physiologique, l'insonorisation, ... dans tous ces éléments c'est finalement le récepteur humain qui compte [...] Un bruit est un son que l'on ne veut pas entendre, mais si vous voulez l'entendre alors ce n'est plus un bruit. Alors, c'est peut-être un élément de ce qu'on appelait autrefois musique, au sens de Jean-Jacques Rousseau : son agréable à entendre dans sa combinaison particulière avec d'autres, une forme. A ce moment-là, pourquoi ne pas les mettre ensemble ? Ce "pourquoi pas", la philosophie du "pourquoi pas" disait Bachelard comme philosophie du surréalisme, pourquoi pas les mettre ensemble. »

Abraham MOLES²¹⁰

²⁰⁹ Cité et traduit par Johan Girard (Shatzman in Girard 2011, p. 4).

²¹⁰ Entretien avec Gérard Gromer diffusé sur France Culture du 8 au 12 avril 1991 (Moles 1991).

En dehors des rares moments plus ou moins intimes d'un entraînement en solitaire ou d'une répétition à deux ou trois musiciens, les situations de performances artistiques auxquelles j'ai pu assister lors de mon travail de terrain font systématiquement appel à l'amplification du oud. Celle-ci est tellement importante que toute performance publique ne se passe pas sans une phase appelée « balances ». Cette étape préparatrice de tout concert de oud amplifié est un moment de grande intensité en termes d'interactions entre les musiciens et les techniciens du son.

Malheureusement, la question de l'amplification du oud est absente des études qui traitent de cet instrument, mais aussi des études sur la musique arabe en général (Puig 2017, p. 20). Ceci est probablement dû à l'idée reçue qui considère allant de soi la transmission de la musique par un procédé technologique et l'amplification comme une simple restitution « fidèle » du son capté par un microphone et projeté par des haut-parleurs. Non seulement il ne s'agit pas d'une restitution mais bel et bien d'un « traitement » et par conséquent d'une « recreation » sonore, mais en plus, comme il sera développé ultérieurement, le oud présente des caractéristiques acoustiques qui en font un instrument particulièrement difficile à sonoriser, en comparaison à d'autres instruments. Il n'est donc pas envisageable de décrire les pratiques actuelles du oud sans évoquer son amplification et sa sonorisation.

C'est ainsi, par le biais de l'amplification, que la question du son s'est imposée à mon étude sur les pratiques actuelles du oud. Mais d'abord, quelle place cette question occupe-t-elle dans les sciences sociales en général et l'ethnomusicologie en particulier ?

CHAPITRE 4 :

LA QUESTION DU SONORE

I. Le son dans l'anthropologie

Il est généralement admis que la question du « sonore » fut introduite en anthropologie dès les années 1980 grâce aux travaux de Steven Feld (Feld 1982) qui y envisageait le son « en tant qu'entité complètement distincte de la musique et du langage » (Feld 1987, p. 204). Feld a essayé d'élargir le domaine de recherche de l'anthropologie de la musique, notamment telle qu'elle a été modélisée par Alain P. Merriam qui fut son professeur (Merriam 1966 ; 1987), en une « anthropologie *du son* » (*anthropology of sound*). En plus d'avoir voulu ouvrir l'anthropologie de la musique à des aspects sonores extra-musicaux (Feld et Boudreault-Fournier 2019, p. 196-197), il a aussi œuvré pour une « anthropologie *par le son* » (*anthropology in sound*), à l'image de l'anthropologie visuelle (*visual anthropology*). Feld a cherché à dépasser ce qu'il appelle l'« autorité ethnographique » du récit écrit (*Ibid.*, p. 202), en constatant la difficulté de « parler adéquatement du sujet de la relationnalité²¹¹ acoustique en utilisant uniquement des mots dans des textes » (*Ibid.*, p. 198). Son idée de relier l'« anthropologie du son » à une « anthropologie par le son » résulte du constat qu'il fait de l'insuffisance d'un simple élargissement de l'anthropologie de la musique. Pour rendre compte des expériences sonores qu'il décrit, Feld réalise des disques et des « recompositions » dont une fresque sonore (*Voices of the Rainforest*, 1991) qui sera un succès auprès d'un public extra-académique.

La prise en compte du son dans l'anthropologie en général, et l'anthropologie de la musique en particulier a connu un développement particulièrement tardif (Enkerli 2019, p. 72-73), et ce malgré la présence des concepts de « paysage sonore » (*soundscape*) et « schizophonie » (*schizophonia*) de R. Murray Schafer (Schafer 1994), d'« acoustémologie » de Steven Feld (fusion des termes acoustique et épistémologie), des notions de « son acousmatique » et de « champ sonore » de Pierre Schaeffer (Boudreault-Fournier 2019) qui considèrent le son

²¹¹ De l'anglais *relationality*, le concept de relationnalité est très présent dans les *sound studies* (cf. Novak in Novak et Sakakeeny (eds.) 2015, p. 126).

comme un objet physique avec des caractéristiques objectives extra-musicales (écho, réverbération, etc.). Cet état est probablement lié à la difficulté que peuvent rencontrer les chercheurs en sciences sociales, par manque de formation adéquate, face aux champs de l'acoustique et aux procédés techniques et technologiques mis en œuvre dans plusieurs phénomènes sonores (Le Guern 2017b, p. 21). Steven Feld, pionnier dans ce domaine, avait justement la double formation en anthropologie et en électroacoustique (Feld et Boudreault-Fournier 2019, p. 195-196). Quant à Pierre Schaffer, il était à la fois ingénieur et compositeur pionnier de la musique dite « concrète ». L'étude de l'objet « son » en anthropologie nécessite un minimum d'interdisciplinarité²¹² (Le Guern 2017b, p. 22).

Il est intéressant de constater que l'intérêt et l'importance accordés au « sonore » étaient le lieu de convergence dans les années 80 et 90 d'un grand nombre de disciplines, de points de vue et d'angles d'attaque aussi divers qu'hétérogènes. On y trouve une frange de l'univers de la musique « contemporaine » (musique concrète et aussi le courant de musique électroacoustique), les travaux de Murray Schafer (ayant donné lieu au *World Soundscape Project* et à l'écologie acoustique), les *Popular Music Studies*, l'anthropologie des sens ou du sensoriel et enfin les études souvent critiques sur la mondialisation, l'industrie de la musique et la *World Music*.

Des études se regroupent autour de la question du son et tendent, sous le nom de *sound studies* (cf. Sterne (ed.) 2012 ; Le Guern (ed.) 2017), à s'ériger en discipline plus ou moins indépendante des méthodologies des sciences sociales (cf. Battesti 2020). Il existe tout de même des tentatives de fédérer des travaux ethnologiques et anthropologiques autour du « sonore », telles que l'« anthropologie des milieux sonores »²¹³. Il importe de rappeler que ce « récent » intérêt pour le « sonore » a été précédé par des études francophones et germanophones pionnières à la fin des années 60 et au début des années 70. Parmi ces travaux, on peut citer les

²¹² Ici, j'emploie le terme interdisciplinarité sans distinction des notions proches de transdisciplinarité, multidisciplinarité et pluridisciplinarité. Le travail de Vincent Rioux faisant appel à l'acoustique, la linguistique, l'ingénierie, l'informatique et la lutherie en est un bon exemple de recherche interdisciplinaire (Rioux 2001).

²¹³ À cet égard, on peut citer le travail de Christine Guillebaud, chercheuse et membre fondateur du collectif *MILSON* de chercheurs autour des « milieux sonores » (Site web : <http://milson.fr>). Voir aussi l'ouvrage collectif sous sa direction : *Toward an Anthropology of Ambient Sound* (Guillebaud (ed.) 2017).

contributions de Kurt Blaukopf (Blaukopf 1969)²¹⁴, Abraham Moles²¹⁵ (Moles 1966), Irmgard Bontinck (Bontinck (ed.) 1974), Robert Wagner²¹⁶, Paul Beaud et Alfred Willemer²¹⁷, sans oublier le symposium tenu à Vienne en 1972 et intitulé « *New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies* » ayant regroupé sociologues, musiciens et enseignants autour des musiques émergentes. Ce qui unit ces chercheurs c'est d'avoir vu, dans les nouvelles techniques industrielles de production, de stockage, de distribution et de consommation de la musique, l'émergence d'un nouveau paradigme musical (voir notamment le concept de *mediamorphosis* chez Blaukopf 1972 ; 1994). Ils ont le mérite d'avoir pris assez tôt au sérieux l'étude des techniques industrielles inhérentes aux musiques émergentes pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et leurs répercussions auprès des groupes sociaux impliqués dans la production de ces musiques comme dans leur consommation qu'ils considèrent « active ».

Il faut aussi prendre en compte le foisonnement²¹⁸ des recherches autour du rock où la question du son – via principalement le phénomène d'électrification des guitares – a été présente dès les années 70. Certaines de ces recherches sont à portée sociologique, comme l'étude de Carl Belz²¹⁹ (Belz 1969), avant de s'institutionnaliser à l'intérieur de la discipline émergente des *popular music studies* représentées par des revues phares de tradition anglophone telles que *Popular Music and Society* (à partir de 1971 par Routledge), *Popular Music* (à partir de 1981 par Cambridge University Press), *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* (ou IASPM, association fondée en 1981, journal pris à partir de 2002 sous l'aile

²¹⁴ Professeur de « sociologie de la musique » à Vienne qui, tout en étant un spécialiste de Mahler, a œuvré pour la prise en compte de l'influence des mass media dans les études de musique et celle de l'interdisciplinarité qu'implique ce type de recherche (Grove Music Online 2001b).

²¹⁵ Abraham Moles est un des pionniers des études transdisciplinaires mêlant sciences sociales, psychologie, physique (acoustique) et ingénierie. Il a joué un rôle fondateur dans les sciences de l'information et de la communication (Devèze 2004).

²¹⁶ Avec son étude en allemand intitulé *L'environnement musical chez les pré-pubères : Résultats d'une étude sur deux mille enfants de douze et treize ans* [traduction personnelle du titre en allemand : *Musikalische Umwelt in der Vorpubertät. Untersuchungsergebnisse von zweitausend 12- und 13-jährigen*] (Wagner in Bontinck 1994, p. 169).

²¹⁷ Ces deux auteurs ont publié *Musique et vie quotidienne : essai de sociologie d'une nouvelle culture* où on trouve, comme son titre l'indique, des études sur la musique électroacoustique, la musique *pop* et les musiques improvisées en France (Paul Beaud et Willener 1973).

²¹⁸ Un compte-rendu sur les livres portant sur le rock en dénombre six ouvrages publiés entre 69 et 70 sur le même sujet (cf. Chase 1971).

²¹⁹ Il publie en 1969 *The Story of Rock*.

l'*Institute of Popular Music* de l'Université de Liverpool à partir de 2002) et *Journal of Popular Music Studies* (branche américaine de l'*IASPM*), sans oublier leur homologue en France, la revue *Volume !* (à partir de 2002). Malgré cette abondance de revues de *popular music studies*, Simon Frith – membre fondateur de l'*IASPM* – constate que « l'étude de l'enregistrement a été un cas marginal dans les études académiques sur la musique »²²⁰ (Frith 2007) et légitime ainsi la création de l'*Association for the Study of the Art of Record Production* et sa revue en ligne *The Journal on the Art of Record Production (JARP)*.

Soundscape Project, écologie acoustique, anthropologie du et par le son, anthropologie des milieux sonores, *sound studies* : il est légitime de s'interroger sur la nécessité de construire le « sonore » en un objet ou champ d'étude isolé. Philippe Le Guern se demande si cette tendance ne fait pas écho à la mode des morcellements des *studies* anglophones en une multitude d'objets d'investigation et au résultat de processus d'institutionnalisation et de légitimation académique (Le Guern 2017b), ce qui pourrait être analysé à l'aune de l'histoire et de la sociologie des institutions universitaires.

Le découpage « institutionnalisant » le sonore comme champ disciplinaire universitaire légitimé par l'autonomisation du son par rapport aux autres objets d'étude ne suffit pas à comprendre cet engouement grandissant pour les *études du son*. Le sonore est un champ fécond car même si ce dernier a l'avantage de présenter des caractéristiques objectivement mesurables (aspect visible au sonagramme, réverbération, intensité, *delay* ou écho, spatialisation stéréo, etc.), il demeure, comme tout objet, une construction sociale. L'écoute du son est « socialement étalonné » (Battesti 2009, p. 45). Il y a donc un éternel balancement entre la neutralité du sonore (caractéristiques objectives) et la subjectivité de son sens.

Dans le cas spécifique qui m'intéresse, c'est-à-dire l'amplification du oud, s'agit-il d'un phénomène naturel ou culturel ? L'amplification électrique, comme tout phénomène sonore, cristallise l'union des deux sphères nature/culture. Il s'agit certes de phénomènes physiques donc naturels mais ils sont manipulés par l'être humain dont l'usage subit « une série d'ajustements techniques, culturels, commerciaux, sociaux » (Le Guern 2017a, p. 27). L'amplification peut aussi être vue comme un fait social mettant en œuvre des phénomènes naturels ou physiques véhiculés par des moyens techniques et technologiques. Pris par un bout ou l'autre, il s'agit d'un phénomène « socio-technique » (Maisonneuve 2009) ou « socio-

²²⁰ Traduction personnelle de « *the study of recording has been a marginal concern in the academic study of music* ».

technico-musical » (Bates 2013, p. 26) qui rend concret la fusion du naturel et du culturel, ou dans en d'autres termes l'objectif et le subjectif.

C'est parce qu'il est un objet naturel « doté d'une existence propre » mais aussi culturellement, historiquement et socialement construit (Le Guern 2017a, p. 26) que le sonore tend à devenir un champ disciplinaire autonome et légitime au sein des institutions universitaires. De façon *schématique*, on peut voir les *sound studies* comme le fruit de la rencontre entre deux tendances. La première se situerait à un niveau plus général de l'anthropologie, dès lors que les chercheurs se trouvaient face à la question du son, notamment lorsqu'il s'agit des ambiances et environnements sonores des grandes métropoles (Battesti 2009 ; Battesti et Puig 2016 ; Guillebaud (ed.) 2017 ; Guillebaud et Lavandier (eds.) 2020) mais aussi à celui de l'anthropologie sensorielle (Gélard 2016) ou celle des sens (Le Breton 2006). La deuxième tendance serait spécifique aux études qui portent sur la musique, avec l'émergence du champ des *popular music studies* (musiques « non-savantes » occidentales) par opposition à celles, plus classiques, de la musicologie (musique « savante » occidentale, musiques écrites non-occidentales) et de l'ethnomusicologie (musiques non occidentales, musiques orales occidentales)²²¹.

Traditionnellement, les études sur la musique arabe tombent, institutionnellement parlant, dans le « territoire » de l'ethnomusicologie et de la musicologie générale²²², ce qui s'explique par la porosité des limites des « territoires » des deux disciplines (Lortat-Jacob 1990). Il n'est donc pas étonnant de voir qu'une analyse des phénomènes sonores « extra-musicaux », comme l'amplification, soit complètement absente des études portant sur la musique arabe où l'accent

²²¹ Il s'agit d'une schématisation à dessein heuristique inspiré par la théorie du prototype d'Eleonor Rosch (Fortis 2010), les exemples donnés entre parenthèses jouant le rôle de prototypes de la catégorie institutionnelle correspondante. Il est clair que la distinction entre musicologie et ethnomusicologie est aussi, voire surtout, une affaire de *méthode* (visible dans le rapport de l'ethnomusicologie au « terrain », hérité de l'anthropologie et de l'ethnologie), plus qu'un *domaine* de recherche. Même si ces trois branches (musicologie, ethnomusicologie et *popular music studies*) peuvent être épistémologiquement distinctes, il est possible de les mettre institutionnellement sur le même plan et de les comparer.

²²² Il serait intéressant de faire une étude sur l'histoire de la musicologie arabe moderne (à partir du XX^{ème} siècle) et de son rapport avec les institutions de musicologie occidentales. En Tunisie, par exemple, l'ethnomusicologie est très marginale par rapport à la musicologie. L'enseignement institutionnel des pratiques musicales étant étroitement lié aux instituts supérieurs de musique, cela a sans doute privilégié la direction des thèses en Tunisie et en Europe (principalement en France, à la Sorbonne) presque exclusivement dans le cadre académique de la musicologie. Ces travaux emboîtent le pas aux études musicologiques des grands systèmes musicaux de ce qui est considéré comme des « hautes cultures » maqam arabe, raga indien, dastgâh persan, etc. (représentées, notamment et respectivement, par les travaux de Mahmoud Guettat, Patrick Moutal et Jean During) (Lortat-Jacob 1990, p. 299).

sera mis sur les éternels débats autour des échelles et des intonations du maqam. Qu'en est-il des différentes positions au sein de l'ethnomusicologie francophone au sujet de l'amplification ?

II. Différentes attitudes au sein de l'ethnomusicologie

À l'occasion du colloque *Musique et Globalisation* (Montpellier, octobre 2008), et dans un article à charge à l'encontre de la mondialisation et à l'idée de l'intérêt que peut porter l'ethnomusicologie pour l'étude des « musiques urbaines »²²³, Jean During opère une distinction entre « globalisation généralisée » et « globalisation restreinte ». D'après lui, selon qu'elles relèvent de l'une ou de l'autre, les musiques sont respectivement « industrielles » ou « préindustrielles ». L'originalité de cet article est qu'il instaure la généralisation de l'usage de l'électricité comme ligne de démarcation entre les deux précédentes catégories : « La «globalisation restreinte» s'opère avec des moyens artisanaux et préindustriels et ne présente pas d'enjeux financiers exorbitants, tandis que la mondialisation use de technologies sophistiquées, coûteuses et générant d'énormes profits, soit au premier plan et par ordre d'apparition : l'électricité, les ondes, l'amplification, l'enregistrement, le film, la télévision et la vidéo, puis l'électronique et les réseaux Internet. Coupez le courant, et il ne reste guère de traces sonores de la mondialisation. [...] Les musiques de type *préindustriel* sont celles qui peuvent se produire, se diffuser, se transmettre sans le recours à l'électricité (ni amplification, ni enregistrements) et inversement pour les musiques industrielles » (During 2012, p. 40-41). J'ai pris ici l'exemple de Jean During comme représentant de la frange de chercheurs qui ne voient dans le processus de globalisation qu'un « nivellement » et une simplification à outrance. On peut y voir une confusion entre jugement de valeur et rapport aux valeurs²²⁴. De plus, ces

²²³ « Cet article se propose de repérer quelques faits significatifs relevant de la globalisation et de la mondialisation de la musique, et de suggérer des directions de recherche qui s'adressent en priorité à nos jeunes collègues qui, du fait qu'ils n'ont pas encore pu appréhender cette problématique dans son épaisseur historique, ont tendance à la négliger. D'où la mode des *urban studies* dans l'ethnomusicologie de langue anglaise, aboutissant à des écrits sur les musiques de variété qui n'intéressent guère ceux qui la font et qui perdent rapidement leur pertinence. » (During 2012, p. 39)

²²⁴ During décrit de manière claire d'anciens processus de globalisation ayant lieu durant les civilisations islamiques au sein des grandes métropoles. Il s'agit, pour lui, d'une constante dialectique entre apports régionaux (locaux, périphériques) et homogénéisations urbaines dans des lieux de concentration du pouvoir politique (globaux, centraux) dont la synthèse est caractéristique des systèmes musicaux larges comme le maqam, le radif ou les ragas. Cet effet de standardisation serait le résultat inévitable du passage de la performance musicale en solo ou en très petites formations (duo, trio) au grand ensemble ou orchestre, s'accompagnant d'une uniformisation –

chercheurs ferment les yeux sur tout ce que des musiques auraient connu de « nouveau », d'« émergent » et donc d' « original » depuis l'ère industrielle (cf. le catégorie de « jeunes musiques » de Mallet 2004 ; 2008).

Pourtant, During admet que même dans un contexte « traditionnel » et « préindustriel », afin que la description soit la plus complète, « si les lieux sont électrifiés, [on peut constater la présence d'] une amplification semi artisanale, genre mégaphone ». Tous ceux qui s'intéressent un peu à l'amplification savent que l'utilisation « artisanale » d'un « mégaphone » est plus à même de produire une « saturation » et donc de « dénaturer » le son de l'instrument (en l'occurrence, dans l'exemple de During, un tanbur ouzbek). Comment ces musiciens « traditionnels » gèrent-ils alors l'amplification et ses contraintes ? Adoptent-ils la sonorité amplifiée et sa distorsion ou la subissent-ils comme un mal nécessaire ? Nous n'en saurons malheureusement pas plus, puisque selon la logique-même de l'auteur, l'usage de l'électricité, illustré ici par l'amplification, n'est pas digne d'intérêt.

D'autres chercheurs, comme Laurent Aubert avec un article présent pourtant dans les mêmes actes du colloque, envisagent la question différemment. Même si, à l'instar des premiers, Aubert ne conteste pas qu'il y a bel et bien un changement lié au processus de mondialisation, il encourage les ethnomusicologues à réinterroger leur discipline et l'évolution des champs d'étude de cette dernière (Aubert 2012). Toujours dans le même ouvrage, François Borel, spécialiste de musiques touarègues, introduit son article par un *mea culpa* où il avoue que son

il faut entendre une « perte de nuance » – au niveau de l'ornementation, du rythme et de l'intonation. La globalisation ne serait donc pas un phénomène nouveau et During propose de le modéliser ainsi :

- « décontextualisation, déterritorialisation ;
- tendance à l'uniformisation, standardisation, atténuation des différences, des spécificités ;
- élaboration et propagation d'une langue commune ;
- abaissement du niveau afin de toucher davantage de public ;
- et en conséquence, polémique entre les partisans de la tradition et de la modernité, phénomène qui n'est pas du tout propre à notre époque, mais qui remonte à l'Antiquité » (Ibid., p. 62).

Selon During, la différence entre la globalisation, que les sociétés humaines auraient connu de tout temps, et l'actuelle mondialisation réside dans ce qu'il appelle un « formatage de l'oreille exercé par le matraquage médiatique ». Ce formatage serait hégémonique et marquerait tous les aspects de la vie quotidienne (transport, travail, espaces de socialisation). D'où l'importance pour cet auteur d'opérer la distinction entre globalisation plus ou moins « acceptable » et une mondialisation contre laquelle il faudra résister (il en appelle aux chercheurs) autour de l'axe préindustriel/industriel (amplification, enregistrement, diffusion). En plus d'être richement descriptif, l'article de During est ouvertement politique et prescriptif.

précédent alarmisme²²⁵ a été influencé par ce qu'il appelle « la tendance « urgentiste » qui dominait encore à l'époque pour la majorité des ethnomusicologues et qui [lui avait] fait dire que l'apparition de ces nouvelles musiques étaient le résultat d'un processus de « régression musicale » (Borel 2012, p. 185).

Certains ethnomusicologues voyaient donc d'un mauvais œil ce qu'ils considéraient être une dangereuse hégémonie « spatio-temporelle ». Spatiale car elle se répandrait à l'échelle mondiale, et temporelle car les transformations liées au processus de la mondialisation se caractériseraient par leur « accélération ». Cette attitude pourrait expliquer la faible prise en compte des processus techniques inhérents aux musiques amplifiées. Alors qu'il était tout à fait possible d'y voir une éternelle dialectique entre « dissolution » (ou changement, discontinuité) et « conservation » (ou stabilité, continuité), ou en d'autres termes, entre des postures de « modernisation » et de « traditionalisme » (Aubert 2012, p. 105).

Dépassant cette résistance à une remise en question de l'objet d'étude et d'investigation de l'ethnomusicologie, les études ethnomusicologiques sur les musiques « jeunes » ou « émergentes » (Waterman 1990 ; Mallet 2008) ne pouvaient que prendre en compte la dimension sociotechnique de l'amplification car, à l'instar du rock étudié dans le cadre des *popular music studies*, ce sont des musiques nées *dans et par* l'amplification. Dans la continuité de cet élan et du moment où le oud a trouvé une place dans l'industrie de la musique, il devient pertinent voire indispensable de poser la question de l'amplification et de la sonorisation de cet instrument. Pour cela, une brève description technique de ces procédés et de leurs mécanismes s'impose.

III. L'amplification et l'inévitable transformation du signal sonore

L'amplification électrique d'un instrument de musique – dite simplement « amplification » – consiste schématiquement à capter, en un premier lieu, le son de cet instrument par un capteur (microphone, dit « micro ») qui convertit le signal acoustique en un signal électrique émis ensuite à travers un câble avant que ce dernier ne soit amplifié par un amplificateur et restitué (reconverti en signal acoustique) grâce à un haut-parleur (ou des enceintes). Le niveau sonore

²²⁵ Il évoque son intervention lors du colloque *Music in a Changing World*, Rotterdam, 1995, lors de laquelle il concluait que les chants révolutionnaires touarègues représentaient une menace d'appauvrissement, d'uniformité et de réduction de « l'expression musicale traditionnelle » (Borel 2012, p. 185).

de sortie est ainsi plus grand que celui à l'entrée, grâce à l'énergie électrique. Le niveau du signal acoustique (pression acoustique) est mesuré en décibels.

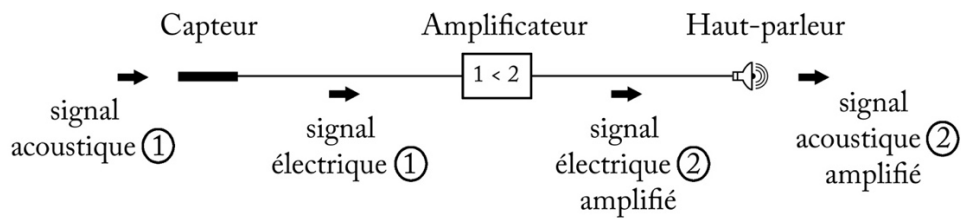
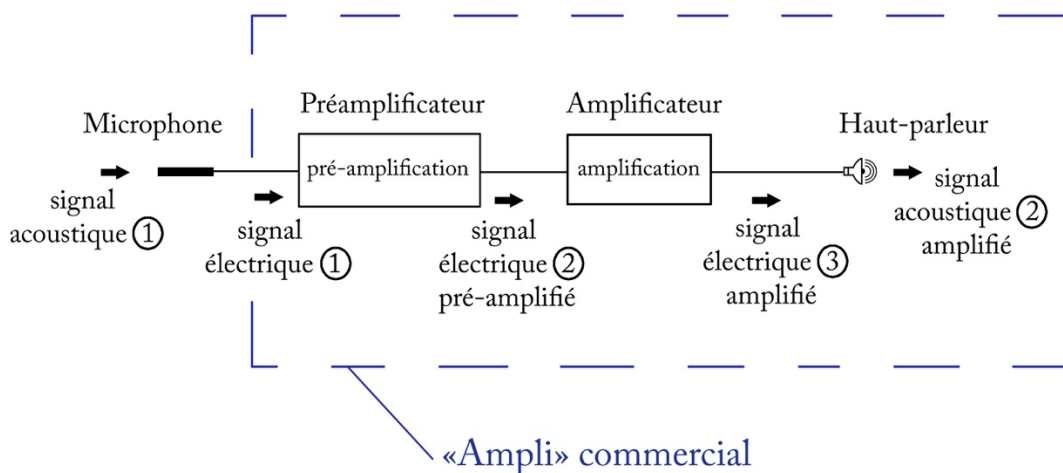


Figure 57 : schéma théorique du principe de l'amplification

Cependant, l'amplification n'est pas une simple et pure multiplication du niveau sonore d'entrée, car le signal lors de son amplification et de sa transmission subit des dégradations (des parasites sont amplifiés) nécessitant une étape supplémentaire ayant lieu en amont de l'amplification. Cette tâche est assurée par le préamplificateur (dit « pré-ampli » ou « pré-amp ») dont le rôle est de maintenir un rapport signal/bruit élevé. La place du préamplificateur est donc primordiale dans la chaîne de l'amplification et ce qu'on appelle amplification consiste, dans la réalité, en une double opération d'amplification. La première amplification ou pré-amplification proche de l'arrivée du signal électrique est assurée par le compartiment du préamplificateur. Ce dernier reçoit un signal faible qu'il tâche d'amplifier sans trop le déformer afin que le rapport signal/bruit soit le plus grand possible. Il transmet ainsi au compartiment de l'amplificateur un signal préalablement amplifié. C'est dans ce compartiment qu'a lieu la deuxième phase d'amplification dont l'objectif est d'émettre un signal puissant vers le haut-parleur.



«Ampli» commercial

Figure 58 : schéma simplifié d'un « ampli » commercial à trois compartiments

Appelé « ampli », l'amplificateur commercial, c'est-à-dire tel qu'il est commercialisé, est un assemblage d'au moins trois compartiments : un préamplificateur, un amplificateur et un haut-parleur (voir figure 58). La majorité des « amplis » commerciaux sont munis d'un quatrième compartiment appelé *égaliseur* [de l'anglais *equalizer* ou simplement *EQ*], placé entre les deux phases d'amplification. Il permet de traiter le signal sonore en atténuant ou amplifiant une gamme de fréquences (souvent départagées en trois registres : grave, médium et aigu).

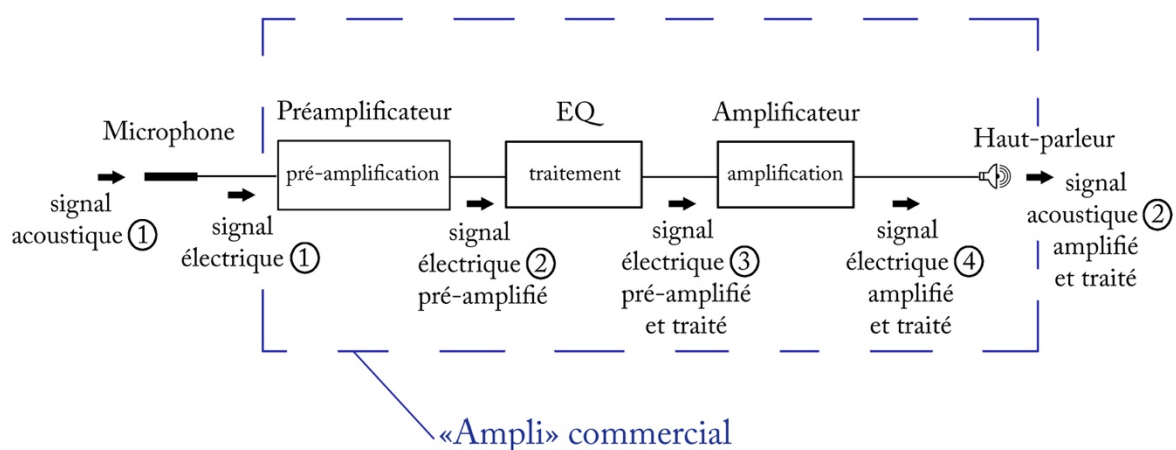


Figure 59 : schéma simplifié d'un « ampli » commercial à quatre compartiments

Dans une chaîne d'amplification, le facteur humain joue donc un rôle primordial dans le paramétrage du son qui arrive à la sortie (en plus de l'amplification de l'intensité sonore, en elle-même) mais toujours dans la limite que lui impose le matériel utilisé tout au long de cette chaîne. Du microphone jusqu'aux haut-parleurs, toute modification d'élément de cette chaîne est susceptible de modifier le résultat final, et cela va même jusqu'à la nature des câbles utilisés. De toute la chaîne d'amplification lors des performances publiques, les joueurs de oud observés lors de cette enquête accordent la plus grande importance au microphone(s) utilisé(s).

Lors des performances publiques, plusieurs chaînes d'amplification peuvent être déployées afin de créer le son global. On parle alors de sonorisation, procédé qui englobe celui de l'amplification.

IV. La sonorisation et la recreation sonore par le mixage

Aux concerts de « musiques amplifiées », ce qui est le cas de pratiquement tous les joueurs de oud de cette étude, la chaîne de coopération (Becker 2010, p. 49-53) qui va du musicien aux techniciens du son, met en jeu théoriquement une à trois chaînes d'amplification. Je désignerai cela par le terme « sonorisation », largement utilisé par les musiciens et les techniciens du son. La sonorisation serait la ou les amplifications effectuées lors d'un concert et préparées par la phase de balance dans le double objectif de faire entendre « la musique » d'abord aux musiciens eux-mêmes sur scène et aux auditeurs du côté « public ».

Dans le cas le plus simple, souvent quand il joue en solo, le joueur de oud peut se contenter de la chaîne d'amplification décrite ci-haut. Le son est capté par un microphone avant de sortir amplifié par un simple ampli qui sert d'appui au son acoustique. Cela se produit dans le cas de petites salles (avec une jauge d'une cinquantaine de personnes en moyenne) ou de concerts chez les particuliers. C'est aussi le cas des répétitions, quand les musiciens jugent le niveau sonore acoustique du oud insuffisant ou quand le traitement du son de l'instrument est indispensable. Rappelons que pour obtenir un niveau sonore acoustiquement plus grand, le joueur de oud est obligé de jouer tout le temps fort, ce qui est épuisant.

Dans les grandes salles, la puissance du son acoustique de certains instruments est non seulement jugée insuffisante pour les auditeurs mais aussi pour les musiciens eux-mêmes. Dans ce cas-là on fait appel à des enceintes de façade (appelées « façade ») qui vont projeter le son vers le public et des enceintes de retour (souvent appelés « les retours »). Cette configuration, qui est plus courante, nécessite alors la présence et le savoir-faire d'un ou plusieurs techniciens du son et la présence d'une table de mixage qui recueille tous les signaux électriques provenant des instruments avant de les envoyer vers la façade et les retours. Dans la hiérarchie courante, l'ingénieur du son est la personne qui prend en charge le mélange ou mixage des différentes sources sonores avant de les renvoyer aux musiciens, dans les retours, et au public, en façade. Il se distingue ainsi des « techniciens du son ». Il arrive aussi qu'une seule personne accumule tout le « faisceau des tâches » (*Ibid.*, p. 32-39) et il arrive même que cette personne soit l'un des musiciens. Généralement, quand la chaîne de coopération est élargie, l'ingénieur du son répond aux multiples demandes des musiciens concernant le son sur scène et garde plus la main sur le celui que le public reçoit.

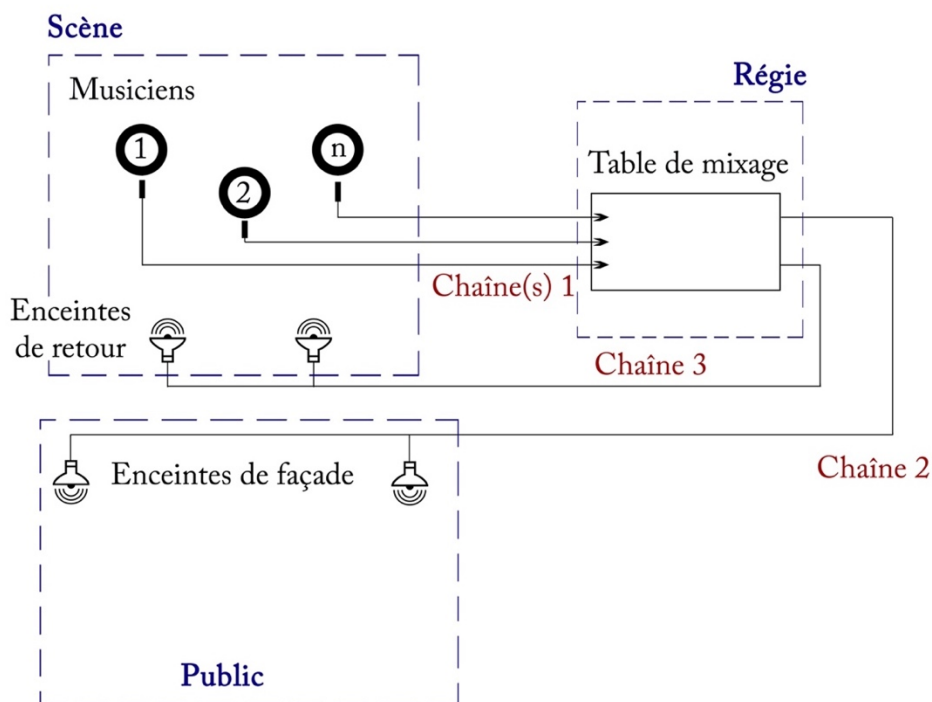


Figure 60 : schéma simplifié d'une sonorisation

En dehors de la configuration décrite ci-haut d'un concert ayant lieu dans un espace réduit où le ou les musiciens se contentent de leurs amplis sans passer par une table de mixage et où le résultat « perçu » par le public est un mélange entre son(s) acoustique(s) et son(s) électriquement amplifié(s), plusieurs cas de figures sont possibles :

- Chaîne(s) 1 et 2 : il s'agit du cas où les musiciens amplifient le son pour le public et se contentent de leurs amplis ou même des enceintes de façade parfois légèrement inclinées vers la scène afin de jouer le double rôle de retours et de façade. Ce sont les cas limites de l'autonomie des musiciens par rapport aux techniciens du son.
- Chaîne(s) 1, 2 et 3 : c'est le cas des plus grandes salles où les tâches sont réparties entre, d'un côté, les musiciens et, de l'autre, la « régie » constituée par l'équipe des techniciens son.

L'ingénieur du son doit aussi s'accommoder de l'acoustique du lieu du concert. Il se met le plus souvent en face de la scène, au milieu ou derrière le public, selon les salles. Il arrive, pour certains concerts d'avoir deux ingénieurs du son, un pour la façade et l'autre pour les retours. Il faut noter que dans tous les cas, mais à des degrés différents, le « son » perçu est « recréé ».

L'enregistrement en studio est un autre exemple de la recréation sonore opérée par l'ingénieur du son. Selon le contenu musical, le budget et le matériel disponible en studio, plusieurs stratégies s'offrent aux musiciens : enregistrer ensemble dans une même pièce ou séparément. Ils peuvent être séparés dans l'espace (enregistrement simultané de deux ou plusieurs musiciens situés dans différentes cabines) ou dans le temps (enregistrements successifs). C'est l'étape du mixage qui « spatialise » les instruments. L'ingénieur du son, grâce à la technologie de la stéréo (placer une piste sonore sur un continuum qui va de droite à gauche) et de la réverbération (*reverb*) dispose chacun des instruments dans l'espace auditif afin de suggérer que tel instrument est plus ou moins à droite, à gauche, devant ou au fond. C'est lui qui décide du caractère acoustique à donner à cet espace auditif (petite salle, type église, hall, etc.). Certains enregistrements ont lieu en concert, lors d'une performance en *live*.

Même si les finalités de l'enregistrement et du concert sont différentes, et que le savoir-faire impliqué entre, d'une part, le traitement du son d'un instrument amplifié, par un joueur de oud, et d'autre part, le mixage et la spatialisation opérés par un ingénieur du son lors d'un concert ou d'un enregistrement, il n'en demeure pas moins que le principe reste le même : une ou plusieurs sources acoustiques dont le oud sont captées et reconverties en signaux électriques (**phase de captation**) qui après plusieurs traitements sont mixés (**phase de traitement**) avant d'être reconvertis en un son acoustique par les enceintes de façade et retours en concert, le casque en studio ou la chaîne hi-fi pour l'écoute d'un enregistrement (**phase de projection**). La différence entre la sonorisation et l'enregistrement est que, lors d'un concert, la diffusion « publique » est synchronisée à la captation, alors qu'en studio, elle est différée²²⁶.

Même si toute chaîne d'amplification se compose de ces trois phases, il ne faut pas perdre de vue la richesse des choix esthétiques et des motivations des membres de toute la chaîne de coopération. L'uniformité de ce modèle à trois phases cache une diversité de sens subjectivement visés et de degrés de rationalité, la rationalité étant comprise selon le principe wébérien d'adéquation des moyens aux fins (Gonthier 2004 ; Colliot-Thélène 2006 ; 2011).

²²⁶ Pendant l'enregistrement, il y a tout de même une diffusion synchronisée à la captation : celle qu'écoute le musicien dans son casque et l'ingénieur du son grâce aux *monitors* de sa cabine de mixage. L'écoute « publique » est toujours différée par la médiation du disque et du fichier numérique.

CHAPITRE 5 :

LA MISE EN SPECTACLE DU OUD ET LES ENJEUX TECHNIQUES DE SA SONORISATION

I. Le paradigme sonore des musiques sonorisées

I.1. La catégorie instituée des « musiques amplifiées »

L'amplification électrique, quand il s'agit de musique, peut avoir plusieurs sens dont une acception assez réifiée qui concerne la catégorie des « musiques amplifiées ». « Assez proche de l'expression anglaise « *popular music* », cette notion définit des formes musicales inspirées principalement des styles anglo-américains, produites et diffusées de façon numérique et électro-amplifiée, à destination de masses d'auditeurs regroupés par affinités et styles ». La filiation au rock pris dans le sens le plus large est souvent véhiculée par la catégorie « musiques amplifiées » qui se confond souvent avec celle encore plus floue mais assez institutionnalisée, du moins en France, de « musiques actuelles »²²⁷. Il arrive même que les deux termes soit reliés en « musiques actuelles amplifiées » (Seteun 2002, p. 1).

D'autres définitions naviguent entre, d'une part, la reconnaissance d'un enjeu de délimitation « stylistique », et d'autre part, une description technique mettant l'accent sur l'amplification électrique. « En France où d'autres influences sont prégnantes, comme celle de la chanson, on a préféré le terme de « musiques amplifiées » qui met en valeur l'utilisation de l'électricité et de l'amplification sonore comme éléments majeurs des créations musicales et des modes de vie de ces musiques (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage) »

²²⁷ Comme en témoigne l'existence en France du label *SMAC* acronyme pour « Scènes de Musiques Actuelles » attribué à certaines salles de spectacle conventionnées. Sur le site du Ministère de la Culture on peut lire la description suivante : « Les scènes de musiques actuelles (SMAC) ont pour mission de diffuser les musiques actuelles dans leur acception la plus large et toute leur diversité. Elles programment majoritairement des musiques Pop Rock et assimilées mais également de la chanson et du jazz, des musiques électroniques, des musiques urbaines et plus rarement des musiques du monde ou des musiques traditionnelles. » Source : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musique/Organismes/Creation-Diffusion/Scenes-de-musiques-actuelles>

(Guibert 2000, p. 1). Le même auteur donnera plus tard une définition qui délaisse toute appréciation stylistique pour se concentrer sur les aspects sociologiques (caractère collectif, rapport à l'oralité et à l'écriture) « On parlera de « musiques amplifiées » pour qualifier de manière opératoire un ensemble de pratiques musicales généralement exercées à plusieurs, de la répétition au concert en passant par l'enregistrement, pour lesquelles les procédés de transformation, de fixation et de reproduction du son sont décisives et constitutives d'une nouvelle manière de faire de la musique, ni orale, ni écrite, ni populaire, ni savante, mais dépassant dialectiquement ces types anciens » (Guibert 2007, p. 299).

Dans ce même élan d'abandon de tout essentialisme que véhicule la catégorie « musiques populaires », Denis-Constant Martin proposera celle de « musiques de masse » qu'il conçoit comme « des musiques à la production desquelles sont employés des procédés de création contemporains ou récents, ne nécessitant pas d'apprentissage formalisé, circulant dans des réseaux d'échanges marchands (ou inspirées de ce qui vogue dans ces réseaux et parfois aspirant à y entrer), en grande partie grâce à des techniques électro-acoustiques de production, d'enregistrement et de diffusion du son, et touchant de ce fait un vaste auditoire » (Denis-Constant Martin 2006, p. 134).

Sociologue pionnier en France dans les études autour des musiques urbaines employant le procédé de l'amplification électrique, Marc Touché, met l'accent sur le rôle fédérateur de ces moyens de productions dans une définition purement technique : « « Musiques électro-amplifiées » ne désigne pas un genre musical en particulier, mais se conjugue au pluriel pour désigner un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électrique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...) À la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion, les « musiques électro-amplifiées » sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par :

- micro et pré-amplification (travail sur les fréquences et les effets sonores, de plus en plus caractérisé par un usage abondant des très basses fréquences...)
- amplification et haut-parleurs.

Pour reprendre les catégories de classement en vogue, le terme de « musiques amplifiées » représente un outil fédérateur regroupant des univers qui peuvent être très contrastés : certaines formes des musiques de chansons dites de variétés, certains types de jazz et de musiques dites

du monde, de fusions ; le jazz rock, le rock'n'roll, le rock, le hard rock, le reggae, le rap, la techno, la house-music, la musique industrielle, le funk, la dance-musique... et tous les bricolages sonores non encore identifiés. » (Touché 1996, p. 58)

Cette définition a l'avantage d'englober de fait les « styles » traditionnellement attribués à la catégorie « musiques amplifiées » sans en écarter d'autres moins visibles ou émergentes mais partageant ce même principe de l'électro-amplification.

I.2. Les musiques sonorisées

C'est vers ce sens générique de pratiques musicales employant l'amplification que certaines pratiques du oud tendent à se rapprocher, notamment en utilisant des ouds électriques ou électro-acoustiques. Cette démarche reste quantitativement rare. La majeure partie des pratiques musicales relevant du oud ne sont pas amplifiées mais plutôt sonorisées. Comme la définition de Marc Touché l'a bien explicité, il s'agit de « musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion ». C'est probablement ce caractère « supplétif » qui fait que cette « amplification d'appoint » passe plus inaperçu que dans le cas des « musiques électro-amplifiées ».

La distinction que je fais entre musiques amplifiées et musiques sonorisées réside en ce que les premières font appel *systématiquement* à l'amplification alors que les secondes ne le font que *ponctuellement* quand les conditions acoustiques ne sont pas jugées favorables à faire profiter le public pleinement du son produit sur scène. Dans les musiques amplifiées, le son de certains instruments est toujours amplifié et traité : des heures passées à travailler en solitaire son instrument aux concerts, en passant par les répétitions en groupe. Le traitement sonore fait partie intégrante du timbre de l'instrument, contrairement aux musiques sonorisées où l'instrumentiste « travaille » acoustiquement le son de son instrument. Dans les deux cas, les musiciens « cultivent » leurs sonorités mais les procédés sont radicalement différents. C'est toute la chaîne d'amplification qui est mise en œuvre dans cette recherche sonore dans le cas des « musiques électro-amplifiées ».

Le cas de l'enregistrement en studio est un bon cadre pour les distinguer. On pourrait avoir tendance à penser que les musiques potentiellement sonorisées (un quatuor à corde ou un ensemble de musique arabo-andalouse, par exemple) ne nécessitent qu'une captation directe, alors que certains instruments des musiques amplifiées sont captés après amplification et traitement (comme la guitare électrique d'un groupe de rock ou de blues). Cette vision est

tronquée car elle considère comme un instrument de musique (guitare et basse électriques à caisse pleine ou *solid body*, synthétiseurs et claviers électriques, matériel électrique et électronique de DJ, etc.) ce qui n'est qu'un compartiment d'une chaîne qui, prise en compte dans son ensemble, « constitue l'instrument électro-amplifié » (*Ibid.*, p. 60).

I.3. Lien entre industrie du spectacle et sonorisation

L'industrialisation de la musique est souvent appréhendée sous l'angle du marché du disque (et actuellement du *streaming*) mais rarement sous celui des spectacles. Si le paradigme attaché aux musiques amplifiées est la transformation sonore (perçue ou non comme une dégradation), celui lié à la sonorisation est celui que j'appelle « récréation sonore » inhérente à toute mise en spectacle nécessitant sonorisation²²⁸. Cette « mise en spectacle » consiste à vouloir faire jouer des musiques de chambre dans de grands théâtres et des musiques conçues pour de traditionnelles salles de concerts dans de grandes salles polyvalentes de plusieurs milliers de spectateurs. Même l'opéra n'y a pas échappé et, comme l'indique Jean-Luc Moncel qui a été chargé de trouver des solutions électro-acoustiques lors de la mise en spectacle d'opéras dans la salle appelé jadis *Bercy*, « [le] principal besoin, pour un lieu comme Bercy qui accueille dans la configuration opéra un public de 10 000 personnes et plus, consiste à assurer une couverture sonore uniforme, dans une zone relativement importante. On se trouve donc confronté à des problèmes relativement classiques en sonorisation : couverture correcte des bandes de fréquence des graves aux aigus, maîtrise des phénomènes d'échos et de réverbé [sic]. La réverbération n'est sympathique que jusqu'à un certain point. Après, c'est néfaste » (Daphy 1988, p. 150).

²²⁸ J'emploie le concept « paradigme » dans un sens proche de l'idée de « convention ». C'est l'un des sens qui lui a été donnée par Kuhn en décrivant la capacité du paradigme à dire à ceux qui y souscrivent où et comment observer, selon une adhésion « collective ». En d'autres termes, ce qui m'intéresse dans cette acception du concept de paradigme c'est -1- qu'il met en avant le caractère « conventionnel » de la démarche scientifique. C'est l'usage qu'en fait Becker en appliquant une analogie entre le paradigme fondateur d'une « science normale » (Kuhn 2008) et le cadre conventionnel – donc normatif – d'un monde de l'art bien établi (Becker 2010, p. 296-297 ; 309-310). 2- Un paradigme est prescriptif. En indiquant où regarder, il empêche en même temps de regarder ailleurs. 3- Une autre caractéristique du paradigme c'est son invisibilité.

Il va sans dire que le caractère « conventionnel » des démarches artistiques est au cœur de l'ouvrage *Les mondes de l'art* de Becker, déjà évoqué, avec des notions véhiculant le caractère collectif comme : convention, norme, règle, chaîne de coopération, faisceau de tâches, normalisation, adaptation, adhésion, personnel de renfort.

Comme je l'ai développé en décrivant sommairement le procédé de sonorisation, le paradigme de récréation sonore se déploie en trois corollaires :

- La masse sonore reçue par le public est engendrée grâce aux haut-parleurs que ces derniers soient visibles et assumés ou non²²⁹. Elle est coproduite par les musiciens sur scène et le corps des techniciens du son à la régie.
- Il existe une différence entre la masse sonore envoyée sur scène (engendrée par les retours) et celle reçue par le public (émise par la façade). Les deux sont gérées par la régie. Pour certains concerts, il y a un ingénieur du son spécifique pour la scène et un autre pour la façade.
- Le son est traité selon différents objectifs et ce à plusieurs niveaux : il est « égalisé » (certaines fréquences sont atténuées et d'autres mises en avant), mixé (les instruments sont mis sur des niveaux variés), « spatialisé » (les instruments sont disposés dans l'espace sonore grâce à la technologie du stéréo et aussi à la réverbération et écho artificiels).

Contrairement aux musiques amplifiées, il y a dans les musiques sonorisées une recherche de la « haute-fidélité » sonore. Il faut voir cette dernière comme un idéal vers lequel on tend et où les éléments subjectifs (choix esthétiques motivant la récréation sonore) se mélangent avec les paramètres objectifs (qualité du matériel utilisé²³⁰). Dans la mise en spectacle de musiques telles que les musiques « classiques » en général (occidentale comme celles dites du « monde ») et même dans la plupart des musiques de jazz, la sonorisation s'accompagne par la recherche d'une « haute-fidélité ». Il est donc important de rappeler que les techniciens et ingénieurs du son forment un maillon essentiel de la chaîne de production des musiques sonorisées. Ils

²²⁹ C'est souvent le cas dans la mise en spectacle de l'opéra, comme en témoigne Eric Alvergnat qui s'occupait de la sonorisation de l'opéra *Turandot* à la salle *Bercy* dans les années 80 : « Pour rappeler son principe, il s'agit de respecter l'origine de la source virtuelle des sons proposés par les artistes et les musiciens. Le son doit donc provenir, au moins psychologiquement si ce n'est physiquement, de sa source originelle. La demande du client était claire, et le cahier des charges parfaitement directif : le public doit entendre, et on ne doit surtout pas parler de sono, parce que cela va déranger les mélomanes. Du point de vue technique, la contrainte a été résolue en cachant les micros dans le décor, les h.p. [haut-parleurs] dans le plafond à 25 m de hauteur, et la console et l'ingénieur du son en régie ; l'ensemble est invisible pour le spectateur même averti ! [...] Pour *Turandot*, l'occultation de la sono a été totale ; dans la campagne de presse, le terme sonorisation n'a jamais été employé, ni même celui d'électro-acoustique. On a juste signalé l'intervention d'un « acousticien » et des « améliorations acoustiques » ... La présence d'une équipe complète de spécialistes est passée totalement inaperçue : absence totale sur les programmes, aucun article de presse » (Daphy 1988, p. 153-154).

²³⁰ Comme mentionné dans la description de la chaîne d'amplification, toute modification d'un des éléments de celle-ci peut affecter le résultat final, c'est-à-dire le signal acoustique tel qu'il est reçu, câblage compris. Plus ils sont isolés, blindés, constitués par de matériaux précieux ... pour éviter au maximum les parasites (ou bruit), plus le signal sortant est considéré comme « fidèle ». Dans le cas de l'enregistrement, cela va même jusqu'à l'acoustique de la pièce où l'on écoute.

matérialisent par leur présence et savoir-faire employé le caractère « artificiel »²³¹ du son même quand il est travaillé de façon à ce qu'il soit reçu et perçu comme « naturel ».

La mise en spectacle par la *World Music* de musiques initialement conçues dans des contextes locaux bien particuliers a souvent été décrite et critiquée comme hégémonique pour le formatage et dé-contextualisation de ces musiques. Il me semble que la standardisation la plus certaine est celle qui réside dans le recours systématique à la sonorisation. Encore faut-il prouver son caractère hégémonique. L'orchestre arabe « classique » de la moitié du XX^{ème} siècle, dont le prototype est l'orchestre d'Oum Kalthoum, n'avait pas attendu la mode la *World Music* pour être sonorisé (micros d'appoint entourés en bleu sur la figure suivante).



Figure 61 : Oum Kalthoum en présence de son orchestre sonorisé²³²

II. Le oud et l'industrie de la musique (disque, spectacle)

II.1. Une légitimité retrouvée en Occident

Il est difficile de dire si les pratiques du oud observées dans mon enquête relèvent du champ jazzistique (Pierrepont 2002) ou celui des « musiques du monde » ou *World Music* car elles se situent à l'entrecroisement de multiples et diverses revendications, positionnements et stratégies commerciales de la part des musiciens et des chaînes de coopération qui les entourent dans les cas des plus structurés (managers, producteurs, tourneurs). Il est certain qu'elles se déploient à l'intérieur du paradigme de l'industrie du spectacle et du disque, ou cherchent à le faire.

²³¹ On retrouve cette idée de l'« artifice de l'authenticité » chez Jonathan Sterne à propos de l'opposition original/copie dans la reproductibilité des enregistrements ainsi que la question de la « haute-fidélité », le cadre ici étant celui de l'industrie du disque et non celle du spectacle (Sterne 2015, p. 311-408).

²³² Photo prise lors de son concert de 1967 à l'Olympia, à Paris. © Jean-Claude Deutsch.

Les pays occidentaux ont joué un rôle important dans le destin du oud, qui, paradoxalement, est souvent présenté comme l'instrument oriental ou arabe par excellence. À cet effet, ce rôle a eu lieu en deux périodes distinctes. La première commence à la fin des années 80, traverse les années 90 et correspond plus ou moins à la vague de la *World Music*. Dans cette première période, le oud, de tous les instruments arabes et orientaux, a commencé à occuper une place privilégiée dans les productions discographiques et programmations de concert. Elle correspond au lancement des carrières musicales de deux joueurs de oud arabes importants, le libanais Rabih Abou-Khalil et le tunisien Anouar Brahem, auxquels on peut rajouter Dhafer Youssef qui percera dans les années 2000 et qui représente la génération suivante.

La deuxième période correspond vaguement au début du XXI^{ème} siècle avec une généralisation de l'usage du oud dans des ensembles hybrides composés par de jeunes musiciens arabes (ou orientaux) et occidentaux nés dans les années 80 et 90. La plateforme autour de laquelle tourne ce marché reste essentiellement européenne (et aussi états-unienne mais mon terrain de recherche ne couvre pas le cas de ces musiciens) mais les échanges Nord-Sud sont plus fréquents, surtout au niveau des programmations, et témoignent d'une légitimité établie.

Cette distinction schématique entre deux périodes a pour objectif de mettre l'accent sur le fait que la deuxième (la généralisation) fait écho à la première (celle des pionniers) et semble bien correspondre à un processus de « légitimation internationale [qui] provoque parfois la reconnaissance locale de leur existence [les musiciens issus de pays non occidentaux ou vivant en marge de ces derniers] en tant que créateurs de culture » (Denis-Constant Martin 1996, p. 9). C'est parce que l'intégration du oud arabe au marché européen de la musique a eu lieu à la suite de sa marginalisation en tant qu'instrument au sein des marchés locaux qu'il est tout à fait raisonnable de parler d'une légitimité retrouvée en Occident. Le passage qui suit est d'une perspicacité qui cadre parfaitement avec la mise en perspective nécessaire de l'histoire récente de la « mise en spectacle » du oud dans le cadre de la vague de la *World Music* : « Le grand marché des « musiques du monde » est dès lors devenu un des débouchés les plus lucratifs – parfois le seul – pour de nombreux musiciens originaires des pays dits « émergents ». D'une part, cette perspective stimule la création et permet à certains courants novateurs de se manifester et de se confronter aux enjeux de la scène internationale ; d'autre part, et paradoxalement, elle offre de nouveaux horizons à des pratiques musicales souvent fragilisées dans leurs propres sociétés, mais valorisées hors de celles-ci. Dans certains cas, on constate même que ce transfert contribue à réanimer des pratiques qui semblaient en voie d'extinction, notamment en stimulant l'intérêt de la jeune génération pour ces musiques et pour les éventuels

bénéfices dont elles paraissent porteuses. Soulignons que, contrairement à ce qui a parfois été dit, le « passage par l'étranger » et la « mise en spectacle » qu'il suppose peuvent avoir des effets positifs, non seulement sur le plan économique, mais aussi sur celui de l'auto-estime et du prestige social qui en découlent pour celles et ceux qui se prêtent au jeu avec succès » (Aubert 2012, p. 102).

Cependant, une nuance s'impose. Dans notre cas, il ne s'agit pas de répertoires « locaux », « populaires », ou « traditionnels » qui en passant par une échelle internationale auraient obtenu une légitimité qui par rétroaction les renforce à l'échelle locale. Contrairement à des musiques qui seraient mises en spectacle *a posteriori*, les carrières des joueurs de oud interprétant leurs propres compositions instrumentales avec une collaboration ouverte sur des instrumentistes à la fois « orientaux » et « occidentaux » (jazz, musiques improvisées, musique européenne classique et contemporaine) sont nées à l'intérieur même de l'idiome de l'industrie européenne de la musique avec le couple disque/concert, c'est-à-dire à la fois façonnées par et répondant aux impératifs des marchés du disque et du spectacle. À cet effet, ils ne faisaient pas l'objet de « décontextualisation » ni de « transtextualisation » (*Ibid.*, p. 103).

La distinction faite entre ces deux différentes périodes permet aussi de souligner le rôle joué pour la légitimation du oud en Europe dans la dernière décennie du XX^{ème} siècle par le label *ECM*, acronyme pour *Edition of Contemporary Music*. Ce label allemand est d'une importance capitale particulièrement dans le domaine du jazz et des musiques improvisées dans le monde. Il est dirigé par Manfred Eicher qui en est à la fois le fondateur et le producteur. Ce dernier a construit la carrière internationale d'Anouar Brahem (de 1991 jusqu'à présent) après avoir croisé celle de Rabih Abou-Khalil (le temps d'un disque en 1988)²³³. Le producteur peut donc

²³³ Rabih Abou-Khalil avait commencé par enregistrer et publier des disques en autoproduction, lors de son exil en Allemagne. D'abord *Compositions and Improvisations* sorti en 1982 mais enregistré en décembre 1981 dans le studio d'*ECM*, comme il en témoigne lui-même : « Quand je l'ai fait [*Compositions and Improvisations*], je n'avais pas du tout d'argent. C'est le seul [disque] que j'ai fait en une journée. Je suis allé le matin très tôt, avec le pianiste, dans le temps, au *Tonstudio Power*. C'était le studio d'*ECM*, parce que je voulais le faire avec le même [son / ingénieur de son], parce que j'aimais ce son [des disques *ECM*]. Je n'avais pas de maison de disque. Personne n'a voulu [le produire]. C'était la fin des années 70 et personne ne [connaissait] la *World Music* [ici en anglais] et tout ça. Ça n'intéressait personne. À l'époque j'ai joué la flûte pour cette raison, parce que si tu disais « oud » on te demandait « c'est quoi ça ? », et ils perdent l'intérêt tout de suite. Et je n'ai pas joué le oud pendant des années, à l'époque, parce que ce n'était pas quelque chose d'attractif pour les gens. Quand j'ai fait ce disque-là, je savais que je ne pouvais le faire en un jour. Puis j'ai fait les pochettes [séparément], parce que c'était moins cher de les couper moi-même avec les ciseaux. Alors je l'ai fait, j'ai tout coupé et tout collé. Toutes les pochettes sont faites à la main. Moi et ma femme qui m'a un peu aidé. Mais il en existe que trois cents [exemplaires], c'est tout. Peut-être deux cents de ce disque sont déjà détruits ? Mais bon je n'ai joué que de la flûte [dans ce disque]. Mais j'ai aussi joué d'un instrument chinois. Tu sais je ne me rappelle plus ce que j'y ai fait. Mais bon, c'était très expérimental pour l'époque. » [le 7 mai 2017 à Vallauris, France] C'est dans son deuxième disque *Bitter Harvest*,

jouer un rôle crucial dans la chaîne de coopération dont l'artiste porte le nom : « Aujourd'hui, cependant, dans les musiques populaires commercialisées, le producteur est devenu un véritable concepteur de musique. Il pense le produit final, en particulier les mélanges qui lui conféreront sa spécificité et seront capables d'attirer le consommateur. Il participe à la plupart des étapes de son élaboration : sélection (donc « découverte ») des musiciens, choix du répertoire, organisation de l'enregistrement dans des studios différents s'il y a lieu, mixage qui va polir le son pour atteindre l'équilibre recherché sur un marché donné (qui peut varier d'un point à l'autre du globe, d'où les remixages qu'il faut parfois opérer), éventuellement confection de la pochette et du livret d'accompagnement. S'il n'est pas un monarque absolu, il n'en possède pas moins un grand pouvoir » (Denis-Constant Martin 1996, p. 8).

En plus d'avoir gratifié de légitimité des pratiques hétérodoxes et alternatives du oud, cette première période a joué un rôle dans la consolidation d'un prototype, donc idéal et idéalisé, dans l'esprit des joueurs de oud des générations suivantes. Ce prototype est intimement lié à l'industrie occidentale de la musique et est basé sur le trinôme « un projet, un disque, une tournée ».

II.2. Une multitude de voies alternatives de pratique du oud

La correspondance entre la vague de la *World Music*, le lancement des carrières internationales des Anouar Brahem, Rabih Abou-Khalil et Dhafer Youssef et le rôle que cela a joué dans le processus de « légitimité retrouvée » du oud ne veut pas dire qu'il s'agit d'un phénomène isolé. En dehors des scènes locales que le oud a déserté ou, dans le meilleur des cas, dans lesquelles il jouait un rôle figuratif (visible mais inaudible), cet instrument a connu d'autres mouvements et voies alternatives plus ou moins indépendants :

- Les initiatives isolées de musiciens de jazz américains ayant adopté le oud dans des formations mélangeant instruments orientaux et occidentaux. Il s'agit principalement du contrebassiste et joueur de oud Ahmed Abdul-Malik²³⁴. C'est incontestablement le premier

enregistré et publié en 1984, que Rabih Abou-Khalil commence à utiliser le oud. En 1987, avec son troisième disque *Between Dusk and Dawn*, il délaisse entièrement la flûte au profit de ce dernier. C'est en 1988 qu'il est contacté par Manfred Eicher pour enregistrer un premier disque avec un label, *Nafas*. À défaut d'une bonne entente entre les deux, Rabih Abou-Khalil décide de continuer sans producteur et publie deux disques à compte d'auteur, *Bukra* en 1989 et *Roots and Sprouts* en 1990, avant de trouver un accord avec le label *Enja Records* avec lequel il publiera une quinzaine de disques en plus de la réédition de quelques anciennes autoproductions.

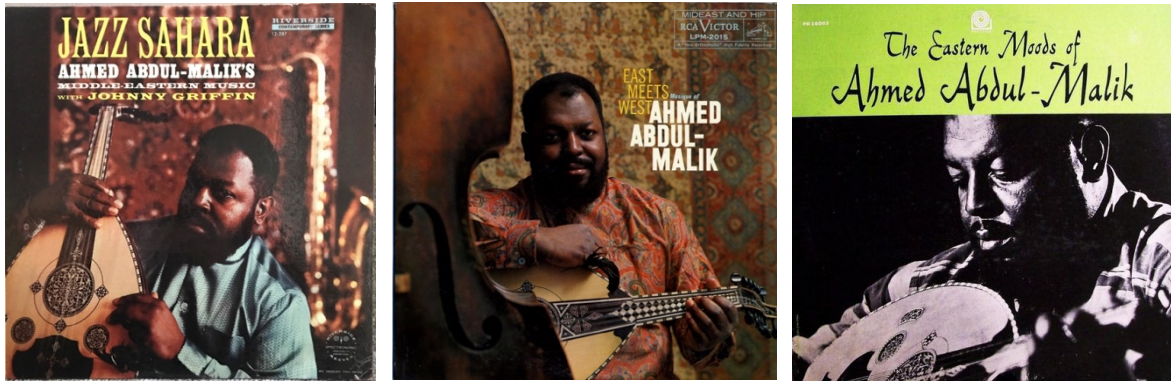
²³⁴ Né Jonathan Tim Junior à New York en 1927 de parents afro-américains issus des caraïbes, il change de nom lors de sa conversion à l'islam de du mouvement dit Ahmadisme le concurrent pacifiste de la très politique *Nation*

musicien non arabe ou « oriental » à avoir réuni des musiciens arabes et des jazzmen. Ses disques n'ayant pas eu de succès commercial et ses engagements en tant que contrebassiste étant devenus rares, il abandonne sa carrière musicale professionnelle et se consacre à l'enseignement et l'encadrement des jeunes de sa communauté de Brooklyn. Son intérêt pour le oud le poursuivra toute sa vie, puisqu'il rencontre le joueur de oud palestinien Simon Shaheen auprès duquel il continuera son apprentissage de la musique arabe de 1986 à 1993 année de sa mort (Kelley 2012, p. 118-119). Lors de sa dernière session d'enregistrement, en 1964, il s'était contenté de jouer de la contrebasse et avait invité le soudanais Hamza El Din au oud. C'est à partir de cette année-là que ce dernier commence sa carrière américaine autour des chants nubiens qu'il accompagne au oud. On peut aussi citer un autre musicien de jazz et multi-instrumentiste, Lloyd Clifton Miller, qui s'est intéressé aux musiques orientales, dans le sens large du terme, et particulièrement à la musique persane. Il s'agit cette fois-ci d'un musicien états-unien blanc qui, après un passage en Europe, a produit en Iran une série télévisée musicale. Il a enregistré du oud dès 1966 (avec les disques *Near and Far East* et *Middle East*) avant son *Oriental Jazz* où il mélange une section de jazz – le trio de Press Keys (piano, contrebasse, batterie) – avec des instruments orientaux dont le oud. Son autobiographie ne fait aucune

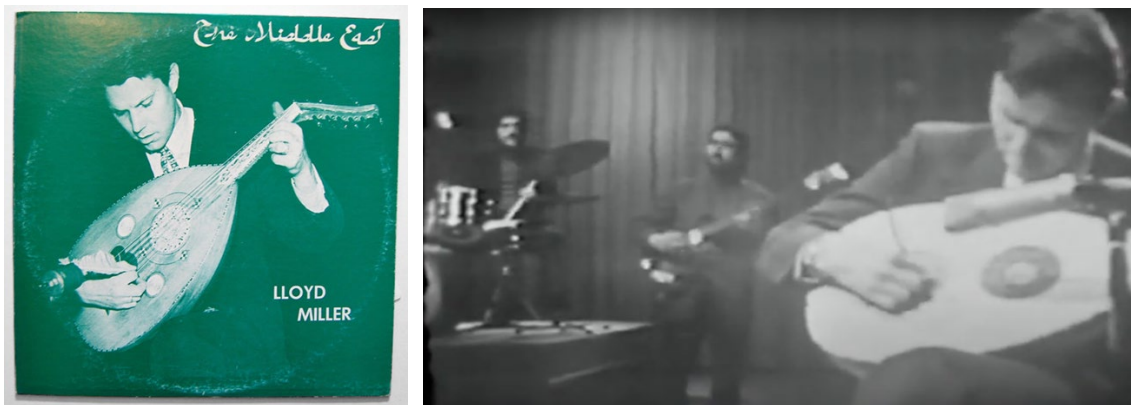
of Islam et qui était assez présent dans le milieu du jazz afro-américain (Ahmad Jamal, Art Blackey, McCoy Tyner, pour en citer les plus connus, et le réseau des *Messengers* à l'origine du fameux *Jazz Messengers*, etc.). L'appartenance à l'Islam est à la fois à portée identitaire (affranchissement symbolique par rapport aux origines esclavagistes) mais aussi pratique (à travers l'Islam, un converti noir pouvait revendiquer un étiquetage différent sur sa carte d'identité ce qui, au temps de la ségrégation raciale et des lois *Jim Crow*, présentait d'incalculables avantages) (Imbert 2014, p. 74-76). Ainsi Ahmed Abdul-Malik revendique des origines soudanaises (fort probablement fausses) et en plein contexte des mouvements des années 50 et 60 (décolonisations en Afrique, droits civiques, *black power* ...) et en réponse à l'idéalisation d'une Afrique mystifiée auprès d'une grande partie des afro-américains, il choisit de s'orienter non pas vers l'Afrique de l'Ouest comme il était coutume chez les jazzmen afro-américains de sa génération mais plutôt vers un monde arabo-islamique (Kelley 2012, p. 91-119). Il apprend la musique arabe auprès de musiciens égyptiens immigrés à New York et se consacre à l'étude du oud, en parallèle avec sa carrière de contrebassiste de jazz. Il profite des retombées économiques et symboliques d'un engagement en 1957 dans le quartet de Thelonious Monk où il joue à côté du saxophoniste John Coltrane (qui s'intéressera plus tard aux double anches nord-africains) pour commencer la première d'une série de sessions d'enregistrement (et de disques publiés) sous son nom de ce qu'il revendique être une *Arabic jazz fusion*, comme l'indique le nom de son tout premier groupe :

- *Jazz Sahara* (1957 – Riverside)
- *East Meets West* (1960 mais enregistré en 1959 – RCA Victor)
- *The Music of Ahmed Abdul-Malik* (1961 – New Jazz)
- *Sounds of Africa* (1962 – New Jazz)
- *The Eastern Moods of Ahmed Abdul-Malik* (1963 – Prestige)
- *Spellbound* (1964 – Status)

mention d'Ahmed Abdul-Malik (il est probable que les deux musiciens ne se soient jamais rencontrés) mais évoque une brève rencontre avec Hamza El Din (Miller 2007, p. 297).



Figures 62, 63 et 64 : trois pochettes de disques d'Ahmed Abdul-Malik²³⁵



Figures 65 et 66 : pochette du disque *The Middle East* (1966)²³⁶ ; Lloyd Miller jouant le oud avec un trio de jazz iranien (1972)²³⁷.

- L'intérêt européen pour le oud à travers les enregistrements et concerts de Munir Bashir. Comme je l'ai déjà développé dans la première partie, ce dernier est une figure emblématique

²³⁵ Il est intéressant de voir que les deux premières pochettes, tout en mettant en valeur le oud, laissent voir un instrument occidental important dans le jazz : un saxophone flouté par la profondeur du champ de la photo (figure n°8, à gauche) et une contrebasse en premier plan (figure n°9, au milieu). Cette mise en scène symbolique est un indice de volonté affichée de mélanger jazz et musique arabe.

²³⁶ Image provenant du site web *Discogs* : <https://www.discogs.com/fr/Manucher-Paydar-Jan-Otterstrom-Stan-Wood-6-Edit-Wood-Lloyd-Miller-Anna-Claire-Eastmond-Marilyn-Mille/release/8975834>

²³⁷ Capture d'écran d'une vidéo postée sur la chaîne *Youtube* de Lloyd C. Miller : worldartsdocmiller. Il s'agirait d'une émission de la télé iranienne datant de 1972 (minute vingt-trois) : <https://youtu.be/7TKYLD8II74>.

de ce qu'on appelle de nos jours l'« école iraquienne du oud » et que les joueurs de oud rencontrés accréditent d'un rôle salvateur : celui d'avoir proposé la voie du récital instrumental au oud. Son premier disque est un enregistrement fait à la *Maison de la Radio* en France et publié en 1971 dans la série *Ocora* sous le titre *Iraq. Ud Classique Arabe*. Dans la constellation Munir Bashir, on peut citer son frère Jamil, son fils Omar et surtout Naseer Shamma qui a pris la relève de représentativité de cette école dans le monde arabe à travers ses *maisons du oud arabe*.

- La chanson arabe dite « engagée »²³⁸ (*al-ughniya(t) al-multazima(t)*) qui a consacré le oud comme instrument principal accompagnant le chanteur assez souvent en solo, à l'instar de Cheikh Imam [1918-1995] (Égypte), Marcel Khalifé [1950] (Liban), Hedi Guella [1951-2012] et Mohamed Bhar [1957] (Tunisie) et qui lui a réservé une place plus ou moins grande qui va des petites improvisations introductives (*taqsīm*) à des compositions instrumentales²³⁹. Selon le degré de censure rencontré, ces chanteurs avaient plus ou moins la possibilité de jouer en public dans leurs propres pays²⁴⁰. La chanson arabe « engagée » ou « politique » (*siyāsiyya(t)*) avait un succès auprès d'un large public non seulement dans les pays arabes mais aussi auprès de la diaspora arabe majoritairement estudiantine et politiquement à gauche, liée particulièrement à la « cause palestinienne » (El-Ghadhban 2003, p. 833-834). Les chanteurs arabes « engagés » sont aussi importants pour leurs attitudes assez hostiles au *tarab*, à différents degrés. Ils affichaient un mépris à l'égard de cette communion d'extase avec le public qu'ils jugeaient parfois incompatible avec le message social de leurs chansons. Ils sont aussi marqués par un modernisme affiché (lié fort probablement à un état d'esprit de la gauche arabe de l'époque, teinté de soviétisme) et donc d'une grande ouverture à des tentatives d'harmonisation et d'orchestration de leurs musiques, qu'on retrouve particulièrement chez Marcel Khalifé. D'ailleurs ce dernier n'hésitait pas par moments à exiger le silence du public, et à interdire

²³⁸ Ces chansons dont les textes sont à caractère social (et souvent explicitement socialiste) sont étroitement liées aux mouvements de la « gauche » arabe de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle (marxisme, panarabisme, anti-impérialisme, mouvements pro-palestiniens, mouvement Baath ...).

²³⁹ Les premiers enregistrements de Marcel Khalifé étaient parsemés de morceaux instrumentaux. Son disque *Jadal* en quatre mouvements pour deux oud, basse acoustique et percussions de Marcel Khalifé illustre l'aboutissement de cette démarche d'« engagement » musical exclusivement instrumental (CD Audio - Khalifé 1995).

²⁴⁰ Cheikh Imam a passé une grande partie de sa vie en prison à cause de ses chansons. La moitié de ses enregistrements proviennent de soirées clandestines et privées qui passaient « sous le manteau ». L'autre moitié provient de concerts donnés dans quelques pays arabes et européens dans les années 80, après la libération suite à la mort d'Anouar el-Sadat.

applaudissement et danse, ce qui témoigne de l’ambivalence d’une musique qui parle différemment à la tête (message social appelant à la révolte et la révolution, à travers le texte) et au corps (contenu mélodique et rythmique qui se prête à la danse et à l’émotion de type *tarab*) de l’auditeur arabe.

À ces trois pôles « alternatifs » de pratique du oud, on peut rajouter les différentes niches des musiques s’articulant autour de la poésie du *muwashshah*, qu’elles soient égypto-levantines ou maghrébines regroupées sous l’appellation de musique arabo-andalouse²⁴¹, sans oublier l’école dite « turque » du oud (et le rayonnement considérable que la « musique turque » en général a eu dans les pays arabes) affiliée, comme on l’a vu dans la première partie, à celle « iraquienne » par la figure de Sherif Muhieddin Haydar.

Toutes ces voies que j’ai schématisées et regroupées en différents pôles sont « alternatives » dans le sens où elles ont assuré une continuité de la pratique du oud en dehors du grand ensemble ou orchestre arabe canonique. Elles fonctionnent comme des points d’ancrage dans l’histoire récente des pratiques du oud auxquels certains joueurs de oud se réfèrent. Ces pôles ne sont pas forcément interconnectés et leurs différentes importances ne suivent pas forcément l’ordre chronologique des événements. Par exemple, en parlant des expérimentations d’Ahmed Abdul-Malik à Anouar Brahem, ce dernier m’a confirmé ne pas avoir été au courant de l’existence du jazzman à l’époque où il avait commencé sa carrière, dans les années 80. Selon lui, les disques de celui-ci seraient réédités grâce à « la vague de la *World Music* »²⁴², ce qui est

²⁴¹ Plusieurs écoles et subdivisions jalonnent la musique dite arabo-andalouse : *Malouf* (*Mālūf*) libyen, tunisien ou constantinois, *Sanāa* (ou *San`a(t)*) algérois, *Gharnati* (ou *Gharnāṭī*) algérien et marocain, *Ala* (ou *al`Āla(t)*) du Maroc. On constate, en parcourant ces musiques d’est en ouest une disparition progressive du oud et une prédominance progressive des instruments frettés. En Tunisie, même si l’usage du oud dit « arabe » ou *arbī* est lié au *Malouf*, il reste un instrument marginal, peu étudié et peu pratiqué, en comparaison au oud appelé par opposition « oriental » ou *sharqī*. C’est donc souvent ce dernier qu’on trouvera dans les ensembles de musique arabo-andalouse, car, rappelons-le, il s’agit d’instruments différents (nombre de cordes et surtout accordage) même s’ils partagent le même nom « oud ». Il est donc fréquent de voir cohabiter les deux types de oud au sein d’une même formation de Malouf tunisien.

²⁴² Conversation, à la fin de son concert donné aux Dolomites (Canazei, Italie), le 2 août 2017. Anouar Brahem précise sa démarche et son rapport initial au jazz, lors d’un échange ultérieur (10 novembre 2020, Paris, France) : « Quand j’ai commencé à m’intéresser à l’idée de jouer avec des musiciens de jazz, je n’avais à ce moment jamais entendu parler de Abdul-Malik et je ne connaissais pas d’expériences similaires. C’est en écoutant du jazz et en commençant à m’intéresser de plus en plus à cette musique que cette idée est née jusqu’à devenir pour moi incontournable. La découverte de musiciens comme John McLaughlin et d’autres musiciens de jazz qui se sont intéressés aux expressions musicales orientales a aussi favorisé cette démarche. »

corroboré par les dates tardives de réédition de ses disques de oud²⁴³. Ceci confirme le fait que ses disques étaient difficilement disponibles en Europe avant les années 90 et même un peu plus tard et que ces rééditions ont probablement bénéficié d'un engouement nouveau pour le oud et son mélange avec des éléments jazzistiques.

Il « paraît » que pour la session live au célèbre club de jazz new-yorkais *Village Vanguard* de novembre 1961, John Coltrane avait invité Ahmed Abdul-Malik au oud sur le morceau *India*. Ce morceau n'était pas sorti dans le disque original de 1962 mais on le retrouve dans une réédition de 1977 des enregistrements non publiés de ces sessions *The Other Village Vanguard Tapes*. Il est frappant de constater que même si Abdul-Malik est bien crédité au oud sur ce morceau, aucun son de oud n'est audible. Entouré par Coltrane lui-même au saxophone, d'une section rythmique contrebasse-batterie, de McCoy Tyner au piano, et de deux autres soufflants, il passe tout simplement « inaperçu » et il l'aurait été si son nom ne figurait pas sur la pochette de la réédition. Que cette anecdote soit véridique ou pas²⁴⁴, elle est assez parlante : dans certains contextes, il faut amplifier le oud afin qu'il soit audible au milieu d'autres instruments. De plus, en 1964, Abdul-Malik en invitant, dans un élan prémonitoire, un joueur de oud arabe sur un morceau, *Song of Delilah*, prend les précautions nécessaires pendant le « solo » de Hamza El Din : tous les autres musiciens arrêtent de jouer et il est seul à l'accompagner à la contrebasse (Kelley 2012, p. 117). Enfin, dans une photo rare d'Abdul-Malik jouant du oud lors d'une performance publique aux alentours de 1960 où il semble avoir opté pour un léger trio (oud, violoncelle, percussions) qui permet de faire place au son du oud, un fil attaché à l'instrument semble indiquer une tentative de captation sonore autre que le classique microphone placé

²⁴³ Selon la base de données discographiques collaborative *discogs.com*, un seul de ces six disques (voir la note n°234 pages 207 et 208) a été réédité quelques années après la première édition. Les autres ne l'ont été qu'à partir des années 80 :

- *Jazz Sahara* (1957 puis 1993/2009/2013)
- *East Meets West* (1960 puis 1995/2001/2005/2017)
- *The Music of Ahmed Abdul-Malik* (1961 puis 1982)
- *Sounds of Africa* (1962 puis 1965)
- *The Eastern Moods of Ahmed Abdul-Malik* (1963 puis 2012/2016)
- *Spellbound* (1964 puis 2013/2016)

²⁴⁴ Il est très probable que l'accréditation soit une erreur. Ahmed Abdul-Malik serait celui qui fait sonner un bourdon continu avec un tanpura qu'on entend sur trois des quatre prises d'*India*, ce qui correspond à la thématique du titre.

devant (voir la figure n°67). S'agit-il d'un micro placé sur le oud ou bien installé dedans ? Malheureusement la qualité et l'angle de la photo ne permettent pas d'en savoir plus.



Figure 67 : Ahmed Abdul-Malik en trio et le mystérieux fil attaché à son oud²⁴⁵

Tous ces pôles subsidiaires et voies alternatives qui ont caractérisé les pratiques du oud en lui offrant des chemins parallèles aux grands ensembles – qu'ils soient liés au succès des « musiques du monde », à des expérimentations isolées de quelques musiciens de jazz américains, au rôle d'ambassadeur culturel de l'« école iraquienne » joué par les figures de Munir Bashir et Naseer Shamma, au rayonnement de certains musiciens turcs, aux pratiques folklorisantes des musiques arabes axées sur la tradition du *muwashshah* ou à la vague de la chanson arabe engagée intimement lié au oud – n'ont pas échappé à la problématique qui a poussé vers l'exclusion du oud de ces mêmes ensembles canoniques. Il s'agit de la particularité acoustique du oud et la délicate entreprise de son amplification et sonorisation lors de l'enregistrement mais surtout lors des performances publiques.

C'est à l'examen de cette particularité qu'il faudra maintenant s'atteler, tâche longtemps négligée par les études musicologiques et ethnomusicologiques. La question de la sonorisation du oud est non seulement digne du plus grand intérêt mais aussi incontournable. Dès 1969 le « sociomusicologue » K. Blaukopf trouvait inconcevable d'appréhender la musique produite et communiquée à travers des moyens techniques de la même façon que celle transmise directement : « *It is inadmissible to try and treat as equivalent [in the sense of an uncritical notion of authentic sound] music communicated by technical means and music presented*

²⁴⁵ Il s'agit, à gauche, de Carlo Scott (violoncelle) et à droite de Bilal Abdurahman (*reqq*). Le fil pourrait être branché à un amplificateur qui serait le rectangle noir placé en bas derrière la chaise d'Abdul-Malik. Photo : (Kelley 2012, p. 89)

directly, because this would mean disregarding the process of transformation necessarily resulting from technical communication » (Blaukopf in Bontinck 1994, p. 167).

III. Particularité de la sonorisation du oud

III.1. La captation rapprochée et ses inconvénients

J'écrivais plus haut que le oud était un instrument difficile à sonoriser à cause de sa particularité acoustique. En effet, cet instrument a la particularité d'émettre un faible niveau sonore, en comparaison avec d'autres instruments. Lors d'une conversation avec Ahmad Al Khatib, ce dernier évoque les répercussions de ce faible niveau d'émission sonore du oud de façon assez claire et synthétique :

~ Göteborg (Suède) [par visioconférence], le 1^{er} février 2018 ~

A.O. – Et concernant l'amplification du oud. Qu'est-ce que tu utilises [comme matériel] ?

A.K. – C'est un sujet complexe. Le problème du oud, c'est que ... Il y a un article que Yousef Zayed²⁴⁶ m'a envoyé. Je ne sais pas si tu l'as lu. Il s'intitule *Close Miking*, par DPA [marque de microphones]²⁴⁷. Je ne sais pas si tu as lu cet article. J'essaierai de le retrouver et je te l'enverrai. Il parle du sujet du *miking* [de *mike* ou *mic*, troncations de *microphone* en Anglais] en général. Maintenant, le problème du oud c'est que l'intensité de son volume est faible, comparée aux autres instruments. Parmi les instruments répandus, le plus faible, de par son volume, de l'intensité de son volume sonore c'est le oud. Comparé à tous les instruments répandus - je ne parle pas des instruments exotiques [*gharība(t)*, étranges] - mais plutôt des instruments répandus comme la guitare, le violoncelle, le violon, la flûte, le qanoun et les percussions... De un, le oud est le plus faible instrument, ou il est parmi les plus faibles. De deux, la tessiture, le registre du oud est aussi l'un des plus faibles. Aussi faible que l'alto [l'alto et le oud partagent les mêmes cordes vides : Do, Sol, Ré, La. Le oud a souvent une corde ou deux plus graves en plus. Mais L'alto peut produire plus de sons aigus sur sa première corde]. Je te parle du oud arabe, le oud naturel [accordage dit « arabe », en Do], et même le oud iraquien [accordage en Fa]. Et c'est le registre le plus « gris » [*ramādī*], le plus sombre [ou terne] et qui n'a pas une présence forte. C'est pour ça que même en quatuor à

²⁴⁶ Percussionniste, joueur de oud palestinien et connaissance commune à nous deux ; voir la didascalie (annexe n°1).

²⁴⁷ Lien de l'article : <https://www.dpamicrophones.com/mic-university/10-points-on-close-miking-for-live-performances> [publié le 3 août 2017 par le site web de la marque]. L'article a été publié plus tard traduit en français : <https://www.dpa-by-audio2.fr/prise-de-son-close-miking/> [publié le 20 avril 2018 par le site web français de la marque]. L'expression *close miking* a été traduite par « prise de son à proximité » dont « captation rapprochée » est synonyme.

cordes, l'alto est toujours le moins présent des instruments avec le rôle le moins important. Tu sens qu'il est efficace mais sans grande présence ; il n'est jamais au centre.

A.O. – Là, tu parles de l'alto ?

A.K. – Oui de l'alto. C'est ça le problème du oud. Son volume et son registre sont faibles. Comment veux-tu rendre un tel instrument présent sur scène ? Tant que tu joues le oud tout seul il n'y aura pas de problème. Mais c'est quand tu mets un autre instrument à tes côtés que les problèmes commencent à apparaître. Afin de capter le son du oud tu es obligé de bien approcher le microphone [de l'instrument]. Parce que si tu l'éloignes de l'instrument, il capte plus le son des autres instruments que celui du oud. Je suppose que tu connais cette histoire, n'est-ce pas ? Le son naturel du oud doit être pris à une certaine distance du corps de l'instrument. Si tu veux t'asseoir pour écouter le oud, il doit y avoir entre toi et l'instrument, dans le meilleur des cas, une distance moyenne d'un mètre et demi ou d'un mètre. Si tu rapproches tes oreilles. Tu peux l'essayer et mettre ton oreille à côté des cordes, à côté du oud de quelqu'un qui joue. Tu verras que le son n'est pas naturel [*tabī'ī*]. Tu vas entendre des choses pas naturelles. *Overtone*s [harmoniques], *resonance* [résonance] et des bruits [*takhbīṭ*] de plectre. Tu sens que pour entendre le son de façon naturelle, tu dois t'éloigner de l'instrument d'au moins d'un mètre ... ou de quarante centimètres. Tu as besoin d'être à quarante ou cinquante centimètres loin du oud, et encore, afin que le son soit naturel. Le microphone fonctionne comme l'oreille humaine. Afin d'avoir un son correct de oud il faut mettre le microphone à une distance minimale de quarante centimètres de l'instrument. Ce n'est qu'ainsi que tu peux capter un son naturel du oud. Mais quand tu mets le microphone à une distance de 40 cm en la présence d'autres instruments c'est impossible qu'il puisse capter quelque chose du oud. Il captera plutôt les instruments qui sont à côté du oud. Afin de remédier à ce problème, tu vas approcher le microphone. Et si tu approches le microphone il capte « tout ce qui passe » [*mā habb wa dabb*]. Le microphone, quand il est proche de la table du oud, va capter de l'instrument « tout » [accentue le dernier mot], « le meilleur et le pire » comme on le dit. À ce moment-là tu es contraint de faire quoi ? Tu es contraint de régler ce problème par l'*equalization* [égalisation]. Le problème c'est que quoi que tu tentes, quoi que tu fasses, tu n'auras jamais un son cent pour cent naturel. Le son du oud est toujours ... quand tu veux rapprocher le microphone à moins de quarante centimètres, c'est fini. Il y aura forcément du traitement technique du son, et tu entres dans d'autres problèmes. Ceci est le problème du oud. Et comment le traiter ? Moi je n'ai pas pu y remédier. J'essaye de ruser sans pouvoir dire que j'ai trouvé une solution.

Dans cet extrait, Ahmad Al Khatib présente le paradoxe auquel les joueurs de oud font face dès lors qu'il s'agit d'amplifier et de sonoriser leur instrument, en présence d'autres instrumentistes. Pour capturer le son relativement faible du oud, tout en évitant de capter d'autres sources environnantes, il faut s'en approcher. Mais en s'approchant de l'instrument, le son est perçu comme dénaturé, car il ne correspond pas à la perception qu'on en a à « bonne » distance. Tous

les cliquetis et crissements des attaques du coup du plectre ainsi que les interactions entre les cordes (phénomène de résonance) sont grossis²⁴⁸ par une telle proximité du microphone, dans la phase de captation. Par conséquent, la phase de traitement (il évoque l'égalisation ou *equalization*) devient importante pour y remédier.

III.2. Le problème du larsen ou *feedback*

Les inconvénients de la captation rapprochée n'est pas le seul problème que pose la sonorisation du oud. Ahmad Al Khatib continue son exposé :

~ Göteborg (Suède) [par visioconférence], le 1^{er} février 2018 ~

Ahmad Al Khatib – Il y a un autre problème avec le oud qui est le *feedback*. Tu sais ce que c'est le *feedback* ?

A.O. – Oui, on appelle ça le larsen en Français.

A.K. – C'est quand le son tourne et que ça commence à siffler. Ce problème aussi tu le règles en approchant le microphone du oud. La cause principale du *feedback*, c'est les *monitors* [les retours], c'est le son qui vient depuis la salle vers la scène. Afin de résoudre ce problème, il faudra éliminer tout *monitoring* du microphone qui capte le oud sur scène. À ce moment-là, tu n'entendras pas le oud à partir de ce microphone-là, tu vois ce que je veux dire ?

A.O. – Oui. Au concert avec *Jadayel*²⁴⁹ tu avais le microphone en face du oud en plus d'un piézo...

A.K. – Exactement, un *pick-up*. J'utilise ce *pick-up*-là [vraisemblablement de marque *Schertler*] afin d'entendre le oud sur scène. Il n'est pas destiné au public. Ainsi, l'ingénieur du son est plus tranquille quant au premier microphone du oud. Il ne trouvera pas de problème pour trouver le juste équilibre [le mixage ; il pourra augmenter le son du oud pour le mettre au niveau des autres instruments] sans avoir de larsen. C'est la solution la plus sensée. Ce n'est pas la solution *ultimate* [optimale/ultime]. Parce que tu fais le sacrifice du son du oud que tu entends sur scène, qui devient très nasal [et il imite un son nasal], un son de oud dénaturé. Tu dois faire ce sacrifice, celui de ta propre extase [*ṣalṭana(t)*] et ton propre plaisir du son du oud, afin de résoudre ces problèmes.

²⁴⁸ Des joueurs de oud appartenant à certaines écoles cultivent *intentionnellement* un son riche en effet d'attaque du plectre. La dénaturation du son, évoquée ici, désigne simplement l'amplification et le grossissement *involontaires* engendrés par une telle captation rapprochée. Rien n'empêche un son de oud, ainsi amplifié, d'être esthétiquement apprécié, mais ce n'est pas le cas des musiciens que j'ai observés dans le cadre de ma recherche.

²⁴⁹ Concert ayant eu lieu le 21 mars 2015 à Grenoble dans le cadre du festival « Détours de Babel » et diffusé en ligne sur le site du duo *Sabîl* avec le quatuor à cordes *Quatuor Béla*.

L'effet Larsen, communément appelé « larsen », du nom du physicien danois qui l'a décrit, est un sifflement causé par un phénomène physique de rétroaction. En termes simples, la rétroaction physique a lieu quand l'aval agit par rétroaction sur l'amont. On parle alors d'une boucle de rétroaction. L'effet larsen ne se passe pas forcément sur l'intégralité du signal sonore mais sur les fréquences hautes qui sont poussées par ce phénomène de rétroaction (Bates 2013, p. 25-26) voire une fréquence bien déterminée favorisée par la forme de l'instrument acoustique qui la fait ressortir davantage.

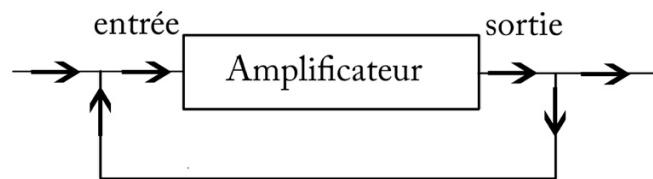


Figure 68 : schéma simplifié d'une rétroaction

Comme en témoigne ce passage, la sonorisation du oud est particulièrement apte à créer ce phénomène de rétroaction physique et des sifflements désagréables voire violents qui l'accompagnent. En effet, on a vu que la faible puissance du oud nécessite une captation rapprochée. Mais elle nécessite aussi un haut niveau de captation (appelé *gain*) avec les mêmes risques : en essayant de capter plus de oud on risque de capter d'autres sources que le oud. Cette fois-ci, ce n'est pas les autres instruments ni les bruits indésirables du plectre et des cordes dont il s'agit, mais du signal-même du oud provenant des haut-parleurs (principalement les amplis et les retours). Ces derniers, en envoyant, aux musiciens sur scène, ce même son du oud ré-capté par le micro à son tour, peuvent créer une boucle qui « court-circuite » la chaîne d'amplification.

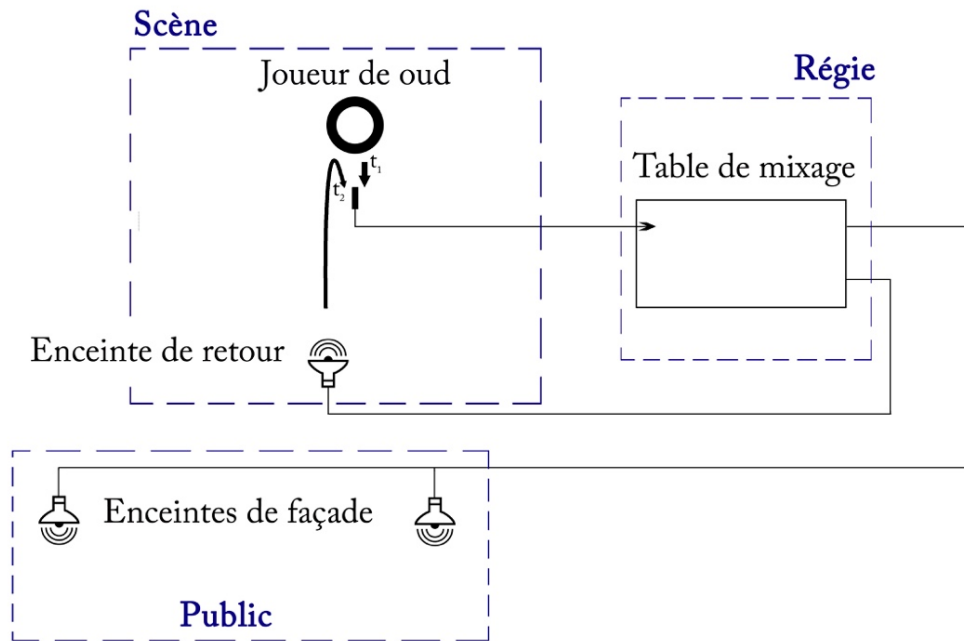


Figure 69 : schéma simplifié d'une rétroaction lors d'une sonorisation

III.3. Les différents types de capteurs

C'est à ce moment-là qu'entre en jeu le *pick-up* dont parle le joueur de oud dans l'interview. Le microphone joue un rôle déterminant dans la phase de captation de toute chaîne d'amplification. Tout microphone est un « transducteur électroacoustique » impliquant l'utilisation d'une membrane qui vibre au contact de la pression acoustique. Les microphones sont de différents types. On les distingue par la technologie et le principe qu'ils mettent en œuvre dans la conversion d'un signal acoustique en un signal électrique. En résumé, on utilise principalement deux types de microphones : les électrodynamiques (appelés souvent « dynamiques ») et les électrostatiques (appelés aussi « à condensateur » ou simplement « statiques »). Pour capter le son d'un instrument à faible intensité d'émission tel que le oud, on utilise plutôt les électrostatiques, car ils sont plus sensibles (ce qui implique les désavantages évoqués ci-haut).

En plus de la technologie utilisée (qui détermine comme on l'a vu la sensibilité du capteur), il existe d'autres paramètres qui caractérisent les microphones, tels que la directivité (omnidirectionnel, bidirectionnel, etc.), la bande passante (la sensibilité selon la fréquence reçue, ce qui doit correspondre à l'étendue de la tessiture de l'instrument à capter) et la SPL

(*Sound Pressure Level*, qui indique la pression acoustique maximale qu'un microphone peut admettre avant qu'il ne sature).

Il existe des capteurs de surface qui n'utilisent pas le même principe de vibration de membrane des microphones « aériens »²⁵⁰. C'est le cas du *pick-up* que les musiciens rencontrés appellent aussi « piézo », « cellule », « capsule » ou « pastille »²⁵¹. Il s'agit d'un « transducteur électromagnétique » qui, contrairement au microphone proprement dit, convertit une pression mécanique en un signal électrique. Pour cela, le capteur est placé directement sur l'instrument, afin de capter les vibrations physiques de la table d'harmonie sur laquelle il est souvent collé à l'aide d'un matériau adhésif.

Cette propriété fait que les microphones piézoélectriques soient beaucoup moins sensibles à la pression acoustique, ce qui est idéal pour éviter l'effet de rétroaction ou larsen. Si leur utilisation est limitée ou, si c'est le cas, vue comme un « mal nécessaire », c'est parce que la qualité du son est jugée insatisfaisante par les musiciens. Ils perçoivent une grande différence entre les microphones électroacoustiques, que j'appellerai aériens (car le signal est capté par vibration de l'air) et les capteurs de type piézo.

C'est pour cette raison que, lors d'une sonorisation du oud, l'ingénieur du son peut opter pour une double captation de l'instrument : un microphone aérien qui servira à envoyer un meilleur son de oud en façade pour le public (voir le cercle rouge sur la figure n° 70) sera couplé à un microphone de contact qui captera le son du même instrument mais exclusivement à l'usage de la scène, à travers les retours (voir le cercle bleu sur la même figure).

²⁵⁰ Par opposition aux capteurs de surface, les microphones aériens sont les capteurs qui réagissent à la vibration de l'air.

²⁵¹ Le terme *pick-up* peut prêter à confusion. Je l'utilise, comme le font les joueurs de oud observés, dans son acception la plus large, celle des « microphones de contact » dont le capteur doit être en *contact* physique avec une partie de l'instrument (généralement la table d'harmonie). Par exemple, dans le contexte de la guitare électrique, le *pick-up* signifie un capteur qui fonctionne différemment (par électromagnétisme, grâce au fait que ses cordes sont métalliques). Même si la plupart des « microphones de contact » commercialisés sont des capteurs piézoélectriques, il existe de rares microphones de contact électrodynamiques. Il n'est donc pas possible de les distinguer à vue d'œil. C'est d'ailleurs probablement un microphone de contact mais dynamique qu'on voit sur la figure n°70.



Figure 70 : deux capteurs pour deux différentes chaînes d'amplification²⁵²

Tous les joueurs de oud savent que pour être audibles sur scène ils doivent parfois « sacrifier » la qualité du son de leur instrument. Ce « sacrifice » nécessite une réadaptation car le son du oud est jugé « dégradé » et « nasal » sur scène, en plus d'être différent de celui que le public reçoit par la façade. Si la justesse est ainsi assurée (pour jouer « juste », il faut s'entendre au minimum pour se réajuster), le plaisir de jouer s'en trouve amoindri.

III.4. Une caractéristique, plusieurs solutions et autant d'inconvénients

Pour conclure le sujet de l'amplification et sonorisation du oud, Ahmad Al Khatib parcourt rapidement plusieurs points que je développerai par la suite :

~ Göteborg (Suède) [par visioconférence], le 1^{er} février 2018 ~

Ahmad Al Khatib – Le oud, maintenant, tu le trouves jouer avec une batterie, un piano, un saxophone... Fais attention à ce point : qu'est-ce qui a fait retirer le oud de l'ensemble, même de l'ensemble oriental ? Même pour Oum Kalthoum, à la fin, quand l'ensemble musical s'agrandissait, il a définitivement cessé d'être présent. Maintenant, tu veux faire revenir le oud à l'ensemble alors qu'il en est parti de façon naturelle. Parce que « ça suffit » ! Il n'en est pas sorti pour une autre raison [esthétiques]. Il est certain qu'il y a des considérations esthétiques [*jamāliyyāt*] mais il faut s'avouer que le oud a une puissance [limitée] et un registre [*khāna(t)*] qui lui sont propres ; qu'il a une nature propre qui peut être problématique. Maintenant, il y a une deuxième solution. C'est d'éloigner le oud de l'ensemble. Par exemple, Simon Shaheen. Si tu l'écoutes, Simon Shaheen a toujours une présence forte. Parce qu'il se met bien loin de l'ensemble. Parce que c'est un soliste, tu vois ? Mais quand le oud fait partie d'une formation musicale, c'est à ce moment-là que ça devient problématique.

²⁵² Capture d'écran de la vidéo du concert mentionné ci-haut.

A.O. – Ou bien, il y a l'isolation.

A.K. – Dans la *pop*, parfois on met les percussionnistes dans un box en verre [ou en plastique transparent]. Mais déjà, tu peux remercier le ciel si, en arrivant sur scène, tu trouves un bon microphone ; que dire si tu demandes une isolation [avec ironie]. D'où est-ce que tu veux qu'il t'apporte une isolation pour le oud ?

A.O. – Quels sont les joueurs de oud dont le son sur scène te plaît ... Les cas où tu te dis qu'ils ont trouvé des solutions ?

A.K. – Il n'y en a pas, à part peut-être, honnêtement ... Mais il y a une différence entre aimer le son d'un joueur de oud et trouver que son son est naturel. À titre d'exemple, Dhafer Youssef, son oud a une présence. Mais l'amplification ne vient pas d'un [microphone aérien], elle vient du *pick-up*. Le son n'est donc pas naturel. Quand tu écoutes le son du oud de Dhafer Youssef sur scène, il n'est pas naturel. Mais selon le contexte de son travail [ses formations, son style] ça fonctionne, c'est bien. Mais aller jusqu'à écouter un solo de oud avec ce son-là ... Quand Dhafer Youssef joue seul, je sens qu'il y a un problème [dans le son] mais quand il joue avec l'ensemble, avec toute la formation, ça marche bien, même si ce n'est pas [un son] naturel. Le joueur de oud qui a le son le plus naturel sur scène c'est Anouar Brahem. Mais Anouar Brahem joue dans des petites formations, tu vois, donc ça fonctionne. Et il joue avec des musiciens qui sont quelque part ... qui n'ont pas beaucoup de puissance de jeu, qui prennent en considération le contexte. Tu sens qu'il y a une possibilité à ce que le son soit plus naturel. Et puis les retours qu'utilise Anouar ... Tu sais, les moyens [financiers] jouent aussi un rôle. Je l'ai vu une fois en concert, il avait mis un *Neumann UM57* qu'il utilisait sur scène. Ce microphone coûte, à lui tout seul, 3.000 ou 4.000 euros.

A.O. – Oui, avec un microphone spécifique pour les retours.

A.K. - Et un ingénieur de son personnel. Ça joue un rôle important. [...] Oui, sûrement. Les ouds quand ils sont en solo, c'est joli. Il n'y a jamais de problème dans le oud quand il joue seul. Les enregistrements de oud solo, comme ceux de Munir Bashir. Ce n'est que quand le oud joue avec un ensemble [que les choses se gâtent]. Je ne te cache pas que ... [puis reprend en se rappelant un autre exemple]. J'aime le son d'Ara Dinkjian, au sein de son ensemble.

A.O. – C'est qui ?

A.K. – Ara Dinkjian, tu ne connais pas ? C'est un musicien arménien qui vit à New York. Il a un beau son au sein de sa formation avec une forte présence. Mais il utilise un microphone placé à l'intérieur du oud, avec une sortie *jack*. Mais celui [l'ingénieur du son] qui fait l'*equalization* est astucieux. Il a un beau son.

Le témoignage d'Ahmad Al Khatib est intéressant à plusieurs égards. Au niveau de la construction du récit que j'ai par ailleurs rencontré auprès de plusieurs autres joueurs de oud, il place la caractéristique acoustique du oud, sa faible puissance, au cœur-même de la « destinée » de l'instrument : une exclusion de plus en plus prononcée des ensembles de

musique arabe et par conséquent un parcours singulier en marge de l'évolution de la musique arabe « classique » du second milieu du XX^{ème} siècle. La disparition du oud de ces ensembles, selon lui, relève moins d'un parti pris esthétique réfléchi que d'un état de fait : devant l'agrandissement de ces orchestres le oud est devenu tout simplement inaudible.

Il parcourt ensuite quelques expériences en évoquant les différentes approches, leurs inconvénients et avantages : la gestion du placement du joueur du oud sur scène, l'isolation physique, l'utilisation d'un capteur piézo pour des formations dont l'esthétique le permet mais en sacrifiant le son « naturel » du oud sur scène, l'installation d'un microphone à l'intérieur de l'instrument ou la mise en place de grands moyens matériels et humains financièrement exigeants (matériel cher, ingénieur du son personnel).

Les musiciens et l'équipe du son peuvent faire des choix différents en prenant en considération autant de paramètres. Pour comprendre ces choix il faut saisir les motivations qui sont derrière. Toutes ces stratégies et leurs conséquences passées en revue partent d'un même principe : vouloir retrouver un son « naturel » du oud dans les conditions acoustiques qui ne permettent pas de l'avoir « naturellement ». Il y a donc une « idée » de ce que le son du oud devrait être, un son « idéal » auquel des joueurs de oud aimeraient arriver. En termes de sonorisation, la recherche d'un son de oud audible et « naturel » est l'objectif général. C'est la direction première et principale que prennent la plupart des joueurs de oud. Cependant, une deuxième direction se présente : jouer la carte du traitement dans un but esthétique.

CHAPITRE 6 :

PREMIÈRE DIRECTION : RECHERCHE ET FABRICATION D'UN SON « NATUREL »

I. Enjeux de la sonorisation du oud

I.1. La « fidélité » sonore : une construction collective et évolutive

Dans un travail s'inscrivant dans la sociologie de l'innovation et à travers une archéologie de la technologie phonographique et des pratiques qui lui sont liées, Sophie Maisonneuve révèle la construction sociale du « bon son » et l'évolution de la « fidélité sonore » de l'enregistrement sonore. En considérant l'invention du disque comme « une triple innovation : technique, commerciale et culturelle » (Maisonneuve 2006, p. 17), elle met en lumière la circularité de ces trois pôles : des normes techniques engendrent de nouvelles modalités d'écoute, ces dernières incitent à de nouvelles modalités de production qui, en retour, donnent naissance à de nouvelles normes techniques.

Son étude de l'évolution de la notion de « fidélité » (qui donnera plus tard celle de la « haute-fidélité ») montre que celle-ci était rattachée à la capacité de « tromper » l'auditeur en produisant l'illusion d'une « réalité » qui fait preuve de qualité de fabrication avant d'être bouleversée par l'avènement d'une « technologie électrique d'enregistrement et de reproduction du son » qui a nécessité, non sans polémiques, tout un processus de réajustement. C'est donc par « l'adéquation entre la disposition de l'auditeur et le dispositif d'audition » que se définit la « fidélité » ou le « naturel » recherché. Cela montre aussi à quel point les dispositions d'écoute sont un état actif où les auditeurs, même quand ils jouent économiquement le rôle de « consommateurs », sont aussi agissants que le marché qu'ils façonnent à leur tour.

Les travaux de Maisonneuve révèlent aussi l'existence de la modalité d'écoute collective d'enregistrements en mode « concert » au début du XX^{ème} siècle où ce dernier joue le rôle de « cadre de référence préexistant » (*Ibid.*, p. 23). La référence au concert a été une étape importante qui préparait la phase où l'enregistrement devient le médium musical domestique et individuel par excellence.

I.2. La fidélité du son du oud entre « naturel » et « intelligibilité »

Le cadre de référence qui émerge dans le discours des joueurs de oud que j'ai observés lors de cette enquête concernant le son « naturel » et « idéal » de leur instrument n'est pas le concert sonorisé mais plutôt celui de la performance acoustique en solo. À côté du « naturel » du son, son « intelligibilité » fait partie des critères recherchés. Cette dernière devient un enjeu principal durant les performances publiques, lorsque le oud est en présence d'un ensemble d'instruments capables de l'« écraser ». Dès lors que le paradigme des musiques sonorisées et les caractéristiques acoustiques du oud sont cumulés, cela rend les opérations de son amplification et sonorisation délicates.

Afin de s'assurer un son « audible » et « intelligible », il arrive, dans certains cas, que des joueurs de oud abandonnent la recherche d'un son « naturel ». Les deux qualités semblent en opposition, la première relevant du *quantitatif* (un son plus/moins fort) et la deuxième du *qualitatif* (un son meilleur/pire), mais elles sont complémentaires. Cela fait écho à la distinction faite par James Lastra entre deux modèles dominants de représentation sonore – le « phonographique » (fidélité) et le « téléphonique » (intelligibilité) – qu'il analyse dans le contexte du cinéma (Lastra *in* Sterne (ed.) 2012, p. 248). Un son idéal serait à la fois « téléphonique » et « phonographique », audible et fidèle, intelligible et naturel. La chaîne de coopération musiciens-techniciens du son, lors de la sonorisation du oud ou son enregistrement, cherche à résoudre ce double enjeu afin d'éviter que le son ne soit inaudible ou dénaturé (jugé inauthentique et esthétiquement déprécié).

Aux risques de rendre un son quantitativement insuffisant et qualitativement insatisfaisant, la sonorisation du oud présente un troisième inconvénient, celui de produire très probablement l'effet larsen. Il faut rappeler que ce danger est intimement lié au problème de l'audibilité du oud, qu'il provoque indirectement, puisqu'on ne peut pas gérer la faible puissance sonore du oud par un simple rehaussement du niveau de *gain* car cette action provoque et augmente la probabilité de créer une boucle de rétroaction.

Pour récapituler, le oud est un instrument acoustiquement peu puissant. Si le placement du micro est proche, le résultat sonore est jugé « non naturel ». Si le choix est porté sur un micro très sensible avec un *gain* d'entrée assez élevé, le risque de larsen (au niveau du retour et même en façade) est grand. Ainsi, les risques de non audibilité du son, de sa dénaturation (ou

dégradation) et celui de l'effet larsen sont étroitement imbriqués. Ils cristallisent la nature à la fois sociale et technique des procédés de sonorisation.

I.3. Différence entre sonorisation sur scène et enregistrement en studio

Dans l'industrie de la musique, l'enregistrement en studio est souvent l'occasion d'avoir un environnement entièrement contrôlé. La prise du son des instruments se fait de façon plus ou moins optimale car il est possible d'isoler les sources sonores les unes des autres (physiquement ou par un procédé d'enregistrement différé dans le temps ou *overdubbing*). Ensuite, pendant la phase du mixage, le travail de l'ingénieur du son²⁵³, consiste à les mélanger (dosage entre plusieurs sources) et les spatialiser (placement de chaque source dans le spectre : droite-gauche, avant-fond).

~ Paris (France), le 24 mars 2017 ~

Jean-Pierre Smadja – « Si tu veux, la grosse problématique c'est quoi ? C'est le bas-médium [les fréquences]. C'est le fait que tu as toute une gamme de fréquences qui va tourner et qui va se mélanger et qui va être difficilement identifiable [intelligible] avec un environnement sonore fort et aussi chargé dans ces fréquences-là. Donc tu dois trouver *la* [mot accentué] solution pour sonoriser ton instrument pour que le message soit audible. Maintenant, ce n'est jamais comme dans un disque. Quand on peut jouer nos instruments face à un micro au casque avec un gros son énorme, on n'aura jamais ce rendu-là sur scène. »

Ce passage témoigne de la différence entre la difficulté de la sonorisation du oud lors les performances scéniques et celle pendant l'enregistrement en studio. Techniquement parlant, il s'agit des mêmes problèmes : le son du oud est inaudible s'il est capté dans un contexte de jeu collectif. Dans le cadre d'un enregistrement en studio, la séparation physique des musiciens apporte une solution qui n'est pas admise sur scène²⁵⁴. Acoustiquement isolé dans une cabine, le son du oud est alors enregistré seul, puis mélangé ultérieurement aux autres pistes audio par l'ingénieur du son. Dans certains cas, le joueur de oud n'est pas strictement isolé du reste de la formation. Il peut être simplement éloigné et/ou semi-isolé, grâce à des planches qui font barrière au son. On utilise ces méthodes d'isolations moins extrêmes pour différentes raisons :

²⁵³ Il est tout à fait possible que les trois phases d'enregistrement, mixage et *mastering* soient assurées par trois différents ingénieurs du son.

²⁵⁴ Le procédé d'*overdubbing* permet d'enregistrer les instruments un après l'autre, de façon diachronique. Ce procédé n'est pas adapté à des musiques, comme celles concernées par cette recherche, où l'interaction et l'improvisation occupent une place essentielle.

garantir une cohésion de groupe, parce que le contenu musical l'exige ou bien si l'on n'a pas d'autres choix (absence de cabines d'enregistrement isolées). Sur scène, la séparation n'étant pas appréciée (dépréciée par le public et les programmeurs), le problème se pose de façon accrue.

Ce que l'électrification, dans le sens générique du terme (moyens de production et de diffusion de la musique, amplification, sonorisation, transmission audio-visuelle, stockage dans des supports physiques, analogiques et numériques), a apporté comme « bouleversement » à partir de l'invention du phonographe, c'est d'avoir rajouté un maillon ou médium supplémentaire dans la chaîne de transmission. Les études ethnomusicologiques et musicologiques ont rarement intégré un questionnement sur la gestion humaine à caractère socio-culturel de la transformation du signal sonore par les procédés techniques de transmission employant l'électricité. Pourtant les chaînes de transmission et le risque de « pollution » qu'elle engendre ont été théorisés depuis la fin des années 40 dans ce qu'on nomme sommairement la « théorie de l'information ».

I.4. L'apport de l'application de la « théorie de l'information » au cas de la transmission sonore

En 1948 le mathématicien et ingénieur états-unien Claude Elwood Shannon [1916-2001] publie, en deux parties, sa Théorie Mathématique de la Communication qui l'a rendu célèbre (Shannon 1948). Ayant travaillé pendant la Deuxième Guerre Mondiale sur des systèmes de cryptographie aux laboratoires Bell, c'est dans le contexte des recherches sur la cryptologie que naît sa théorie mathématique.

Comme son nom l'indique, la théorie est mathématique. Connue sous l'appellation floue de la « théorie de l'information », il s'agit plutôt d'une théorie de la communication ou de la transmission de l'information. Même si elle reconnaît la dimension « sémantique » du message à transmettre, elle ne s'intéresse qu'à la « matérialité » de ce dernier. Pour prendre l'exemple des communications télégraphiques qui ont inspiré cette théorie pendant la guerre, il s'agit techniquement de trouver le moyen le plus économique pour passer les messages les plus clairs possible. L'information est traitée dans sa matérialité avec une vision probabiliste. Sa théorie consiste à calculer ce que Shannon appelle l'entropie (ou H) d'une source de messages – ce qui peut se traduire en termes simples par la quantité d'informations contenues par cette source (texte, signal électrique, fichier informatique) – afin de calculer la capacité minimale nécessaire du canal de transmission de cette source message (ou C). Afin que le canal puisse transmettre

les messages de la source en question, sa capacité C doit être supérieure à l'entropie H . D'ailleurs c'est dans cette théorie que Shannon rend populaire le terme *bit*, contraction de *binary digit* (début du premier mot et la fin de second).

Shannon avait commencé à travailler sur sa théorie dès 1939. La publication de ses deux articles de 1948 a dû attendre la dé-classification de son travail du statut de secret défense (Krippendorff 2009). Un an après la publication de son article, son travail est republié sous la forme d'un livre introduit par le mathématicien Warren Weaver qui s'intitule *La Théorie Mathématique de la Communication* (Shannon et Weaver 1949). La théorie de Shannon a été très féconde²⁵⁵ dans des domaines assez éloignés des mathématiques et des sciences de la technologie grâce au modèle particulier présenté dans la figure suivante :

34 *The Mathematical Theory of Communication*

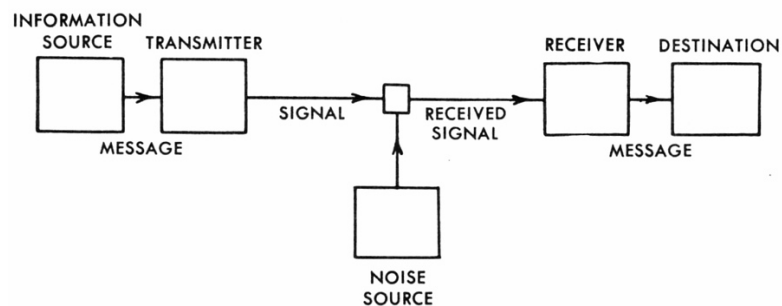


Fig. 1. — Schematic diagram of a general communication system.

Figure 71 : modèle original d'une chaîne de communication²⁵⁶

Appelé ultérieurement « modèle de communication Shannon-Weaver », c'est autour de ce schéma que s'entourera le champ des « sciences de l'information et de la communication ». Il

²⁵⁵ Abraham Moles en a fait une interprétation et exégèse assez particulière et très intéressante notamment avec sa *Théorie de l'information et perception esthétique* (Moles 1957 ; 1966). Ses développements sont un bon témoignage de la fécondité de la théorie et du modèle de Shannon. Moles considère que le message ne *transmet* pas de signification car cette dernière est considérée comme une construction socio-culturelle préexistant au premier. Une fois débarrassée de son aspect « idéal » ou « sémantique », l'information est alors considérée comme « ce qui n'est pas présent au récepteur », c'est-à-dire l'*imprévisible* ou l'*original* (à l'inverse du *prévisible* et du *banal*, considérés comme l'« absence d'information ») (Moles 1957, p. 235) Il faut signaler qu'il a collaboré, au lendemain de la deuxième guerre mondiale avec Pierre Schaeffer au sein de la Radiodiffusion française. Ensemble ils publieront en 1952 *À la recherche d'une musique concrète* (Mathien 2003, p. 167).

²⁵⁶ Il s'agit d'une copie de celui qui figure dans *The Mathematical Theory of Communication* (Shannon et Weaver 1949, p. 34).

contient trois pôles : source, canal de transmission et destination. Dans l'exégèse non mathématique du travail de Shannon on peut voir son modèle se décliner comme suit :

- Pôle d'émission : lieu de la réception de l'information de la part de l'expéditeur (la source), de sa transduction (conversion de signal), de son éventuel encodage (par exemple dans le cas de la numérisation et du passage *analog/digital*) et de son émission vers le canal de transmission.
- Canal de transmission. Il peut être guidé (câble) ou libre (à travers l'air, dans le cas des télétransmissions).
- Pôle de réception : lieu de l'émission de l'information vers le destinataire après sa réception du bout du canal de transmission, de son éventuel décodage et de sa transduction (reconversion de signal).

Une des notions les plus importantes du « modèle de communication Shannon-Weaver » a été celle du « bruit » (*noise*) qu'on peut définir simplement par toute « pollution » accidentelle qui peut affecter, lors de sa transmission, le message original et donc sa « bonne » compréhension.

I.5. Trois paradigmes de fabrication d'un son « naturel »

Dans le cas de l'amplification et de la sonorisation du oud, on assiste à trois phénomènes concomitants :

1/ Comme pour tout instrument amplifié électriquement, le signal sonore subit inévitablement une dégradation lors de son passage par une ou plusieurs chaînes de transmission, d'où la nécessité de pré-amplification dont le rôle est d'augmenter le rapport signal/bruit.

2/ On peut considérer la spatialisation et le mixage (dans le cas de l'enregistrement comme celui des performances sonorisées) comme une recreation sonore à part entière dans laquelle l'ingénieur du son joue un rôle essentiel.

3/ La spécificité acoustique du oud²⁵⁷ nécessite, dans la plupart des contextes, une captation rapprochée jugée dénaturante.

²⁵⁷ Il faut préciser que cette spécificité – la faible puissance sonore – est certes quantitative (mesurable) mais elle est aussi « qualitative » : c'est le registre bas-médium du oud. C'est ce qu'Ahmad Al Khatib a décrit par « le registre le plus « gris », le plus sombre [ou terne] et qui n'a pas une présence forte » tout en rappelant celui de l'alto dans un quatuor à cordes. Jean-Pierre Smadja a fait lui aussi le lien entre le risque que le oud soit inaudible et sa tessiture : « Si tu veux, la grosse problématique c'est quoi ? C'est le bas-médium. C'est le fait que tu as toute une gamme de fréquences qui va tourner et qui va se mélanger et qui va être difficilement identifiable avec un environnement sonore fort et aussi chargé dans ces fréquences-là. Donc tu dois trouver « la » solution pour

Dans l'idée d'une fabrication ou recréation d'un son « naturel » du oud, les notions de « fabrication », « construction » et « création » d'un côté, et celle de « naturel » semblent contradictoires, et elles le sont. Il faut donc comprendre cette « fabrication » plutôt comme une *tentative* pour arriver à un son qui fait *comme* « naturel ». Un son qui par des traitements et des stratégies de technique du son sera perçu *comme* s'il n'avait pas été affecté par l'une des trois strates de dénaturation. Il s'agit d'un « traitement » volontaire construit inter-subjectivement dont le but est d'annuler, du point de vue de la perception, des dégradations et effets involontaires : bruit de chaîne de transmission, captation rapprochée et paradigme des musiques sonorisées.

Pour y parvenir dans l'environnement non-contrôlé du concert, la chaîne de coopération qui s'occupe du son doit composer avec les paramètres suivants :

- Placement, distance et isolation du joueur de oud des autres instrumentistes.
- Placement du microphone par rapport au oud.
- Type de microphone utilisé.
- Si plusieurs microphones sont utilisés, les chaînes de transmission peuvent être séparées (par exemple, une qui sera amplifiée pour aller dans les retours et une autre pour la façade) ou mélangés (selon différentes proportions).
- Type de retour sur scène (haut-parleurs, directement à l'oreille comme le casque ou absence de retour).

sonoriser ton instrument pour que le message soit audible. » La faible puissance sonore du oud est donc à la fois une caractéristique « inhérente » à l'instrument et au contexte de la performance qui est aussi déterminant (type et nombre d'instruments coprésents et leurs registres). C'est pour cette raison que lors de la balance d'un concert privé (à Rignano Sull'Arno en Toscane, Italie, le 2 juillet 2017) donné par Ahref Chargui (oud) et Jacopo Andreini (musique électronique), j'ai entendu ce dernier, qui assurait la technique du son, dire qu'il ne pouvait pas rajouter les fréquences basses et médiums du oud : « La basse est déjà à fond. Et pour les médiums, au lieu d'augmenter, j'ai dû éliminer la fréquence qui fait résonner le oud dans le [mot inaudible mais accompagné d'un geste qui semble vouloir dire le « circuit »]. Mais si je monte les mille [Hz], ça siffle. Donc c'est mieux de couper sinon ça fait « *wou wou* » on ne comprend plus ce qu'il est en train de jouer. Parce qu'on n'a pas vraiment de gros graves là [il me montre du doigt les enceintes], donc il y a [déjà] la grosse caisse et la basse. Si je rajoute les graves du oud ça va faire « *bou wou* » et on ne pourra plus comprendre [distinguer le son du oud]. » L'idée à retenir de tous ces exemples, c'est que la question de la « spécificité » du oud dépend aussi des autres fréquences présentes et donc « concurrentes ». Pour donner un dernier exemple, en demandant l'avis de Qais Saadi sur l'un de mes ouds que je trouve particulièrement pauvre dans les fréquences graves, il me confirme, après l'avoir essayé, que l'instrument en question « manquait en bas-médium », avant de me rassurer en me disant que je pouvais en tirer profit dans des contextes de jeu avec une basse et une batterie car ce sont souvent les fréquences qu'on enlève au oud.

Dans ce qui suit, on verra comment tout changement de l'un de ces paramètres, conçu comme une solution, s'accompagne inévitablement par une contrainte à gérer et à assumer par la chaîne de coopération « musiciens-techniciens du son ». Et comme on le verra dans la section suivante, tous ces paramètres et ces stratégies de technique du son sont difficilement isolables les uns des autres car intimement interdépendants.

II. Différentes stratégies à la recherche d'un son « naturel »

II.1. Gestion du placement

Théoriquement, les deux premiers paramètres, celui du « placement, distance et isolation du joueur de oud par rapport des autres instrumentistes » et du « placement du microphone par rapport au oud », sont interdépendants : tant que le oud est loin ou isolé d'autres sources sonores, il devient possible d'éloigner son micro et d'éviter ainsi les inconvénients de la captation rapprochée.

Ahmed Al Khatib décrit cette stratégie par la gestion du placement du joueur de oud tout en évoquant son lien avec le type de microphones à condensateur (ou électrostatiques) qui tout en captant le oud reçoivent les sons des autres sources environnantes.

~ Cressia (France), le 20 juillet 2018 ~

A.O. – Quand on a parlé de l'amplification du oud, tu m'avais parlé de Simon Shaheen qui se mettait loin des autres musiciens, comme solution alternative.

Ahmed Al Khatib – Oui, tu liras à propos du « *close miking* » [l'article qu'il a mentionné], tu verras que le problème du oud c'est qu'il est très faible. Souvent on utilise pour le oud un micro à condensateur, car les micros dynamiques ne fonctionnent pas bien avec. Avec [un dynamique] tu as besoin d'être encore plus proche du microphone et il ne capte que certains points. Pour le oud tu as besoin d'un condensateur, parce qu'il capte le tout. Le problème c'est que si tu as quelqu'un à côté de toi, ce microphone prendra aussi les sons qui t'entourent. Pour éviter les fuites, il vaut mieux se mettre loin des autres sources de son. Bien sûr, dans la mesure du possible. Parfois tu as une petite scène et tu as, par exemple, un batteur à côté de toi. Le microphone captera plus la batterie que le oud.

A.O. – Simon Shaheen joue dans quel type de formation ?

A.K. – Je ne sais pas exactement. Mais j'ai remarqué, pas tout le temps, que [sur scène] Simon se met plus devant, en laissant un espace entre lui et le groupe. Ça lui donne plus de possibilités pour avoir un meilleur son de l'instrument.

Comme dans le cas de toutes les stratégies évoquées, chaque choix à faire s'accompagne par un sacrifice à assumer. Les musiciens préfèrent éviter la distanciation physique, sur scène, et l'isolation, en studio, car ils estiment que cela affecte négativement leurs performances, notamment l'interaction qui dépend du contact visuel. Après avoir demandé à Achref Chargui si les membres de sa formation (oud, basse électrique et batterie) avaient enregistré au même moment sans recours à la technique du *overdubbing*, celui-ci décrit le choix de la distanciation et les répercussions de cette stratégie sur le résultat musical :

~ Tunis (Tunisie), le 13 mai 2017 ~

Achref Chargui – Justement, on a choisi de l'enregistrer en même temps. Oui, mais à une distance très grande, une séparation. Parce que le côté *live* n'est pas présent à cent pour cent, mais il est là à dix pour cent.

A.O. – Et pourtant vous jouez en même temps ? [Je m'attendais à un plus grand pourcentage].

A.C. – À dix pour cent. Il est là à dix pour cent. Comment ? L'ambiance qu'on arrive à avoir quand on joue tous les trois en même temps c'est « *wow* », mais on n'arrivera pas à l'avoir à cent pour cent sur le disque [à cause de la séparation physique lors de l'enregistrement]. C'est très très fin ce que je te raconte. Même si nous sommes à une distance de cent mètres les uns des autres, au moins avec le regard, avec le mouvement [du corps] et grâce au fait de jouer ensemble depuis des années on s'entend et on se comprend. Pour protéger cela [cette entente] il faut jouer en même temps.

Dans la même veine, Rabih Abou-Khalil me confie qu'il préfère être physiquement proche des autres musiciens :

~ Vallauris (France), le 7 mai 2017 ~

A.O. – Pourtant, Anouar Brahem ne joue qu'avec un micro devant [sur pied de micro, placé devant le oud].

Rabih Abou-Khalil – Oui mais il joue dans une différente combinaison. Il n'a pas ses musiciens proches de lui. Il ne joue pas avec un batteur qui joue la batterie juste à côté de lui.

A.O. – Dans le projet *Liqua*, il joue avec le batteur Manu Katché, mais c'est vrai qu'il était loin [après vérification, j'ai constaté qu'un *pick-up* était installé sur le oud d'Anouar Brahem au concert du même projet, à Stuttgart en 1993. Il me confirmera plus tard, comme étant une exception dans son parcours ; voir figure n°77].

R.A. – Oui mais quand tu le vois sur scène, ils sont éloignés. Moi je ne peux pas jouer si le musicien n'est pas proche. Je n'ai voulu qu'une seule chose : que les musiciens soient les proches possibles. C'est l'erreur que font les musiciens quand ils sont sur une grande scène. Chacun prend sa place [loin des autres]. À l'église [concert donné à la Chapelle Corneille à Rouen auquel il m'avait invité], on n'était pas proches. Normalement, on est beaucoup plus

proches. J'avais mon oud basse et je voulais le mettre [qui prenait de la place]. Dans l'idéal, je dois pouvoir toucher chaque musicien avec ma main, comme ça [il tend la main]. Ce n'est que comme ça que tu as un groupe. Quand nous sommes cinq musiciens, les autres se mettent juste derrière nous, [dans l'espace] entre nous [trois]. Quand tout le monde est très proche [des autres musiciens] tu joues différemment. Tu entends différemment. Et ça commence à être de la musique et non pas une collection de solistes qui jouent chacun [de son côté]. Normalement c'est différent. Normalement on a la batterie. C'est beaucoup plus *punk*. Mais là, c'était différent, c'est dans une église, tu sais.



Figure 72 : disposition d'une formation avec batterie d'Anouar Brahem²⁵⁸



Figure 73 : disposition d'une formation avec batterie de Rabih Abou-Khalil²⁵⁹

En lui faisant remarquer qu'Anouar Brahem joue avec un micro aérien et presque jamais avec un capteur de contact, Rabih Abou-Khalil indique que sa priorité est de garantir la proximité et

²⁵⁸ Capture d'écran d'une vidéo de *La Nuit* lors du concert du projet *Blue Maqams* donné le 8 avril 2018 à la Philharmonie de Paris (salle Boulez). Anouar Brahem y est en présence, de gauche à droite, de Django Bates (piano), Dave Holland (contrebasse) et Jack DeJohnette (batterie). Vidéo disponible sur la chaîne *Youtube* de l'artiste : <https://youtu.be/R9rF87XYmwQ> © Barzakh Production/Anouar Brahem/Les Films de la Découverte.

Il est important de signaler que le disque/projet *Blue Maqams* est sorti le 13 octobre 2017, quelques mois après la conversation transcrite plus haut.

²⁵⁹ Capture d'écran d'une vidéo du concert donné le 30 mai 2019 dans le cadre du festival *Jazz Sous Les Pommiers* au Théâtre Municipal de Coutances, France. Rabih Abou-Khalil y est en présence, de gauche à droite, de Jarrod Cagwin (batterie et percussions), Luciano Biondini (accordéon), Ricardo Ribeiro (chant), Gavino Murgia (saxophone soprano, voix) et Kudsı Ergüner (ney). Vidéo disponible sur la chaîne *Youtube* culturelle *MusicBox* : https://youtu.be/2_rZiktJy8s © France Télévision.

donc l'interaction entre musiciens, paramètres qu'il juge capitaux pour la musicalité, pour que « ça commence à être de la musique et non pas une collection de solistes qui jouent chacun [de son côté] ». Il semble donc être prêt à faire un sacrifice du côté de la qualité du son afin de préserver l'interaction, puisqu'il fait un lien direct entre l'emplacement des musiciens sur scène et le choix du microphone.

II.2. Choix du microphone

Nous avons vu qu'il y a plusieurs types de microphones qui, selon la technologie de transduction du signal acoustique en électrique, sont principalement divisés en deux familles : les dynamiques et les électrostatiques. Les dynamiques sont inadaptés pour le oud²⁶⁰ car celui-ci est peu puissant. Les techniciens du son optent principalement pour les électrostatiques qui présentent les risques que j'ai déjà développés :

- captation d'autres sources environnantes (à gérer par la disposition physique des musiciens ou l'isolation, ce qui est plus facile à faire en studio qu'en concert)
- le risque de rétroaction (effet larsen) à cause de leur haute sensibilité et la qualité jugée dénaturante de la captation rapprochée.

Outre les dynamiques et les électrostatiques, il existe néanmoins une troisième catégorie, celle des capteurs piézoélectriques. Leur utilisation est toujours « vécue » comme un mal nécessaire, quand on estime que le son du oud est « quantitativement » insuffisant et qu'il n'y a pas d'autres solutions.

Le choix du capteur dépend aussi du contexte spécifique de la performance (type d'instruments présents, superficie de la scène, présence d'un ingénieur de son ou gestion du son en autonomie, etc.). Dans le témoignage qui suit, Amine Mraïhi décrit l'évolution de ses choix de microphones et évoque le contexte particulier de la présence d'une batterie qui oblige souvent les joueurs de oud à utiliser les capteurs piézoélectriques.

²⁶⁰ Il importe de rappeler qu'il existe un microphone de contact dynamique (la gamme *Dyn* de la marque *Schertler*). La particularité de ce microphone, en le plaçant en contact direct avec l'instrument, est de tirer profit de l'insensibilité des microphones dynamiques (en comparaison aux électrostatiques) tout en ayant un rendu meilleur grâce à une transduction des vibrations de l'air (en comparaison à la transduction par un capteur piézoélectrique).

~ Paris (France), le 6 avril 2017 ~

A.O. – Tu m’avaies dit que tu utilisais deux [micros de marque] *Neumann*. Tu as, dès le départ, commencé à utiliser ça ?

Amine Mraïhi – Non, je suis passé par pleins de micros. Bon, quand j’étais en Tunisie, je n’y comprenais strictement rien. On te mettait toujours des *betas*, les *SM*, les *Shure* [il parle des micros dynamiques de la marque *Shure*, les *SM58* et *Beta58* qui se ressemblent beaucoup]. C’est de la merde, vraiment [car non adaptés pour le oud]. Mais progressivement, tu découvres des micros. Après, il y a une différence entre les micros de studio et les micros de scène. Après, c’est une question de sonorité que tu veux avoir. Ça dépend aussi de quel oud tu as. Il y a des micros assez généralistes, comme ceux que j’ai et que je trouve très bien pour le son du oud. Qui sont chaleureux [*dafiyîn*, en arabe]. Quand j’ai enregistré le dernier album en studio, c’était une paire de *Neumann*, qui sont couplés, comme ça [il imite avec un geste des deux mains un croisement de deux axes perpendiculaires], en XY, comme pour ce soir [au concert qui a précédé l’entretien]. [Voir les cercles bleus sur les figures n°74 et 75]. Derrière, à quelques centimètres, je mets un *AKG 414*, comme celui que j’ai.

A.O. – Derrière, c’est à dire plus loin du oud [et non pas derrière le oud] ?

A.M. – Oui, plus loin du oud [donc derrière le premier couple de micros *Neumann*]. Parce que les *AKG* sont plus brillants, en fait. Et donc ainsi je compense un peu, afin que le son ne soit pas trop étouffé [*maghmûm*]. En XY il est déjà étouffé. Le son des ouds turcs, il est déjà assez bas et trop médium [probablement en comparaison avec l’accord iraquien]. Donc je le mets pour récupérer un peu d’aigu.

A.O. – Je suppose que le défi est comment jouer avec un sax et beaucoup d’instruments tout en gardant un son du oud le plus naturel possible.

A.M. – Oui, ça c’est un challenge. Par exemple, il y a deux jours on a joué avec une formation plus grande, avec une batterie et une basse. La même formation. Le projet, avec batterie, basse et à la place du violoncelle il y avait un accordéon, Vincent Peirani. [...] Donc on faisait un concert avec toute cette formation. Et là, ce que je fais, c’est que j’ai des micros suisses que j’utilise pour les retours et que j’utilise aussi pour soutenir le son de l’instrument. C’est des capsules qui collent au oud avec une sorte de pâte qui ne laisse aucune trace. Ça se met sur la table [d’harmonie].



Figures 74 et 75 : couple de micros électrostatiques placés en XY devant le oud²⁶¹

Dans ce récit, le joueur de oud témoigne du rôle que joue le capteur : les microphones dynamiques ne sont pas adaptés à cet instrument, les électrostatiques sont appréciés selon leurs différentes « couleurs » (terme souvent utilisé dans le jargon de l'ingénierie du son) et les capteurs piézoélectriques sont utilisés en appui quand le contexte l'exige. Par exemple, lors du concert donné à Paris pour la sortie de son disque *Fertile Paradoxes* (Hamza & Amine et *The Band Beyond Borders* 2017), Amine Mraïhi s'est contenté d'un couple de micros électrostatiques (en cercles bleus sur les figures n°74 et 75, voir aussi la figure 76) et a ainsi évité le capteur piézo.



Figure 76 : concert d'Amine Mraïhi avec *The Band Beyond Borders*²⁶²

²⁶¹ Amine Mraïhi pendant la balance de son concert, le 6 avril 2017 au Studio de l'Ermitage à Paris, France.

²⁶² Photo prise au même concert. Les musiciens présents de gauche à droite : Prabhu Edouard (tabla), Vincent Ségal (violoncelle), Amine Mraïhi (oud), Hamza Mraïhi (qanoun), Baiju Bhatt (violon) et Valentin Conus (saxophone).

Comme je l'ai déjà mentionné, les musiciens cherchent le plus souvent à éviter la solution du capteur piézoélectrique afin de bénéficier du son le moins dénaturé possible. C'est dans ce sens-là qu'Anouar Brahem précise que le oud, lors de son dernier projet *Blue Maqams* où il y a une batterie (Jack DeJohnette), a été sonorisé « de manière à ce qu'il n'y ait pas de *pick-up* » :

~ Paris (France), le 29 novembre 2017²⁶³ ~

A.O. – Et en concerts, tu utilises toujours des micros qui prennent directement le son du oud, jamais de *pick-up* ?

Anouar Brahem – Non. J'ai utilisé quelque fois un *pick-up*, il y a longtemps de cela et très rarement. Même dans un contexte difficile en concert, où le son du oud risque d'être couvert par le son d'instruments puissants qui m'accompagnent, j'essaye de trouver des alternatives, avec l'aide de mes ingénieurs du son avec qui je travaille. Car l'utilisation d'un *pick-up* transforme assez considérablement le son du oud.

A.O. – Même dans *Liqua*²⁶⁴ où il y avait la batterie de Manu Katché ? Je ne sais pas comment il gérait ça l'ingénieur du son ?

A.B. – Non, à ce moment-là il y avait un *pick-up*. Ce concert remonte au tout début des années 90. *Liqua* est justement un exemple de contexte dans lequel l'ingénieur du son du festival a préféré utiliser un *pick-up*. Le son très puissant de la batterie de Manu Katché et du saxophone de Garbarek passaient beaucoup dans mon microphone. Il a donc utilisé deux microphones pour la prise de son du oud, un microphone cardioïde (entouré en rouge sur la figure n°77) et un *pick-up* (entouré en jaune sur la même figure). Pour mon nouveau projet en quartet *Blue Maqams* avec oud, piano, contrebasse et batterie, par exemple, où le piano et la batterie risquaient aussi de passer à travers mon microphone, nous avons réussi à éviter l'utilisation d'un *pick-up* en mettant des petites parois discrètes en plexiglas entre moi et ces instruments. Mais il est tout aussi important que les musiciens aient une conscience aigüe de la nature du son du oud et de la musique qu'ils jouent. C'est-à-dire ne pas jouer tout le temps trop fort, ne pas faire une utilisation abusive, sur scène, des retours de manière à préserver la nature « acoustique » de la musique qui doit rester proche de l'univers de la musique de chambre. Il est essentiel de toujours garder en tête cette exigence.

²⁶³ Des passages de ce dialogue ont été revus avec de nouvelles précisions par le musicien lors d'un échange ultérieur, sans en changer le sens global (10 novembre 2020, Paris, France).

²⁶⁴ Il s'agit d'un projet en trio avec Anouar Brahem (oud), Jan Garbarek (saxophone) et Manu Katché (batterie) qui n'avait pas donné lieu à un enregistrement. Captation audio disponible : https://youtu.be/VmjITn_VxJo

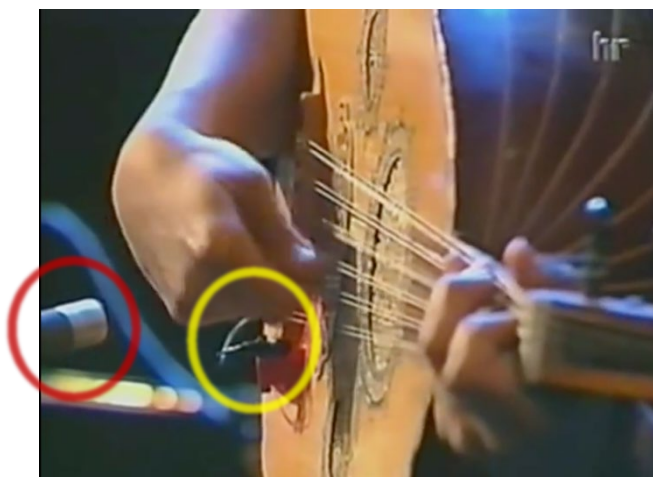


Figure 77 : *pick-up* pincé sur le chevalet du oud d'Anouar Brahem²⁶⁵

Sur cette figure la figure précédente on peut voir la coexistence d'un microphone dont on voit le bout (cercle rouge) et du *pick-up* évoqué par Anouar Brahem (cercle jaune). Ce dernier aurait fort probablement été destiné à alimenter les enceintes de retour à destination des musiciens sur scène. Le témoignage d'Anouar Brahem rappelle l'interdépendance des paramètres que j'ai déjà évoqué : la distance physique (relative isolation physique grâce à des parois en plexiglas), choix du microphone (électrostatique à cardioïde), le contrôle de la masse sonore sur scène (les enceintes des retours) et le jeu des musiciens et leur conscience de la particularité du contexte musical. La recherche de la meilleure qualité sonore, en utilisant un microphone électrostatique et non un capteur piézoélectrique, semble guider tous ces choix.

II.3. Installation d'un capteur piézo sous le chevalet mobile

D'autres musiciens profitent de la facture de leurs ouds, quand ces derniers ont un chevalet mobile, pour y placer un capteur piézo, comme dans le cas de Khyam Allami :

~ Berlin (Allemagne), le 18 août 2017 ~

Khyam Allami – J'ai un *pickup*, un *pickup* « *Ehrlund* ». C'est une entreprise suédoise.

A.O. – C'est un piézo ?

K.A. – Oui, il prend uniquement de ... [la table]. Avant j'avais un micro sous le chevalet [*an under bridge pickup*].

²⁶⁵ Image prise à partir de la captation vidéo diffusée sur la chaîne de télévision allemande *HR* du concert donné le 31 Mai 1991 à Francfort, Allemagne. Vidéo disponible sur *Youtube* : <https://youtu.be/cjFUwao4-RE>

C'est aussi le cas de Dhafer Youssef qui utilise le plus souvent des ouds de modèle iraquien. Dans le passage qui suit, il m'explique les raisons pour lesquelles il a opté pour cette solution :

~ Paris (France), le 12 juin 2018 ~

Dhafer Youssef – Le meilleur son est obtenu quand c'est [le capteur] sous le *bridge*.

A.O. – C'est la première option. Mais je t'ai vu, une fois, sur TV5 avec le pick-up sur un tissu !

D.Y. – Oui j'ai essayé une fois. C'est un type qui s'appelle Juan Carlos. J'avais fait la connaissance de cette personne qui construisait des *pick-up* pour guitare, pour des gens comme George Benson, et je ne sais pas quels autres guitaristes connus de Flamenco. C'est bien [ce qu'il fait]. J'aime bien. Il avait construit un truc en me disant que c'était bien. Il est venu me voir à Montreuil, à l'époque. Ça sonne pas mal. Sauf que je trouve que pour jouer avec une batterie et autre, c'est *under the bridge* [que le micro doit être placé], entre la table et [le chevalet]. Ici [en montrant du doigt cet endroit-là sur mon dessin]. Et j'utilise [un micro] *David Cage*. Tu connais *David Cage* ?

A.O. – Non, non !

D.Y. – Là je l'utilise depuis ... [il réfléchit] wow ! C'est vraiment incroyable, je viens de m'en rendre compte, presque depuis 1999-2000 !

A.O. – Presque vingt ans !

D.Y. – Wow !

A.O. – Toujours le même *pick-up* ?

D.Y. – Il l'a fait évoluer [son micro]. Mais quand j'y pense, je n'ai pas trouvé mieux que ça.

A.O. – Donc, tu as toujours utilisé des micros qui prennent les vibrations depuis la table [type piézo] ?

D.Y. – Non, pas depuis la table, mais sous le *bridge*.

A.O. – Oui, mais il prend les vibrations [de la table – par opposition aux micros qui prennent les vibrations de l'air].

D.Y. – Il prend les vibrations entre la table et le *bridge* [voir cercle bleu sur la figure n°78]. Pourquoi sous le *bridge*. Parce qu'à l'intérieur [du oud], à côté de la rosace, il y a une lamelle [de bois] par ici, et une autre par là. Et entre les deux il y a le *bridge*. Et c'est là le centre du son. Le point le plus important d'où vient le son, d'où le son est formé. [...] [Le micro] c'est comme une feuille sous le *bridge* [il me montre avec un geste de la main]. [Un petit malentendu car j'avais oublié que le chevalet était mobile, et qu'il était donc possible de mettre un micro par en dessous]. Car il [le chevalet] est *adjustable* [ajustable - mobile]. Parce que c'est [l'emplacement de micro] le plus important, selon moi. Après, quand je travaille en studio, je ne l'utilise pas.

A.O. – Parce que tu es isolé [acoustiquement] des autres musiciens ?

D.Y. – Exactement. Pour ne pas avoir ce son-là [il fait un geste de la main vers son nez].

A.O. – Pour éviter le son « nasal » du *pick-up* ?

D.Y. – Oui, c'est vrai que c'est nasal, mais ceci dit, tu peux toujours l'améliorer [sur scène] avec un peu de technique [du son].

A.O. – Anouar Brahem, en concert, n'utilise jamais de *pick-up* sur scène, d'après ce que j'ai constaté.

D.Y. – Il n'en utilise jamais car pour lui [on n'obtient pas un bon son]. Je respecte ça aussi. Sauf quand tu joues avec une batterie et tout, tu n'as pas le choix. [...] Il m'avait demandé auparavant [pour les *pick-up*], parce qu'il voulait jouer avec batterie et tout. Mais je comprends, parce qu'il a raison : le oud c'est acoustique. Après, ça dépend du projet dans lequel tu joues. Moi je ne veux pas prendre de risque. Je ne veux pas prendre de risque. Pour moi c'est important que les gens puissent m'entendre. Tu m'imagines sur scène, avec mon groupe, et que le public puisse entendre tout le monde sauf le oud ?

A.O. – Et comment tu attaches la sangle ?

D.Y. – Elle est attachée derrière le oud. J'y ai collé une petite pièce en bois percée. C'est là que passe le [câble] *jack* [du *pick-up*] qui va vers la console [table de mixage].

A.O. – Et la sangle est attachée à cet endroit-là ?

D.Y. – Oui. Je l'ai collé, cette pièce en bois. Je l'ai attaché avec une colle assez forte pour tenir, mais que je peux toujours enlever après une certaine période. Je ne pense pas que je suis le meilleur dans ça [la question de l'amplification du oud] mais je pense que j'ai réussi à satisfaire mes besoins d'être sur scène sans larsen. Mais sincèrement, entre nous, je préfère le son du oud en studio à celui sur scène. Mais voilà, il faut savoir faire abstraction [de la détérioration du son].



Figure 78 : capteur piézo installé sous le chevalet mobile²⁶⁶

Dans son discours, Dhafer Youssef met l'accent sur la nécessité d'être audible par le public. Pour cela il admet qu'il accepte de faire le sacrifice d'avoir un son « nasal » en utilisant exclusivement un capteur piézo qu'il place entre la table d'harmonie du oud et son chevalet mobile. Encore une fois, ce choix est vécu comme un mal nécessaire duquel « il faut savoir faire abstraction ». La batterie est encore une fois citée comme un instrument qui oblige à avoir recours à ce type de capteur. Une autre raison implicite semble motiver son choix : l'installation du capteur piézo, ainsi pris en sandwich entre ces deux parties, lui offre la possibilité de jouer debout et de bouger sur scène (voir la figure n°78), chose impossible à faire avec un micro fixe sur un pied.

II.4. Diversification et séparation des signaux

J'ai déjà mentionné à plusieurs reprises que les joueurs de oud procédaient à une diversification et séparation des sources sonores émanant de leur instrument. Ce que j'appelle « diversification » consiste à employer deux ou plusieurs microphones qui peuvent être placés à des endroits différents pour tirer profit des différentes caractéristiques des capteurs. Les musiciens optent aussi pour la diversification afin de bénéficier du rendu spécifique à l'endroit où le capteur est en contact avec l'instrument (voir l'exemple des deux capteurs de contact

²⁶⁶ Photo de Dhafer Youssef, en présence de Mat Brewer à la contrebasse et Ferenc Nemeth à la batterie, pendant le concert donné le 30 mai 2017 au festival *All That Jazz* à Blois, France.

placés à deux endroits diamétralement opposés sur le oud de Kamilya Jubran, entourés en bleu sur la figure n°79).



Figure 79 : diversification des signaux grâce à deux capteurs de contact²⁶⁷

Les différents signaux ainsi obtenus seront mélangés à travers une table de mixage dans les proportions que l'ingénieur du son et les musiciens jugeront quantitativement et qualitativement bonnes. Amine Mraïhi décrit ce cas particulier : « Quand j'ai enregistré le dernier album en studio, c'était une paire de [micros] *Neumann*, qui sont couplés [...] en XY [...]. Derrière, à quelques centimètres, je mets un *AKG 414*, comme celui que j'ai [...] Parce que les *AKG* sont plus brillants, en fait. Et donc ainsi je compense un peu, afin que le son ne soit pas trop étouffé. En XY il est déjà étouffé. Le son des ouds turcs, il est déjà assez bas et trop médium. Donc je le mets pour récupérer un peu d'aigu. » Dans ce cas, la diversification des sources de captation est exclusivement dans un but esthétique.

Ce que j'appelle « séparation » est un cas particulier de la diversification, qui intervient dans le contexte d'environnement non contrôlé des concerts, et ce dans un but stratégique : s'assurer que le son du oud, sur scène, soit quantitativement satisfaisant, c'est-à-dire audible. Il s'agit de capter le son du oud par deux sources : un ou plusieurs micros électrostatiques dont la captation parcourra la chaîne de transmission destinée au public, et un ou plusieurs capteurs piézoélectriques qui émettront des signaux destinés aux musiciens sur scène. Cette séparation donne aux musiciens la possibilité d'entendre suffisamment le oud et baisse considérablement

²⁶⁷ Photo de Kamilya Jubran, en présence de Sarah Murcia à la contrebasse, pendant le concert donné le 24 mars 2017 au *Triton* aux Lilas, France.

les risques de l'effet larsen. La qualité du son restitué par les *pick-up* étant jugée largement inférieure à celle d'un microphone aérien, ce signal n'est pas envoyé au public, dans la mesure du possible.

Dans le passage qui suit, Rabih Abou-Khalil mentionne lui aussi la présence de la batterie comme un contexte qui oblige à avoir dans les retours, sur scène, les signaux captés uniquement par un *pick-up* :

~ Vallauris (France), le 7 mai 2017 ~

A.O. – L'ingénieur du son m'avait dit que ça ne fait que dix ans que tu as installé un micro à l'intérieur de ton oud.

R.A. – Oui.

A.O. – Parce qu'avant, je sais que tu avais un micro installé sur le oud ...

R.A. – [Il reprend ma phrase] ... qui sortait comme ça [il me montre d'un geste de la main comment le micro est placé sur la table du oud] avec un *clip* [une pince ; voir le cercle rouge sur la figure 80].

A.O. – Maintenant, c'est ce que *DPA* [marque de microphones] a construit, avec le *DPA 4099* [un microphone électrostatique de petite taille conçu pour s'accrocher à différents instruments selon une série de diverses pinces].

R.A. – Oui, je l'ai essayé mais en fin de compte ça ne marche pas parce que je joue avec la batterie juste à côté de moi. Et j'aime bien que les membres du groupe soient [placés] les plus proches possibles et que je puisse entendre tout le monde acoustiquement [sans besoin de retours]. Moins je mets de son dans mon moniteur et mieux c'est. C'est seulement moi [le oud] dans le moniteur, le reste, je les entends depuis leurs moniteurs ou bien acoustiquement. Comme ça on peut vraiment jouer ensemble. Mais le fait que je puisse toucher le *Hi-Hat* de la batterie avec mon doigt, ça nécessite beaucoup de puissance [de niveau de captation *gain* ?], et ça ne marche pas. Dans mon moniteur je n'utilise pas de micro du tout, c'est seulement le *pick-up*.

A.O. – Oui, c'est ce qu'il m'avait dit, pour empêcher les larsens.

R.A. – Et ça t'oblige à faire une *EQ* et tout ça. Ça n'en vaut pas la peine.



Figure 80 : deux capteurs sur le oud de Rabih Abou-Khalil²⁶⁸

Comme on le verra plus tard, Rabih Abou-Khalil a échangé ces deux capteurs placés sur son oud contre deux capteurs installés cette fois-ci à l'intérieur même du oud (voir figure n°87). Ce procédé rappelle celui qu'on retrouve dans le cas des guitares qui, préalablement acoustiques, sont appelées « électro-acoustiques » après l'installation d'un couple « micro/pré-ampli » à l'intérieur de l'instrument, à l'usine ou par le luthier pendant la phase de fabrication, ou *a posteriori*.

Le jeune égyptien Mohamed Abozekry m'informe qu'il lui arrivait de mélanger les signaux de trois capteurs différents, dont un piézo placé sous le chevalet flottant (voir les cercles bleus sur les figures 81, 82 et 83) :

~ Paris (France), le 11 décembre 2016 ~

A.O. – J'ai vu que ton oud n'a pas d'entrée *jack* directe avec un micro à l'intérieur ?

Mohamed Abozekry – Non, je ne fais pas ça, moi ! Moi je ne perce jamais mon instrument !

A.O. – Donc c'est un piézo ?

M.A. – En fait, c'est une cellule. Puis il y a un autre micro qui est un piézo.

A.O. – Ah, tu as deux micros ?

M.A. – Oui, il y en avait deux, plus le micro ... [posé devant]

A.O. – Ah, donc c'est un mélange des trois ?

M.A. – Oui, de trois micros.

A.O. – Donc un sur la table.

²⁶⁸ Capture d'écran de l'album/vidéo *The Cactus of Knowledge* (DVD - Abou-Khalil 2001).

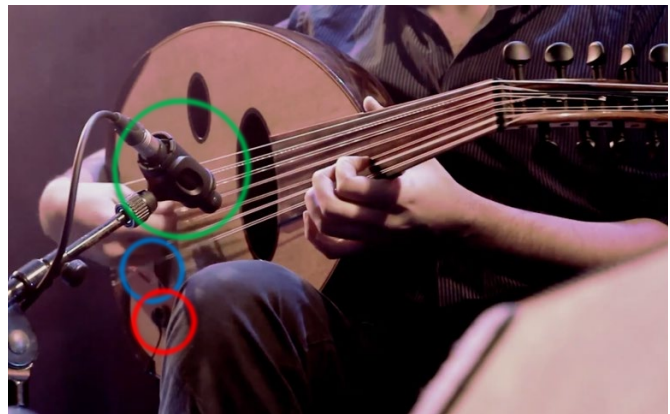
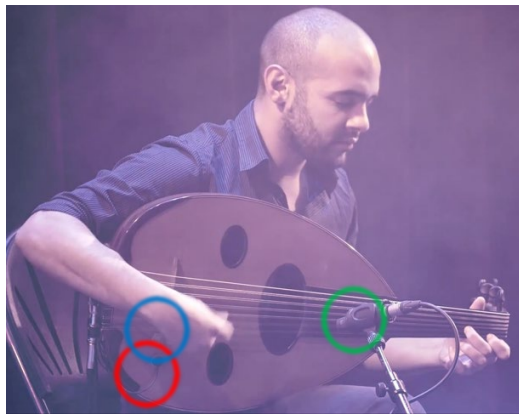
M.A. – Et un autre qui est coincé sous le chevalet, où on met les cordes. Il y a une petite puce comme ça, collée, ça c’est la cellule.

A.O. – La cellule est collée définitivement ?

M.A. – Non, tu peux l’enlever.

A.O. – Mais tu ne l’enlèves pas à chaque concert ?

M.A. – Non, bien sûr que non. Je ne l’enlève pas du tout. Tu mets un mois à bien la régler à chercher pour trouver l’endroit où elle sonne le mieux. [Pour avoir] le meilleur son possible. Par contre pour le micro piézo, celui-là il est enlevé après chaque concert.



Figures 81, 82, 83 et 84 : diversification des capteurs pour le oud de Mohamed Abozekry²⁶⁹

²⁶⁹ En haut : deux captures d’écran d’une vidéo d’*Ala El Felouka* lors du concert de sortie du disque *Karkadé*, le 29 novembre 2016 au Studio de l’Ermitage à Paris, France. Vidéo disponible sur la chaîne *Youtube* de l’artiste : <https://youtu.be/WPDjrldd02Y> © D.R.

En bas à gauche : pendant un concert donné le 11 mars 2017 à la Salle Georges Pompidou, Épinay-sous-Sénart.

En bas à droite : concert de sortie du disque *Don’t Replace Me by a Machine* du *Trio Abozekrys*, le 20 novembre 2018 au Studio de l’Ermitage à Paris, France.

Mohamed Abozekry distingue les deux microphones de contact : d'un côté la « cellule » et de l'autre le « piézo ». Le « piézo » est plus mobile que la « cellule ». Comme il refuse d'installer un microphone à l'intérieur de son oud pour éviter de le percer, l'utilisation de capteurs piézoélectriques s'impose à lui.

Ces capteurs sont des capteurs de contact qui doivent être posés sur l'instrument pour bien fonctionner. La table d'harmonie du oud étant rarement vernie, la plupart des joueurs de oud cherchent des solutions pour attacher ou pincer le capteur sur l'instrument sans le tacher. Dans l'extrait suivant, Fadhel Boubaker me parle des matières adhésives qu'il utilise pour fixer les capteurs sur son oud :

~ Tunis (Tunisie), le 13 novembre 2016 ~

A.O. – Tu ne m'avais pas dit que c'était un oud turc ?

Fadhel Boubaker – Oui, j'ai un [oud fait par] Ramazan Calay. Mais celui-là est réservé pour la cuite et [pour faire] les festivités [avec humour et autodérision, pas pour les concerts sérieux].

A.O. – Celui-là avec la trace noire de l'adhésif du micro ?

F.B. – Oui.

A.O. – Moi j'utilise de la « pâte à fixe ».

F.B. – La seule solution que j'ai trouvée c'est un scotch [ruban adhésif] double face, comme celui qu'on utilise pour la moquette. (...) Ça marche bien mais ce n'est pas esthétique. Avec l'autre, au moins, c'est certes moche et noir [la trace], mais au moins je suis tranquille.

A.O. – Mais tu additionnes toujours un micro [aérien, sur scène] ?

F.B. – Oui, toujours.

A.O. – Je n'ai pas vu quel ampli tu utilisais ?

F.B. – Je n'en avais pas.

A.O. – Tu étais directement branché sur la table ?

F.B. – Oui. Puis on fait un équilibrage [mixage] entre ça [le piézo] et le son du micro [aérien].

II.5. Utilisation de ouds dédiés à la sonorisation : le cas du *Godin multi-oud*

Certains joueurs de oud se retrouvent dans des situations dans lesquelles ils privilégient l'« intelligibilité » de leur instrument au détriment de son « authenticité » et optent pour

l'utilisation de la gamme d'instruments commercialisés par la firme *Godin*²⁷⁰ (voir pages 81 à 83). Il est pertinent de considérer que, dans le jugement de la « qualité » du son du oud, le paramètre « quantitatif » est non négligeable. Un bon son de oud c'est d'abord un son audible, quitte à ce qu'il ne fasse pas tout à fait « oud », comme l'exprime Alaa Zouiten dans le passage suivant :

~ Berlin (Allemagne), le 29 juillet 2017 ~

A.O. – Le *Godin* alors, c'était quand ?

A.Z. – Le *Godin* c'était en 2011. C'était encore une toute nouvelle invention. C'était exposé à « Frankfurt Messe » [Foire de Franckfort] et là il y a un ami qui m'appelle et me dit « Wow ! Super ! J'ai remarqué un instrument formidable ». Et moi j'avais un problème de son, comme chez tous les oudistes qui sont dans des formations plus ou moins grandes.

A.O. – Tu jouais avec quelle formation à l'époque ?

A.Z. – En quartet : contrebasse, *drums*, oud, saxophone ... et piano [donc en] quintet ! Donc c'était la galère !

A.O. – Comment tu te sonorais avant de découvrir le *Godin* ?

A.Z. – En fait avant de partir en Allemagne, j'ai fait deux ans, j'étais chez Jbara, je ne sais pas si tu connais Jbara [Chanteur et guitariste marocain]? Il y a ce qu'on appelle la nouvelle scène marocaine, tu vois ? Ces gens-là sont comme « Gnawa Diffusion », comme l'« ONP » qui souvent essayent de faire des fusions, ce qu'on appelle la « fusion ». Il était inspiré par Jimi Hendrix, etc. Donc j'ai été en tournée avec lui, au oud. C'était extrêmement difficile parce qu'il y avait deux guitares électriques, une guitare sèche, et plus batterie, plus basse, plus des *keyboards*. La majeure partie du temps, après le concert, on me disait « Ah mais ta guitare, on ne l'entendait pas ! ». Déjà, je ne joue pas de la guitare ! [Rires] Parce que toi tu t'entends bien dans les retours. Tu joues les riffs que tu dois jouer, tu t'éclates, après personne n'entend. Donc j'ai fait un *pickup* [installé par un luthier à l'intérieur du oud] dans mon ancien oud, avec un micro pas terrible.

A.O. – C'est un luthier qui te l'a fait ?

²⁷⁰ Le premier des trois modèles construits et commercialisés par *Godin*, le *Multi Oud Ambiance Nylon Natural HG*, utilise une combinaison (un *mixer*) d'un signal capté par un piézo situé sous le chevalet et d'un émulateur de quatre microphones. Il s'agit d'une technologie développée par la firme *Fishman* et qui s'intitule « *Aura acoustic imaging* », avec une banque de données téléchargeables correspondant à des pré-enregistrements par différents microphones. Dans le cas spécifique de ce modèle, le musicien peut choisir entre l'un des quatre microphones (virtuels) disponibles, ensuite il choisit le dosage entre le son provenant de ce dernier et celui du capteur (réel), tout cela grâce à un préamplificateur installé à l'intérieur de l'instrument.

Lien vers le préamplificateur *Fishman* utilisé par *Godin* : <https://www.fishman.com/portfolio/aura-pro-onboard-preamp-wide/> [site consulté le 27 octobre 2020].

A.Z. – Oui, et c'est avec ce oud que j'ai commencé en Allemagne. Donc c'était une solution, mais je n'étais pas vraiment satisfait. Mais avec le *Godin*, le *Godin* n'a pas la sonorité vraiment « oud » mais tu es tranquille. Tu as la présence. C'est un son très brillant. Le manche est très confortable. Et il y a aussi le machin, là, la coupure qui te permet d'aller encore plus loin. [...] Un autre truc – tu vois je fais de la publicité – le *Godin* il a aussi la particularité de la précision, de la justesse. C'est-à-dire que tu peux sortir plus facilement des accords que sur un oud normal. [...] Quand je joue dans une formation où il y a une batterie et une basse, j'opte pour le *Godin*, pour être tranquille.



Figures 85 et 86 : Alaa Zouiten tenant un oud *Godin* en studio et en concert²⁷¹

Alaa Zouiten aime jouer beaucoup d'accords sur le oud (voir [la vidéo n°2](#) à partir de 0'40 et [la vidéo n°3](#)²⁷²). Son choix d'adopter le modèle *Godin* serait en lien direct avec son propre style de jeu. Selon lui, ce modèle de oud lui permet de jouer les accords avec une meilleure justesse verticale (consonance) qu'un autre.

Lors d'une interview à *Radio Tunis – Chaîne Internationale (RTCI)*, Fadhel Boubaker parle de ce modèle de oud *Godin* presque dans les mêmes termes d'Alaa Zouiten :

~ Tunis (Tunisie), le 2 juin 2017 ~

Karim Benamor – Là, on est en train d'écouter en fond, pendant l'interview le titre « *Eagle-Eyed* ». Le son du oud, vous l'avez laissé pur, vous l'avez laissé traditionnel, sans aucun effet, en fait. Peut-être un peu de *delay*, c'est tout.

²⁷¹ À gauche : Alaa Zouiten pendant l'enregistrement de son disque *Talking Oud* (CD Audio - Zouiten 2017) à Erfurt, Allemagne. Photo publiée sur sa page facebook (Talking Oud by Alaa Zouiten Ensemble), le 18 août 2015. © Norman Hera.

À droite : Alaa Zouiten pendant un concert lors du festival *Jazz au Chellah* à Rabat, Maroc, le 18 septembre 2014. © Yassine Toumi.

²⁷² Sur ces deux vidéos, on ne voit pas Alaa Zouiten jouer sur un oud *Godin* car ce dernier était en réparation. Néanmoins, les vidéos montrent bien l'importance, dans son jeu, de placer des accords.

Fadhel Boubaker – Oui, il y a un petit *sampling* sur « *Keep it secret !* », parce que Dominik fait aussi un travail sur la musique électronique, avec « *Haz'Art Trio* ». Mais, pour le son du oud, j'ai prêté l'oreille à plusieurs expérimentations, par rapport à la modification du son, et même par rapport aux nouvelles formes de oud. Il y a le *Godin Multioud*. C'est vrai que ça offre des possibilités d'amplification où on est plus à l'aise avec le son. On a un volume qui nous met plus à l'aise, que ce soit en scène ou en studio. Mais je ne sais pas, je ne me suis pas senti confortable avec. Je préfère garder ce son-là, et aller vers les possibilités d'un son plus traité, je veux dire.

Même si Fadhel Boubaker reconnaît que cet instrument permet d'avoir un son quantitativement satisfaisant (être à l'aise avec le volume), il reste dubitatif sur sa qualité voire l'identité-même du son (« Je préfère garder ce son-là », c'est-à-dire son oud « normal »). Rappelons que ce manque de confort peut être lié à l'identité visuelle du oud et son symbolisme que j'ai déjà développés, avec les réserves que Mehdi Haddab fait de l'usage du *Godin* (voir la section Ch.1-IV.2.) : « Le *Godin*, non ! Ça ne me branche pas, voilà. C'est bien fait, mais ça ne m'attire pas. Pour ne rien te cacher, même l'esthétique *Godin* en guitare et au niveau du son, ça ne me branche pas. Si déjà ça ne me branche pas pour la guitare, bah ... ».

Même quand ils jouent en présence d'un batteur, les joueurs de oud optent rarement pour un modèle *Godin*. Son utilisation demeure marginale. Il y a comme un « blocage » consensuel sur son adoption. Les joueurs de oud que j'ai rencontrés dans cette étude préfèrent souvent installer sur leurs instruments des capteurs de contact de type piézo. Ce choix dégrade la qualité sonore de l'instrument uniquement pendant les concerts et l'épargne en dehors de ce contexte, tout en garantissant son identité visuelle.

II.6. Installation d'un microphone à l'intérieur du oud

Pour éviter de devoir à chaque fois installer leurs capteurs de contact sur leurs instruments avec le risque que cela comporte (salir la table d'harmonie non vernie, ne pas retrouver le « bon » emplacement du capteur et donc le « bon » son), certains joueurs de oud procèdent à l'installation d'un microphone ou d'un couple « micro/pré-ampli » à l'intérieur du oud.

Cette installation plus sophistiquée implique une chaîne de coopération plus longue, engageant non seulement le musicien et l'ingénieur du son, mais aussi le fabricant du microphone et le luthier. De plus en plus de luthiers conçoivent, en amont, des ouds « électro-acoustiques » avec une sortie « jack » 6,35 mm (voir la section Ch.1-IV.1.).

J'avais déjà évoqué que Rabih Abou-Khalil, habitué à jouer dans de grandes formations, a remplacé l'utilisation des capteurs de contact par l'installation de microphones à l'intérieur de l'instrument. Ce joueur de oud utilisant exclusivement des ouds Nahhat de collection, la collaboration avec un luthier pour l'installation du capteur se fait en aval. Ayant assisté à la balance de l'un de ses concerts, j'ai découvert, en discutant avec son ingénieur du son allemand Gert Rickmann-Wunderlich (ingénieur du son attiré de Jan Garbarek) (voir [la vidéo n°4](#) de 0'35 à 5'13, où on le voit sollicité par les musiciens, sur scène, pour régler le son des retours), qu'il ne s'agissait pas d'un seul microphone mais de deux :

~ Rouen (France), le 27 avril 2017 ~

À l'intérieur de la Chapelle Corneille, on installe les câbles. Les instruments sont sur la scène. Les musiciens sont absents. J'assiste à une collaboration entre Gert Rickmann-Wunderlich et la régie locale de la Chapelle Corneille composée d'un ingénieur du son et de deux ou trois techniciens.

L'ingénieur du son demande où sont les musiciens. On lui répond qu'ils sont dans les loges, en train de boire un café. Un des techniciens va les chercher. On entend de loin, depuis les coulisses, qu'ils répètent. Deux minutes après, ils arrivent sur scène. Ils commencent par tester leurs microphones en jouant un par un. D'abord le ney, ensuite l'accordéon et enfin les deux ouds : le oud normal et à ma surprise le oud basse. Rabih Abou-Khalil teste aussi le micro qu'il utilisera pour s'adresser au public.

Après plusieurs morceaux Rabih Abou-Khalil prend son oud basse [voir la figure n°25]. Je demande à l'ingénieur du son qui s'est assis à côté de moi :

A.O. – On appelle ça comment ?

Gert – *Bass-Oud*.

A.O. – *Bass-Oud !*

Gert – Ce qui en fait n'existe pas, c'est son invention ! [Rires] Malheureusement, c'est le même système que l'autre oud, mais le microphone ne fonctionne pas, à l'intérieur, alors [on fonctionne uniquement] avec le *pick-up*.

A.O. – Où est le *pick-up* ?

Gert – Il est sur le chevalet. Sous les cordes.

A.O. – Alors pourquoi le câble est à l'intérieur, si le microphone ne fonctionne pas ?

Gert – C'est comme l'autre oud. Il a un microphone installé à l'intérieur. Mais incroyablement bien, de faibles basses. Faibles mais fermes [*tight*] tout de même. Pas lourdes [*not boomy*] et sonnent vraiment très bien. Si tu l'écoutais dans un autre contexte sans *reverb*, c'est vraiment incroyable, le genre de son de basses qu'il a.

A.O. – Quel est ce micro installé à l'intérieur ?

Gert – C'est une compagnie suédoise qui s'appelle *B-Band*.

A.O. – [N'ayant toujours pas compris] Ce n'est pas important pour vous le type de microphone, si vous avez à l'installer à l'intérieur ?

Gert – Je veux dire que c'est un système qui inclut deux choses : le *pick-up* et le microphone. Ils viennent [sont vendus] ensemble dans un petit boîtier, le préamplificateur. Il [le pré-ampli] est derrière lui, sur le siège, sur le sol [derrière le siège de Rabih Abou-Khalil sur scène]. Dans le préamplificateur, il y a une paire d'égaliseur.

A.O. – Vous voulez dire que dans le même câble vous avez les deux ... ?

Gert – Oui, c'est un [câble] jack stéréo, tu as deux signaux. Pour ton information, nous avons besoin uniquement de trois lignes. Il y a la « terre » que tu peux utiliser pour les deux signaux. Et tu as le signal du *pick-up* et du microphone. Normalement pour le *pick-up* et le microphone tu as besoin de deux [signaux] pour le *pick-up* et deux [signaux] pour le microphone. Tu peux mettre les deux « terre », celle du *pick-up* et du microphone, les mettre ensemble. C'est pour ça qu'il était possible d'avoir les signaux dans un seul câble, avec trois contacts. C'est suffisant. C'est bon avec [uniquement] trois contacts. C'est une solution simple. C'est délicat [*tricky*] de faire sortir le signal [les signaux] séparément. Parce que le préamplificateur est fait pour mélanger les deux signaux. [...] Ça n'a aucun sens de les avoir [mélangés]. Pour moi, sur scène, il vaut mieux les avoir strictement séparés. Je peux te montrer ça plus tard.

A.O. – Oui, s'il vous plaît !²⁷³

²⁷³ A.O. – *How do we call this ?*

Gert – *Bass-Oud*.

A.O. – *Bass-Oud !*

Gert – *Wich actually does not exist, it's his invention ! [Rires] Unfortunately, it's the same system with the other oud, but the microphone is not working, inside, so [only] with the pick-up.*

A.O. – *Where is the pick-up ?*

Gert – *It's on the bridge. Under the strings.*

A.O. – *So why is the cable inside, if the microphone doesn't work ?*

Gert – *It's like the other oud. It has a build-in microphone. But incredibly nice, low bass. Low but still tight. Not boomy and sounds really fantastic. If you would hear in another situation without reverb it's really amazing, kind of nice bass sound it has.*

A.O. – *What is the built-in microphone ?*

Gert – *It's a swedish company called B-Band.*

A.O. – *It doesn't matter for you the type of the microphone, if you want to build it in ?*

Après la balance, Gert Rickmann-Wunderlich m'appelle pour me montrer le préamplificateur : « *That's the brand B-Band* ». Il accepte que je tourne une vidéo de ses explications (voir [la vidéo n°5](#)). La figure n° 87 schématise le parcours du son depuis le oud jusqu'à la table de mixage.

Gert – Le signal du *pick-up* [passe par] ici et le signal du microphone passe par la boîte DI : c'est comme ça qu'on obtient les deux signaux séparément, à partir de l'instrument. Il en y a deux [installations] pour les deux ouds. À partir du oud, à travers le câble : deux chaînes avec un seul câble. Normalement, les deux signaux du microphone et du *pick-up* sont équilibrés et mélangés ici [dans le préamplificateur], et on obtient un signal mono mais ce n'est pas ce qu'on cherche à avoir. Comme on le fait ici, on a tout séparément : le signal du microphone et le signal du *pick-up* séparément. Le signal du *pick-up* [va] directement à la table de mixage parce qu'elle contient une alimentation fantôme de 48 volts, donc tu n'as pas besoin d'aucun supplément d'énergie. Tu obtiens l'énergie depuis la table de mixage. Et celui-ci [le signal du microphone] a besoin, bien sûr, d'une boîte DI²⁷⁴ parce que tu ne peux pas faire passer le signal d'ici [de l'instrument en passant par le préamplificateur] à la table de mixage [directement]. C'est un signal déséquilibré [peut être qu'il veut dire asymétrique], donc tu as besoin d'une boîte de directe [DI] pour adapter le signal.²⁷⁵

Gert – *I mean it's a system that includes the two things : the pick-up and the microphone. It comes together in a little box, the pre-amplifier. It's behind him, on the seat, on the floor. In the pre-amplifier there is a couple of equalizer.*

A.O. – *You mean that with the same cable you have both ... ?*

Gert – *Yes, it's a stereo jack, you have two signals. For your information, we only need three lines. You have the ground that you can use for both signals. And you have the pick-up and the microphone signals. Usually for the pick-up and the microphone you need two [signals] for the pick-up and two [signals] for the microphone. You can put the two grounds, the pick-up signal ground and the microphone signal ground, put the grounds together. That's why it was possible to have signals just with 1 cable, with three contacts. That's enough. It's still ok to have [only] three contacts. That's an easy solution. It's tricky to get out the signal separately. Because the pre-amp is made to mix the two signals together. [...] It makes no sense to have it [mixed, not-separately]. For me, on the stage, it's better to have them strictly separately. I can show you later.*

A .O. – *Yes, please !*

²⁷⁴ Une boîte DI ou boîte de directe est dans des termes simples un outil qui permet l'adaptation d'un signal destiné à entrer dans une table de mixage. Elle joue souvent le rôle d'interface entre l'instrument et la table de mixage, en studio comme en concert.

²⁷⁵ « *The pick-up signal [from] here and the microphone signal from the DI-box : that's how we get the two signals separately out from the instrument. That's by two for the two ouds. From the oud, through the cable : two channels with one cable. Normally, the two signals from the microphone and the pick-up are balanced and mixed here, and you get a mono signal from the [pre-amp] but we do not want to have that. Like we do it here, we get everything separately : microphone signal and pick-up signal separately. The pick-up signal directly [to the mix desk] because this is driven with 48 volt phantom power, so you don't need any power supply. You get the power from the mixing desk. And this [the microphone signal] needs of course DI-box because you can not run the signal from*

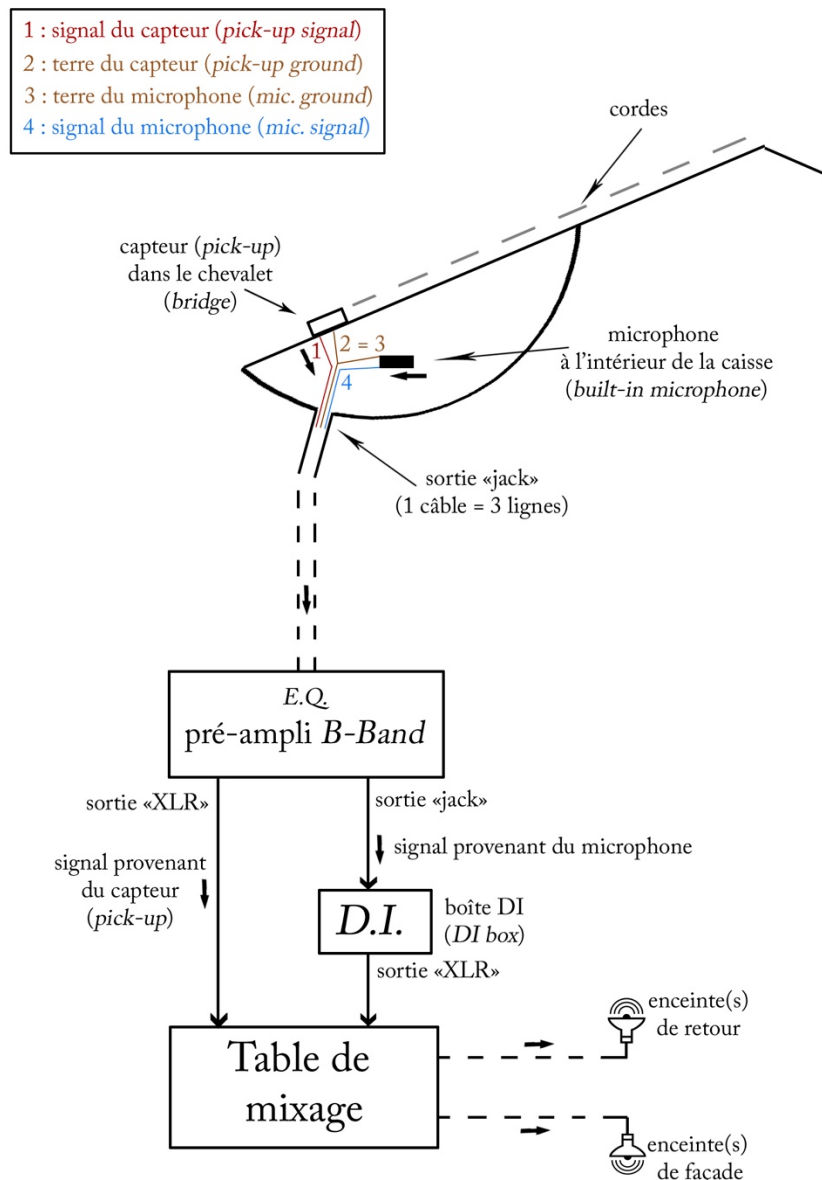


Figure 87 : schéma du système à deux capteurs du oud de Rabih Abou-Khalil

Gert Rickmann-Wunderlich met l'accent sur l'importance de la séparation des deux signaux. Ce procédé lui permet de contrôler le son lors du concert en envoyant aux musiciens, par les retours, uniquement le signal provenant du *pick-up*. Il réserve le signal capté par ce qu'il appelle « *built-in microphone* » au public. Ce procédé ressemble à la diversification et à la séparation

here to the mixing desk. This is unbalanced signal, so you need the direct box [DI-box] to balance the signal to bring it over long run. »

des sources sonores que j'ai déjà décrites. Il consiste à réduire la masse sonore amplifiée sur scène au strict minimum.

II.7. Maitriser le son sur scène pour le plaisir de jouer

Amine Mraïhi, comme les autres joueurs de oud, utilise un capteur piézo et la séparation des signaux envoyés aux enceintes des retours et ceux à la façade pour éviter l'effet larsen. Lors du concert auquel j'avais assisté, aucun capteur de contact n'était fixé sur son instrument, contrairement à la soirée (à laquelle je n'avais pas assisté) où il a eu recours à une « capsule » de contact et à une paire de microphones de la marque *Neumann* placés en face de son instrument :

~ Paris (France), le 6 avril 2017 ~

Amine Mraïhi – Donc on faisait un concert avec toute cette formation [avec basse et batterie]. Et là, ce que je fais, c'est que j'ai des micros suisses que j'utilise pour les retours et que j'utilise aussi pour soutenir le son de l'instrument. C'est des capsules qui collent au oud avec une sorte de pâte qui ne laisse aucune trace. Ça se met sur la table [d'harmonie].

A.O. – Donc tu n'as pas utilisé les *Neumann* ?

A.M. – Si j'utilisais les *Neumann*, mais en plus. Je les mets, comme il faut, devant moi, mais je soutiens le son avec un son plus direct en fait [la ou les capsules].

A.O. – Qui est piézo ?

A.M. – C'est un piézo, oui.

A.O. – C'est parce qu'il y a une batterie ?

A.M. – Parce qu'il y a une batterie. Mais même quand je joue – là, on a essayé de jouer acoustique, ce soir – mais quand je joue j'essaie d'avoir mon son directement avec un piézo parce qu'il ne fait pas de *feedback*.

A.O. – Et tu étais content du son, ce soir ?

A.M. – Écoute, sur scène, on jouait très acoustique. Dans la salle, d'après ce que j'ai entendu des autres [publics], ça sonnait bien. Après, quand tu n'as pas ton ingé son qui voyage avec toi, tu ne sais jamais [comment ça sonnait en façade], en fait.

Il est intéressant de noter dans ce passage que le joueur de oud parle de sa tentative de « jouer acoustique » avec le moins d'amplification possible sur scène, tout en rappelant que, selon le paradigme sonore des musiques sonorisées, les musiciens ne peuvent pas avoir une idée précise du son que le public reçoit en face. Son affirmation d'avoir « essayé de jouer acoustique » semble, à première vue, contradictoire avec la présence sur scène d'enceintes de retour (voir

les figures n°74 et 75). Un autre témoignage est venu clarifier son idée. Quelques jours après le concert d'Amine Mraïhi au Studio de l'Ermitage et tout à fait par hasard, je croise le violoncelliste Vincent Ségal au concert du joueur de oud Hussam Aliwat que j'observais dans le cadre de la même étude. Hussam Aliwat donnait un concert au club de jazz parisien *SunSet* avec la formation suivante : Hussam Aliwat (oud), Sary Khalifé (violoncelle), Raphaël Jouan (violoncelle), Paul Void (batterie et *electronics*). Il y avait deux invités : un guitariste flamenco et un pianiste (Ayad Khalifé, frère de Sary). Hussam Aliwat y était amplifié avec un microphone de contact (probablement piézoélectrique) ainsi qu'un microphone aérien (probablement électrostatique) (c'est sans doute la présence de ce dernier qui a favorisé les effets de rétroaction qu'on peut entendre dans [la vidéo n°6](#) à 0'37 et entre 3'13 et 3'15).

~ Paris (France), le 12 avril 2017 ~

À la sortie du concert, je discutais avec Vincent Ségal quand le jeune batteur, Paul Void, que j'avais rencontré lors des répétitions, passe me dire bonjour. J'en profite pour lui présenter Vincent qui lui fait directement des remarques sur la question du son :

Vincent Ségal : – Il faut vraiment que ... pour le groupe, il faut vraiment que tu travailles ... comme c'est le violoncelle et le oud, il ne faut pas que tu prennes [le son] des retours.

Paul Void : – Oui, mais ça va être dur !

V.S. – Oui mais... non. Il ne faut pas que tu écoutes les musiciens, sur scène, dans un retour, toi.

P.V. – Oui mais c'est impossible !

V.S. – Comment les gens ils faisaient dans les années 30 ? Led Zeppelin, tu vois, les mecs, ils n'ont pas de retours. Led Zeppelin ! Les guitares ! (...) Vraiment, un *taqsīm* solo, il doit être léger. Le oud, s'il va jouer tout le temps comme ça il va être crevé. En fait, comme toi tu prends des retours, tu joues en fonction des retours. Si tu ne prends pas de retours, tu joueras en fonction d'eux. [Peut-être] un peu pour le oud, et le violoncelle à peine, même pas. Moi je joue sans retours, demande-lui [en se tournant vers moi]. Quand je jouais en concert, je n'avais pas de retours. Avec le violoncelle. Oui, comme ça Prabhu [Edouard qui] est côté de moi [sur scène pendant ce concert], il sait que s'il joue trop fort, je ne vais pas m'entendre.

P.V. – Oui, c'est un bon exercice, oui !

V.S. – Parce que sinon, ça ne marche pas. Ce n'est pas comme si tu jouais avec une basse électrique, mais ce n'est pas une basse, c'est un violoncelle. Du coup, on entend les flops. C'est comme si tu étais seul. [...] Mais, à mon avis c'est ça le truc. Il faut que vous arriviez à jouer rock, mais trouver le truc où ça soit ... même si vous faites un peu métal ... ou jouer avec des électriques ! Comme tu vois, comme Mehdi Haddab, qui vient avec son oud électrique. Il est à fond dans le truc. Hé, les mecs [il s'adresse à nous tous], il joue fort ! C'est

lui qui joue [le plus fort] ... qui nous casse les oreilles. Mais, c'est du rock quoi ! Tu connais ? *Speed Caravan* ? Mais le truc c'est que si c'est comme ça, il faut que tu te trouves une manière de dire : « Je me mets devant ou au milieu entre vous, sans retours ». À mon avis, le retour ça casse le ... En fait il faut que tu sois plus proche d'eux. Pas derrière. À côté d'eux.

Cette discussion éclaire le « jouer acoustique » dont m'avait parlé Amine Mraïhi quelques jours auparavant. Cette manière de s'approcher d'un son acoustique non amplifié concerne uniquement le côté scène. Il s'agit toujours d'un contexte de musiques sonorisées, car le public reçoit un son amplifié. Il y a de l'amplification du côté scène aussi. La nuance que le musicien voulait souligner est que l'amplification du oud est réduite au minimum dans les retours. Étant au minimum, le joueur de oud peut se contenter du signal qui vient du microphone électrostatique, sans trop de risque de rétroaction puisque le niveau *gain* est relativement faible. Pour y arriver, les autres musiciens doivent se contenter des sons acoustiques de leurs instruments. Ainsi, le joueur de oud a la possibilité de ne pas avoir recours au capteur piézo et éviter ainsi le son « nasal » jugé de mauvaise qualité. Quant au son reçu par le public, comme il l'a bien décrit : « quand tu n'as pas ton ingé son qui voyage avec toi, tu ne sais jamais ».

Pendant les balances de son concert, Dhafer Youssef demande à son ingénieur du son : « Je veux avoir exactement le même son qu'à [l'extérieur/façade] » (*I want to have exactly the same sound as [outside]*). Quelque temps plus tard, il réclame de nouveau : « Le même son que tu as à l'extérieur, s'il te plaît ! » (« *Same sound that you have outside, please !* »).

Khyam Allami exprime bien la recherche d'uniformité mais cette fois-ci non pas synchronique, entre le son sur scène et celui qui arrive au public, mais diachronique, entre la sonorisation d'un concert à l'autre. Pour s'assurer, en plus d'éviter la rétroaction, de maîtriser le son sur scène et de garantir ainsi le « plaisir de jouer », il utilise des oreillettes comme retour (*in-ear monitors*) :

~ Berlin (Allemagne) [par téléphone], le 26 octobre 2020 ~

Khyam Allami – Il y a deux raisons [pour lesquelles il utilise des oreillettes]. Sur la vidéo que tu as vue²⁷⁶, j'utilisais mon oud acoustique, pas le *Godin*. Et le oud acoustique produit plus de rétroaction [*feedback*]. La raison d'utiliser les oreillettes [*in-ears*] c'est pour éviter la rétroaction. Mais en même temps, j'ai remarqué qu'à chaque lieu de concert, le système de sonorisation [*sound system*] et les retours [*monitors*] sont différents. Ça m'a beaucoup fatigué d'être confronté à chaque fois à un son qui n'est pas propre, qui est déséquilibré. D'un concert à un autre, le son peut être très différent. J'ai alors commencé à utiliser les oreillettes pour avoir de la constance, pour être tranquille sur scène, afin que je puisse entendre quelque chose

²⁷⁶ Il s'agit d'une vidéo que Khyam Allami m'a envoyée de sa performance en solo qui a eu lieu au *Café Oto*, le 20 juin 2017 à Londres.

que je maîtrise et que j'ai programmé tel je le voulais. Avec le *Godin* je n'avais plus le même problème de rétroaction comme quand j'utilisais le oud acoustique. Mais il y a aussi la question de l'écoute et du plaisir/extase [*ṣaḥṭana(t)*]. En fin de compte si tu n'entends pas très bien [le son du oud], ça rend difficile d'entrer dans l'ambiance et d'arriver à ce que tu veux produire [comme effet]. Avec les oreillettes, c'est bon, tu te débarrasses de ce problème.

J'ai dessiné un schéma d'un cas de figure où Khyam Allami joue avec les retours dans les oreillettes (voir le schéma de la figure n°103). Lors d'un autre de ses concerts, auquel j'ai assisté, aucun retour n'est présent sur scène (voir [la vidéo n°7](#) de la balance et [la vidéo n°8](#) du concert). Pendant la résidence qui précédait cette performance, les musiciens avaient les retours, surtout pour le oud, le qanoun effets et leurs effets, dans leurs casques (voir [la vidéo n°9](#) et le câblage que cela implique, à partir de 1'25).

Le paradigme sonore des musiques sonorisées implique que le « bon » son, ou les « bonnes » conditions sonores soient doubles et peuvent ne pas se croiser. Il y a d'un côté la scène et de l'autre la façade, d'un côté les musiciens et de l'autre le public. Entre ces deux sphères, la figure de l'ingénieur du son assure la continuité.

III. L'ingénieur du son

En tenant compte de ce même paradigme, on peut classer les joueurs de oud en trois catégories. Il y a ceux qui ont un ou plusieurs ingénieurs du son qu'ils considèrent comme un membre de leur formation, à part égale, ceux qui se contentent d'ingénieurs ou techniciens du son « locaux » et ceux qui jouent en autonomie. La plupart des musiciens que j'ai rencontrés jouent dans des contextes qui varient entre les deux dernières situations. Seuls quelques joueurs de oud de renommée internationale ont la possibilité d'avoir un ingénieur du son « attiré » qui « voyage avec eux ». Ce dernier joue un double rôle : il leur « fabrique » un son satisfaisant sur scène et leur garantit un « bon » son pour le public. Dans les musiques sonorisées, c'est l'ingénieur du son qui fait le lien entre la scène et le public. Une relation de confiance entre musiciens et ingénieurs du son et une bonne entente sur ce qu'est un « bon » son sont primordiales pour la réussite d'une performance sonorisée.

III.1. Communication verbale entre joueurs de oud et ingénieurs du son

Le rôle essentiel que joue l'ingénieur du son dans la chaîne de coopération implique une interaction qui entraîne une communication verbale avec les musiciens. Toute communication

autour des aspects sonores présente la difficulté de les rendre explicites et de les verbaliser (Battesti et Puig 2016). J'ai remarqué que certains musiciens communiquent avec l'ingénieur du son en utilisant des termes techniques bien spécifiques plus ou moins objectifs. Ainsi Fadhel Boubaker demande à l'ingénieur du son d'augmenter le volume d'une zone de fréquences bien déterminées (voir [la vidéo n°10](#) à partir de 2'04) :

~ Stuttgart (Allemagne), le 19 juin 2017 ~

Pendant la balance, Fadhel Boubaker demande à l'ingénieur du son de la salle :

F.B. – J'aimerais juste réduire un peu les hautes fréquences.

Ingénieur – OK.

F.B. – Merci. [Il continue à jouer un peu. Il semble satisfait]. Oui. C'est mieux comme ça ?

Ingénieur – Oui.

F.B. – Merci ! [Il place son oud sur le stand].

Ingénieur – Fadhel, peux-tu jouer plus ? Juste pour vérifier la *reverb*.

[Fadhel Boubaker reprend son oud et recommence à jouer]²⁷⁷

Pendant les balances du concert de sortie de disque *Zabad, l'écume de nuit* du *Sabil quartet*, à l'auditorium de l'Institut du Monde Arabe, Ahmad Al Khatib demande à l'ingénieur du son de la salle d'augmenter le niveau sonore du oud dans son retour avec une grande précision :

~ Paris (France), le 2 juin 2017 ~

Les musiciens reprennent la répétition et discutent de la structure du morceau. Puis reprennent jusqu'à la fin. Ahmad Al Khatib : [en arabe] « Il s'appelle comment celui qui s'occupe du son ? ». On lui répond : « Thomas ». Ensuite il l'appelle pour lui demander en anglais :

A.K. – Thomas, Thomas, est-ce possible d'augmenter le oud ici [dans son retour] d'un dB [un décibel] ?

Ingénieur – Un dB en plus ...

²⁷⁷ F.B. – *I want just reduce a bit of the high frequencies.*

Ingénieur – *OK.*

F.B. – *Thank you. Yeah. Is it better like that ?*

Ingénieur – *Yes.*

F.B. – *Thank you !*

Ingénieur – *Fadhel, can you play more ? Just to check the reverb.*

A.K. – Oui.

D'autres utilisent des termes subjectifs plus ou moins flous de l'ordre de la sensation comme en témoigne cette scène qui décrit la difficulté d'une phase de balances à laquelle j'ai assisté.

~ Blois (France), le 30 mai 2017 ~

J'arrive en même temps où les quatre musiciens montent sur scène : Dhafer Youssef (voix et oud), Aaron Parks (piano), Mat Brewer (contrebasse) et Ferenc Nemeth (batterie). Deux ingénieurs du son sont aussi présents : Giulio Gallo l'ingénieur du son principal de sa tournée, qui s'occupe de la façade, et un ingénieur du son, probablement local, qui s'occupe du son sur scène (les retours) et qui reste dans les coulisses, côté cour. Une répétition a lieu pendant la balance. Dhafer Youssef se montre très exigeant et directif, surtout par rapport au son du oud.

Pendant le test du micro de sa voix, Dhafer Youssef montre à Giulio Gallo qu'il n'est pas satisfait du son en lui lançant une pique : « Je ne suis pas dans une conférence ! » avant de rajouter « Tu oublies que quand je vais dans les notes longues j'ai besoin d'un peu plus d'effet ».

Puis Dhafer Youssef prend le oud et commence à improviser, accompagné par Aaron Parks et Matt Brewer. Il s'arrête de jouer et s'exclame : « C'est sourd [*boomy*] ici sur scène ! » Giulio Gallo répond une minute après, pour indiquer qu'il a trouvé la raison : « Le [microphone du] vocal était allumé ».

Dhafer Youssef semble toujours insatisfait : « La qualité du son est vraiment ridicule ! C'est très mauvais ! Viens [sur scène] écouter ça, s'il te plaît ! ».

Giulio Gallo demande à l'autre ingénieur du son de régler quelque chose sur l'un des deux retours centraux de la scène. Le groupe continue de répéter jusqu'à ce qu'un grand effet larsen ne se produise (voir [la vidéo n°11](#) à 1'40). Dhafer Youssef s'exclame, un peu dépité : « Fais attention ! J'étais ici, et même-pas là-bas, alors fais attention ! »

Les musiciens continuent de répéter. Ils jouent *Les Ondes Orientales*. Dhafer Youssef n'est toujours pas satisfait du son du oud (voir [la vidéo n°12](#) à partir de 3'57) : « Je n'entends rien depuis l'extérieur [de la scène] ! Je déteste ça ! Ça fait comme si on était dans une cage, sur scène ! » Ce à quoi Giulio Gallo répond : « À ce moment-là on est obligé de baisser le niveau [du son] là-bas [sur scène] ». Dhafer Youssef réplique : « Si on baisse le niveau je ne vais rien entendre. » Giulio Gallo lui assure que le son est bon et assez fort sur les façades « À l'extérieur [de la scène, c'est-à-dire du côté du public] il y a du niveau [sonore] » et lui demande de venir écouter par lui-même : « Viens ! ». Dhafer Youssef lui répond : « Je te crois ! ». Giulio Gallo insiste : « Descends ! ». Dhafer Youssef lui indique l'endroit de la scène où le son n'est pas bon pour lui [car il bouge assez pendant le concert] : « Ça c'est bon pour moi. Pour moi c'est bon ici. Mais dès que je recule ... ». Il lui montre du doigt les retours suspendus du côté cour : « Alors envoie moi du oud par ici ».

Les musiciens continuent leur répétition. Au milieu d'un morceau, Dhafer Youssef siffle Giulio Gallo puis lui fait un geste de la main lui demandant de venir. Dès que le morceau est fini, il dit : « Le oud n'est pas [assez] fort, mon frère ! ». L'ingénieur du son lui demande : « J'ai fait monter. Tu veux plus ? » Les musiciens commencent à jouer le début du morceau *Al-Akhtal Rhapsody Part I* mais s'arrêtent car Dhafer Youssef et Aaron Parks sont insatisfaits du son du oud. Aaron Parks : « On entend trop les doigts [*a fingering sound*] ! ». Dhafer Youssef appelle Giulio Gallo (voir [la vidéo n°13](#) à partir de 5'40) en italien cette fois-ci : « Giulio, s'il te plaît, viens ici. Une catastrophe ! Un désastre ! » Quand l'ingénieur du son arrive sur scène, le joueur de oud se plaint : « C'est très plat, très métallique et vraiment très ... ».

Les musiciens reprennent le morceau *Al-Akhtal Rhapsody Part I*, jusqu'à ce que Dhafer Youssef n'arrête tout le monde, en faisant une grimace. Il regarde l'ingénieur du son et lui dit : « Je manque de basse. Je manque de basse. Ça me manque pour danser », puis lui demande de venir, avec un geste de la main : « Giulio, je veux que tu sois sur scène et que tu écoutes ... ». Il essaye encore le son du oud puis s'exclame : « Je veux dire que c'est métallique ! Peut-être ça [le problème] vient de là ? Peut-être que c'est le retour, je ne sais pas ! ». Giulio Gallo propose de couper le son de la façade et de ne garder que celui des retours pour vérifier. Il revient sur scène en disant : « Là, il n'y a que la scène [qui est sonorisée] ». Pendant que Dhafer Youssef joue le oud, Giulio Gallo s'adresse à l'autre ingénieur son, qui se trouve derrière le batteur, côté cour, pour lui donner des instructions (voir [la vidéo n°13](#) à partir de 11'00) : « Le coupe... Monte le coupe-bas ! ». Il reste sur scène pour vérifier le résultat. Dhafer Youssef suggère de reprendre la balance à zéro : « Pourquoi ne pas tout remettre en linéaire de nouveau ? Je veux que tout soit linéaire. Linéaire, pour avoir exactement le son [du oud] et ensuite, à partir de là, tu continues [avec les effets] », avec un geste qui trace une droite verticale, faisant référence à l'égaliseur graphique (*EQ*).

Les deux ingénieurs continuent le réglage du son du oud dans les retours, sur scène.

Dhafer Youssef compare le son du oud acoustique à celui lorsqu'il est amplifié puis suggère encore : « Coupe la *reverb*. Peut-être que c'est la *reverb* ? » puis dit à Giulio Gallo : « J'entends d'autres choses ». Giulio Gallo approche son oreille de la rosace du oud puis fait des va-et-vient entre le oud et l'un des retours centraux pour trouver l'origine du son parasite et déterminer s'il provient du oud ou bien du circuit d'amplification. Il informe Dhafer Youssef : « Ça ne vient pas du oud ! » puis donne des indications précises à son collègue.

Après le concert, les musiciens n'étant pas encore sortis des loges, je croise Giulio Gallo dehors, j'en profite pour lui demander comment s'est passé le concert pour lui. Il a exprimé le fait que la soirée était très dure :

A.O. – « Il y avait des problèmes au niveau du son ? »

Giulio – « Non, il n’y en avait pas ! Mais le dernier concert s’était mal passé au niveau du son. Le souvenir de cette mauvaise expérience a dû le hanter et il voulait tout faire pour éviter que ça ne se reproduise »²⁷⁸.

²⁷⁸ Les dialogues ont été traduits à partir des répliques originales suivantes :

- « *I’m not on a conférence* »
- « *You forget that when I go to the long notes I need a little bit more effects* »
- « *It’s boomy here on the stage* »
- « *The vocal [microphone] was open !* ».
- « *The quality of sound is really ridiculous ! It’s very bad ! Come on [on stage] listen to that, please !* »
- « *Be careful ! I was here, not even there, so be careful !* »
- « *I don’t hear nothing from outside ! I hate that ! It’s like feeling [being] in a cage, on the stage !* »
- « *Then we have to go down with the level down there.* ».
- « *If I go down I will hear nothing.* »
- « *Outside, there is level* »
- « *Come !* »
- « *I believe you !* ».
- « *Get down !* ».
- « *This is good for me. For me it’s good here. But as soon as I go back...* ».
- « *So give me some oud from here* »
- « *The oud is not loud, brother !* ».
- « *I pushed up. Do you like more ?* ».
- « *It’s a fingering sound !* ».
- « *Giulio, prego, vieni qui. Una catastrofe ! Un disastro !* »
- « *It’s too thin, too metallic, and really too ... finger* ».
- « *I’m missing bass ! I’m missing bass ! I’m missing to dance !*»,
- « *Giulio, I want you to be on the stage and listen...* ».
- « *I mean this is just metallic ! Maybe it’s [the problem] from here ? Maybe it’s the monitor, I don’t know !* ».
- « *Now there is only stage* ».
- « *The cut ! Go up with the low-cut !* »
- « *Why not to put everything linear again ? I want everything linear. Linear, to get exactly the sound [of oud] and then from there you go on [with the effects]* »
- « *Mute the reverb. Maybe it’s the reverb ?* »
- « *I’m hearing other things !* ».
- « *It’s not from the oud !* ».

J'ai voulu, par la transcription de cet extrait de mon journal de terrain, rendre compte de l'ambiance que les joueurs de oud connaissent particulièrement bien, celle de l'inquiétude et du désarroi, quelques heures avant un concert sonorisé, devant la difficulté d'obtenir un son satisfaisant sur scène. Il faut interpréter les incessantes remarques, requêtes et sollicitations citées plus haut comme autant d'expression de frustration et de dépendance au savoir-faire « psycho-technique » de l'ingénieur du son. Celui-ci doit comprendre ce que le musicien a en tête même quand ce dernier ne sait pas l'exprimer, d'où la dimension « psychologique ». Giulio Gallo semble en être parfaitement conscient puisqu'il attribue l'anxiété de Dhafer Youssef au mauvais souvenir du concert précédent. Dhafer Youssef pouvait se permettre dans sa communication verbale avec son ingénieur du son « personnel » une coopération que d'autres joueurs de oud ne peuvent s'accorder dans le contexte d'une collaboration éphémère, et donc distante, avec un ingénieur du son « local ». Dans cette épreuve à la fois technique et psychique, une relation de confiance entre l'ingénieur du son et le musicien est essentielle surtout quand on sait que ce dernier n'a aucune possibilité, dans le contexte d'un concert sonorisé, d'apprécier le résultat de la sonorisation en façade.

III.2. Une relation de confiance

La relation de confiance qui existe entre le joueur de oud et son ingénieur de son « personnel » ressemble à celle qu'il peut entretenir avec l'un des musiciens de sa formation, en le considérant comme un membre à part entière. Alors qu'autour des joueurs de oud meneurs (dans le sens jazzistique de *leader*²⁷⁹ par opposition à celui de *sideman*²⁸⁰), les musiciens changent souvent au grès des projets, la relation avec l'ingénieur du son tend vers la pérennisation. Je me rappelle qu'Anouar Brahem m'avait affirmé qu'il n'allait jouer nulle part sans son ingénieur « attitré » le suédois Thorsten Cichowski-Stokke. Ce dernier m'avait informé qu'il collabore avec le joueur de oud, pour les concerts, depuis *Conte de l'incroyable amour*, le deuxième disque

²⁷⁹ « **Leader**. Celui qui conduit un orchestre, mais qui – à la différence des d'orchestres classiques – en est, souvent, administrativement et entièrement responsable, dans la mesure où le son de l'ensemble porte sa signature, puisque c'est lui qui recrute les instrumentistes et arrangeurs. Soit un travail préalable, outre les répétitions, finalement plus décisif quant au résultat que la « direction d'orchestre » sur scène. À quelques exceptions près [...], le leader d'une formation de jazz est souvent, lui aussi, instrumentiste. » (Carles, Clergeat et Comolli 2011, p. 747)

²⁸⁰ « **Sideman** (littéralement : « adjoint », « assistant »). Membre d'un orchestre qui n'occupe pas une position, centrale, de leader. » (*Ibid.*, p. 1165)

d'Anouar Brahem sorti en 1992 avec le percussionniste tunisien Lassad Hosni et le clarinetiste turc Barbaros Erköse.

De façon analogue Rabih Abou-Khalil me décrit sa longue collaboration avec Gert Rickmann-Wunderlich sans lequel il refuse de se produire :

~ Vallauris (France), le 7 mai 2017 ~

A.O. – Tu fais donc appel à ton ingénieur de son [pour la façade].

Rabih Abou-Khalil – C'est toujours lui, mon ingénieur de son, depuis longtemps.

A.O. – Il m'avait dit que son principal client c'est Jan Garbarek.

R.A. – Oui.

Je parle de la frustration des jeunes joueurs de oud qui résulte des problèmes qu'ils rencontrent lors de l'amplification et la sonorisation de leur instrument.

R.A. – Oui mais c'est toujours comme ça. Même pour moi, par rapport aux musiciens que j'écoutais. Tu n'arrives jamais à avoir [le son] que tu veux. Je travaille jusqu'aujourd'hui mes morceaux, avec les mêmes exercices le matin, comme je le faisais il y a trente ans, rien n'a changé, ça n'arrête jamais. Après le son, j'ai essayé des milliers de choses avant d'avoir ce résultat. Maintenant je ne fais pas de concert si je n'ai pas l'argent pour prendre mon ingénieur du son. Je refuse, s'il n'y a pas suffisamment d'argent, pour avoir cet ingénieur de son. C'est une partie intégrale de ma musique. Si tu veux mon groupe, tu dois payer pour mon ingénieur du son. Parce qu'à la fin, si tu n'es pas sûr de ce que le public entend ... Comment était le son à l'église [le concert de Rouen – à la chapelle Corneille] ?

A.O. – C'était magnifique !

R.A. – C'est [le travail de] Gert ! À chaque fois que je l'ai avec moi, les gens viennent me dire que c'était bien. Tu peux lui faire confiance quand il est là. Lui il est musicien ! Il était batteur, à l'origine. Il était dans un groupe de Rock, dans les années 60 [plutôt au début des années 80].

A.O. – Je m'en doutais un peu, vu les extraits sonores qu'il mettait au début [avant les balances], pour tester le son.

R.A. – [Avec malice] Oui, des choses bizarres, n'est-ce pas ? Et c'est toujours les mêmes trucs. Mais il cherche certaines fréquences. Il a besoin des mêmes morceaux [une référence] pour pouvoir faire des comparaisons, pour équilibrer le son, parce que à chaque fois c'est une différente [acoustique]. Je trouve que c'est important d'être confiant [du son que le public entend]. Quand je suis sur scène je peux imaginer [quel son arrive au public]. Il [Gert Rickmann-Wunderlich] est rapide [pour tout installer]. Parce qu'avec le oud, tu le sais toi, c'est presque impossible d'avoir le son que tu veux. Je suis habitué à un certain son, le

meilleur possible sur scène, et après je dois faire confiance [à mon ingénieur] pour que le son qui arrive soit bien.

La dernière phrase de cet extrait, où le musicien me prend à témoin, décrit parfaitement cet état mental de résignation face à la difficulté d'avoir le son proche de celui d'une performance acoustique tel qu'il est façonné et cultivé par les instrumentistes. Dès que l'on passe au contexte des musiques sonorisées, ce son « acoustique » qui était pourtant bien « réel » devient « idéal » et – comme Rabih Abou-Khalil le décrit – « presque impossible à avoir ». D'ailleurs Rabih Abou-Khalil inclue systématiquement, depuis 2001, le nom de l'ingénieur du son de ses albums enregistrés en studio (Walter Quintus et tout récemment Günther Kasper) dans la liste des musiciens sur les pochettes de ses disques.

Peu de joueurs de oud ont le luxe d'avoir un ingénieur du son « personnel ». Mais il arrive, comme c'est le cas de la formation d'Achref Chargui, que l'un des musiciens, en l'occurrence le batteur italien Jacopo Andreini, soit lui-même ingénieur du son (voir [la vidéo n°14](#) où il alterne entre son rôle de musicien et celui d'ingénieur du son) :

~ Tunis (Tunisie), le 13 mai 2017 ~

A.O. – Et comment fais-tu pour l'amplification ?

Achref Chargui – Pour l'amplification, généralement, j'ai une pastille que j'aime beaucoup. Une bonne *Fishman* qui prend toujours un maximum d'harmoniques.

A.O. – Ça prend de la table, un piézo ?

A.C. – Oui. Mais ce qui est bien c'est que l'ingénieur, qui est toujours Jacopo, connaît bien les harmoniques de mon oud. Ça dépend toujours de l'endroit dans lequel je joue. J'ai joué dans pratiquement toutes les conditions. Ce n'est pas facile du tout. Ce qui m'importe toujours c'est mon écoute à moi. Il faut que ce soit comme je veux.

A.O. – C'est-à-dire le retour de ton son vers toi ?

A.C. – Absolument. Parce que c'est aussi par rapport aux autres [musiciens]. Côté basse, il faut que je puisse en avoir un minimum pour les [partie/jeux] rythmiques. Dans les aigus, il ne faut pas que je sois très fort. Les médiums doivent être douces [*hanīn*] et non pas métalliques et mauvais. Voilà, en gros. Sinon, pour les enregistrements, le dernier album, *Tajaliyat*, si tu voyais la prise de son tu dirais « wow ». Deux micros, un par-ci [devant la main droite] et un par-là [devant la main gauche]. Un autre micro par-là et un dernier en face. Quatre micros !

La confiance et la collaboration devient dans ce cas double : à la fois musicale et sonore.

III.3. Recherche des conditions sonores idéales : le cas de la sonorisation du oud chez Anouar Brahem

J'avais auparavant évoqué, avec l'exemple de la sonorisation du oud de Rabih Abou-Khalil (voir la section Ch.6-II.6.) la chaîne de coopération plus longue engageant, en plus du joueur de oud et son ingénieur du son, le fabricant du microphone et le luthier. Dans ce cas, nous sommes en présence, en plus du premier luthier qui a fabriqué l'instrument, d'un deuxième luthier dont le savoir-faire est de manier un oud de collection pour y installer un dispositif électronique (un microphone, un capteur *piézo* incrusté dans le chevalet et une sortie « jack » pour les trois signaux).

L'exemple que j'aimerais rapporter est légèrement différent. Il implique moins la lutherie que l'ingénierie du son comprise dans sa double acception : le savoir-faire de sonoriser un concert dans de bonnes conditions (à la fois pour les musiciens et le public) et la conception et la fabrication du matériel technique nécessaire. Dans cette chaîne de coopération on va retrouver un joueur de oud, en l'occurrence Anouar Brahem, et deux ingénieurs du son :

Dolomites, Canazei (Italie), le 2 août 2017

Le 1^{er} août j'arrive à l'aéroport de Vérone. J'appelle Corrado Bungaro qui me promet de faire son possible pour parler de ma demande d'entretien dans le cadre d'une thèse à Anouar Brahem au moment où il le rencontrera, c'est-à-dire le jour du concert. En lui demandant l'adresse de l'évènement je découvre que l'évènement n'a pas lieu le soir dans une salle de concert à Trente accessible directement par train, comme je l'avais imaginé, mais plutôt à l'extrême nord de l'Italie, dans la montagne, en plein air et plein jour : plus exactement à treize heures en bas du massif des Dolomites, dans la commune de Canazei ! Le seul moyen d'y accéder et d'y être à l'heure c'était de prendre le premier train qui quitte Vérone en direction du nord à cinq heures du matin puis, à partir de la ville de Trente, prendre un bus qui monte pendant plus de trois heures jusqu'à Canazei, en passant par plusieurs stations de ski, et enfin une navette spéciale pour arriver à *Passo Sella*, le lieu du concert. La navette est là, nous ne sommes plus très loin de la frontière autrichienne et suisse.



Figure 88 : l'emplacement du concert délimité par des piquets

Le concert est gratuit. Il est organisé dans le cadre de l'animation culturelle de la saison estivale de la région. Le public est assis sur l'herbe devant les musiciens. Une petite régie est installée entre les musiciens et le public. J'arrive à la scène improvisée au même moment que les musiciens. Le matériel est déjà en place. Il n'y a pas eu de balance audio car les musiciens ont l'air de découvrir le lieu au même moment que les spectateurs. Anouar Brahem semble inquiet pour son oud car le soleil est particulièrement fort ce jour-là. Les musiciens mettent des casquettes et des lunettes de soleil.

Je n'en revenais pas. Bien que le concert fût en plein air, le son était d'une grande qualité. Ce jour-là, Anouar Barhem était accompagné par l'allemand Klaus Gesing à la clarinette basse, le suédois Björn Meyer à la guitare basse et le libanais Khaled Yassine aux percussions pour interpréter les morceaux de l'album *The Astounding Eyes Of Rita* (CD Audio - Brahem 2009).



Figure 89 : Anouar Brahem jouant avec son quartet

À la fin du concert, Corrado Bungaro me fait un signe de la main pour me présenter à Anouar Brahem à qui j'explique la raison de ma présence. Il accepte de m'accorder un entretien dès son passage à Paris. En descendant la pente avec les musiciens, les organisateurs et toute l'équipe du festival j'en profite pour discuter avec l'ingénieur du son d'Anouar Brahem, Thorsten Cichowski-Stokke. L'échange qui suit est traduit de l'anglais :

A.O. – Bravo pour le son ! C'était comme une musique de chambre alors qu'on était en plein air dans un champ.

Thorsten Cichowski-Stokke – Ce n'est pas facile !

A.O. – Avec les joueurs de oud, on discute tout le temps de ce qu'il faut faire pour obtenir un bon son, quels matériels et micros il faut avoir...

T.C.S. – C'est toujours la même chose. En fait, le petit micro que j'ai sous le *Schoeps* [marque allemande de microphone de grande qualité].

A.O. – Il y a deux micros.

T.C.S. – Oui, j'ai le micro *Schoeps* et j'en ai un autre plus petit. Et le petit micro est très fin [*very fine microphone*]. Il est construit par un ami de Björn [le bassiste], en Suède. Il s'appelle Jörgen Thuresson. Il construit ces petits microphones qui possèdent une certaine qualité de son, un caractère de son, comme les *Schoeps*

A.O. – *Schoeps* c'est une marque ?

T.C.S. – *Schoeps* est une marque, oui. C'est le micro le plus grand des deux, que j'utilise pour le son.

A.O. – C'est quel *Schoeps* exactement ? Il doit y en avoir plusieurs ?

T.C.S. – Ça s'appelle le MK 4. C'est un micro très cher et son problème c'est qu'il est aussi très ouvert [*very open*] parce qu'il me permet aussi de capter la voix d'Anouar quand il [chante, fredonne, ce qu'il fait sur un ou deux morceaux en concert]. Il s'agit d'un seul micro [utilisé à la fois pour le oud et la voix].

A.O. – Donc, tu prends la voix avec le *Schoeps*, le plus grand.

T.C.S. – Ainsi que le oud. Mais c'est ça le problème de ce micro, il est très ouvert. Il capte tout. Et tu as facilement des problèmes de larsen [*feedback problems*]. Alors que le petit microphone a un son qui est un peu proche du *Schoeps*, mais sans le danger de larsen. C'est plus facile à manier, tu vois ?

A.O. – Donc tu mixes et tu lui [à Anouar Brahem] envoies ce qui vient de ce petit micro uniquement dans les retours ?

T.C.S. – Oui, uniquement dans les retours.

A.O. – Et pourquoi pas un piézo [un micro qui prend uniquement les vibrations de la table de l'instrument] dans ce cas-là ?

T.C.S. – Parce qu’il [le petit micro fabriqué par Thuresson] sonne comme un microphone et non pas comme un piézo. Ça a un très beau son [*It sounds very nice*]. Je l’utilise aussi pour les cordes, à Munich, quand on a joué « Souvenance » [le dernier projet et disque d’Anouar Brahem, pour quartet et orchestre de cordes]. Tous ces microphones aériens [ou d’ambiance, *overhead microphones*] que j’ai utilisés étaient tous du même type que ce petit microphone. J’obtiens un son de cordes très naturel.

A.O. – Et pour acheter un microphone du même genre que ce petit microphone, il n’y a qu’une seule personne sur Terre qui le construit ?

T.C.S. – Oui ! C’est l’ami de Björn. Ce n’est pas facile d’en avoir.

A.O. – Combien ça coûte ?

T.C.S. – Ça n’a pas vraiment de prix pour le moment. Il ne les vend pas officiellement. Je les aime beaucoup. Je suis très content d’en avoir. Mais tu peux essayer de contacter Björn sur son site web. Il pourra peut-être te mettre en contact avec Jörgen Thuresson.

A.O. – Ce serait génial.

T.C.S. – S’il accepte de t’en faire ça ne sera pas plus que 200 euros.

A.O. – Ah, j’avais pensé que ça allait être plus cher.

T.C.S. – Le MK 4 [*Schoeps*] coûte beaucoup plus cher, mais ça ne vaudra pas la peine de l’acheter parce que ça nécessite d’avoir un ingénieur du son avec.

Arrivés en bas, les musiciens sont partis vers leur hôtel à Canazei. Je me trouve avec Corrado Bungaro et le deuxième co-organisateur Carlo La Manna, contrebassiste et bassiste italien, autour d’un café pour une séance improvisée de *debriefing*. Les deux me parlent des difficultés rencontrées dans l’organisation d’un concert en pleine nature avec des musiciens très exigeants. Pour décompresser, ils m’invitent après le café à les accompagner à l’hôtel où les artistes sont logés. On y retrouve d’ailleurs les musiciens et j’en profite pour demander à Björn Meyer de m’aider à contacter son ami Jörgen Thuresson afin de lui poser quelques questions sur le micro qu’il a construit et que l’ingénieur du son Thorsten Cichowski-Stokke utilise pour les retours, ce qu’il accepte volontiers. Il s’en est suivi l’échange suivant :

A.O. [27 Aout 2017] : « Je vais commencer par une question très ouverte : quelle(s) est/sont la/les caractéristique(s) des microphones que tu as fabriqués et qui fait/font que ces derniers soient utilisés pour le oud de Brahem (Il me semble que l’ingénieur du son les utilisent pour les retours afin d’éviter la rétroaction). Qu’est-ce qui les rend techniquement adéquat pour cela et différents des autres microphones ? »²⁸¹

²⁸¹ Traduction de : « *I will start with a very open question : What are the specification(s) of the microphones you did that make them used for Brahem's oud (I think that the sound engineer use them for the monitors to avoid the audio feedback). What technically makes them good for that, and different from other microphones ?* »

Jorgen Thuresson [27 Aout 2017] : « Beaucoup de petits microphones cardioïdes ont un pic à la fréquence de résonance (généralement autour de 10 kHz) et une atténuation [*roll off*] aux fréquences basses et ont une sorte de coloration. Leur son est léger, très brillant, et par exemple « métallique » ou « grésillant ». Les micros que j'ai fabriqués ont une réponse en fréquences qui est large et lisse, une coloration minimale et un son neutre. Techniquement, la différence concerne le choix des matériaux, le design de l'électrode interne, le volume de la cavité interne, la taille et les amortissements des ouvertures à l'arrière, etc. C'est une combinaison assez complexe de différentes propriétés. »²⁸²

A.O. [4 Septembre 2017] : « Est-ce que tu as construit ce micro spécialement pour le oud depuis le début ? L'ingénieur du son m'a dit qu'il utilisait le même micro que toi pour les instruments orchestraux (le projet *Souvenance*). Est-ce que c'est exactement le même micro (avec les mêmes caractéristiques et propriétés ?) »²⁸³

J.T. [5 Septembre 2017] : « C'est un micro universel pour de nombreux types d'instruments et d'applications. Je ne sais pas si l'ingénieur du son parle de mes autres micros. Ceux-là sont un autre type de microphones principalement destiné à l'enregistrement. Voir les photos [en pièce jointe] »²⁸⁴.

Il est à noter que directivité et sensibilité du microphone sont interdépendantes. Un microphone cardioïde (unidirectionnel) provoque ce que les techniciens appellent « effet de proximité » : à une certaine distance, le micro devient d'un coup plus sensible aux fréquences basses. Donc, plus un microphone de ce type est proche de la source et plus le son capté sera riche en fréquences basses. L'utilisation d'un tel type de microphone pour sonoriser le oud en « dénature » le son et demande donc rectification.

Un microphone omnidirectionnel est moins sensible qu'un cardioïde. En plus, il n'est pas concerné par cet « effet de proximité ». Son omni-directivité présente le désavantage de risquer de capter des sources sonores environnantes indésirables (les autres musiciens). Il s'agit donc

²⁸² Traduction de : « *Many small cardioid mics have a high peak at the resonance frequency (usually around 10 kHz) and roll off at low frequencies and have some kind of coloration. They sound thin, very bright, and e.g. "tinny" or "sizzly". The mics I have made have a wide and smooth frequency response, minimal coloration and a neutral sound. Technically the difference is about choice of materials, design of the internal electrode, volume of the internal cavity, size and damping of openings at the back, etc. It is a rather complex combination of different properties.* »

²⁸³ Traduction de : « *Did you build this kind of mic especially for oud since the beginning ? The sound engineer told me that he used the same mic you did for orchestral instruments (Souvenance project). Is it the exact same mic (with same characteristics and properties) ?* »

²⁸⁴ Traduction de : « *It is an universal mic for many kinds of instruments and applications. I don't know if the sound engineer means my other mics. That is another type of mics primarily intended for recording. See pictures.* ».

de devoir choisir entre différentes options dont chacune porte son lot d'avantages et d'inconvénients.

L'avantage du cas, tout à fait exceptionnel dans mon étude, du microphone assemblé par Jörgen Thuresson est qu'il est *préconçu* pour un usage bien déterminé et ce dans sa construction-même. En le fabriquant de façon « artisanale », Jörgen Thuresson a la possibilité de contrôler, comme il le décrit lui-même, plusieurs paramètres décisifs dans le rendu final du micro, comme par exemple le choix du matériel ou en occultant ou en libérant le fond arrière du diaphragme (capsule) du microphone en question.

C'était donc ça le « truc ». Il y avait un microphone commercialisé pour la façade, et un autre fabriqué spécialement par un ingénieur de son pour un usage spécifique : les retours. Après coup, tout paraît logique : outre de projeter un son bien pris et bien mixé vers les auditeurs, une grande importance est accordée, sur scène, au confort sonore des musiciens. C'est donc un son de oud « acoustique » qui arrive aux oreilles d'Anouar Brahem, quand il joue en concert. Cet oxymore d'un son « amplifié » qui paraît « acoustique » illustre bien que la recherche d'un son « naturel » est une construction qui engage des aspects psychologiques, sociaux et techniques. D'ailleurs pendant notre interview Anouar Brahem m'indique que ce même microphone fabriqué par Thuresson a servi pour la façade :

~ Paris (France), le 29 novembre 2017 ~

Anouar Brahem – Mais justement, pour le nouveau projet, on a mis en place le son, à Hammamet de manière à ce qu'il n'y ait pas de *pick-up*.

A.O. – Avec les micros de Thuresson ?

A.B. – Oui. C'est l'ami de Björn Meyer. Mais ce n'est pas le micro principal. Le micro principal est un autre. Mais le petit micro c'est uniquement pour les retours. D'ailleurs il l'a parfois un peu utilisé.

Je n'avais pas compris le sens de sa phrase « D'ailleurs il l'a parfois un peu utilisé » que plus tard. Quelque mois plus tard, le 8 avril 2018, après son concert à la Philharmonie de Paris pour la sortie de *Blue Maqams*, je croise dans les coulisse l'ingénieur du son Thorsten Cichowski-Stokke. Je lui ai raconté mon échange avec Jörgen, concernant le micro des « retours ». Il me dit alors qu'en cas de dysfonctionnement du micro principal d'Anouar Brahem (le *MK 4* de chez *Schoeps*), il peut facilement changer de micro et envoyer à la « façade » le son capté par le micro du « retour ». « Le public ne verrait aucune différence », me confie-t-il.

Il s'agit bien entendu d'un cas exceptionnel que je n'ai pas rencontré ailleurs mais qui illustre parfaitement la recherche et la « fabrication » du son le plus « naturel » possible non seulement pour le public mais aussi pour les artistes sur scène.

IV. Transformation *paradigmatique* et transformation *intentionnelle*

Les trois paradigmes sonores, dont les deux premiers concernent toutes les performances musicales qui procèdent de l'amplification électrique et de la sonorisation, et dont le troisième concerne spécifiquement le oud en tant qu'instrument à faible puissance sonore, montrent que la transformation sonore, dans ces conditions réunies, est *réelle* et *inévitable*. Pour satisfaire son *intention* de retrouver un « naturel », le joueur de oud, avec ou sans l'aide de l'ingénieur du son, doit engager une série de transformations du son, dans le but de remédier à la dégradation initiale. C'est ce que j'appelle une « transformation paradigmatique ». Il s'agit d'une seconde transformation du son dont le but est de neutraliser l'inévitable première transformation et de se rapprocher ainsi d'un son « naturel ». Quand la transformation se fait dans l'*intention* non pas de retrouver un son « naturel » mais de s'en affranchir, j'appelle cela une « transformation intentionnelle ». Cette deuxième voie sera le sujet du prochain chapitre.

Je tire cette distinction entre transformation *paradigmatique* (*réelle* sans être intentionnelle) et transformation *intentionnelle* (comme *projet*) de l'étude de Gérard Lenclud de la notion de « tradition » (Lenclud 1987) dans laquelle il distingue entre la « transformation » réelle qui s'opère dans les sociétés dites traditionalistes et celle revendiquée comme projet des sociétés dites modernistes quand bien même ces dernières procèdent à des processus de réification et de conservation.

Le traitement du signal sonore ne signifie pas systématiquement un *projet* de traitement ni un affranchissement de la recherche d'un son « naturel ». La revendication du musicien est donc à prendre en considération pour catégoriser sa démarche dans l'une ou l'autre des deux directions que je propose de décrire dans ce travail (la direction de la recherche d'un son « naturel » ou celle d'un dépassement de cet idéal, que je développe dans la section qui suit). Dans l'extrait suivant, Jean-Pierre Smadja me conseille l'utilisation d'un préamplificateur, en amont de la chaîne d'amplification, afin de corriger la dégradation que le capteur piézoélectrique aura engendré.

~ Paris (France), le 24 mars 2017 ~

[Je remarque la présence d'un embout en plastique de la marque *FWF* collé sur le côté du oud et qui sert à accueillir le micro de la même marque]

A.O. – C'est dur à trouver ça !

Jean-Pierre Smadja – Non mais il y a un magasin qui les fabrique à Pigalle, les *FWF*. Et ce n'est pas cher du tout.

A.O. – Oui, mais c'est grâce à toi que j'ai ça. [Par] Philippe Teissier !

J.P.S. – C'est plutôt pas mal, mais par contre, attends, ça, il faut que tu le mettes... Il y a deux choses : (...) Cette cellule ne suffit pas. Il faut vraiment que tu lui mettes un bon pré-ampli qui permet d'égaliser, vraiment. Et aussi, moi, j'utilise un *AER* [marque allemande d'amplificateur] maintenant qui ...

A.O. – Oui, lequel ?

J.P.S. – Ça c'est un *Compact 60* [de la marque *AER*].

A.O. – Moi j'ai acheté l'*Alpha plus* [une gamme en dessous]. C'est ce que tu m'avais conseillé.

J.P.S. – Voilà ! C'est super !

Pour s'approcher d'un son « naturel », les joueurs de oud, accompagnés par le reste de la chaîne de coopération, doivent traiter ce signal déjà transformé par la transmission électrique afin de le faire apparaître le plus « naturel » possible. Le son « naturel » ainsi fabriqué, construit, est doublement transformé. On peut comprendre cette double transformation comme une tentative d'annulation de la transformation accidentelle. En d'autres termes, c'est une transformation volontaire pour conjurer le sort d'une transformation involontaire.

Dans le chapitre suivant, je décrirai la voie alternative prise par certains joueurs de oud qui n'ont plus le souci de retrouver un son « naturel » et qui se caractérise par le développement des transformations intentionnelles.

CHAPITRE 7 :

DEUXIÈME DIRECTION : S’AFFRANCHIR DE LA RECHERCHE D’UN SON « NATUREL »

En plus de toutes ces tentatives de recréation d’un son naturel dans le contexte des musiques sonorisées, que je viens de décrire, il existe une voie, de moins en moins marginale : celle où les joueurs de oud s’affranchissent de l’idéal de son naturel et jouent la carte de la transformation du son, de son traitement et de son électrification.

Si Jean-Pierre Smadja (*alias* Smadj) et Mehdi Haddab, pionniers de l’électrification du oud, qui forment le duo franco-algérien *DuOud* sont mes informateurs privilégiés dans ce cas précis, d’autres joueurs de oud de la nouvelle génération font des expérimentations dans le sens de la transformation du son en utilisant des procédés disponibles sur le marché et conçus principalement pour les guitares électriques.



Figure 90 : *DuOud* formé par Jean-Pierre Smadja (gauche) et Mehdi Haddab (droite) aux ouds électriques²⁸⁵

I. Traitement électrique intentionnel du son

I.1. Quelques aspects techniques

Nous avons déjà vu que l’amplificateur, tel qu’il est commercialisé, est un assemblage d’au moins trois compartiments : un préamplificateur, un amplificateur et un haut-parleur (voir la

²⁸⁵ Photo issue du site web de *DuOud*. Lien : <https://duoud.fr> © D.R.

figure n°58). Tous ces compartiments étant assemblés au sein de l'« ampli », le musicien n'a alors qu'à « brancher » son instrument et choisir entre le niveau de la pré-amplification (*gain*) et celui de l'amplification (*master*). Pour un même niveau d'amplification, il y a une multitude de combinaisons possibles entre le niveau du gain et celui du master. Plus la combinaison présente un niveau de *gain* élevé (et donc de *master* faible mais non nul), plus le son amplifié est distordu. Plus elle présente un niveau de *master* élevé (et donc de *gain* faible mais non nul), plus le son amplifié est dit *clean* ou propre.

La distorsion du son de la guitare électrique est un bon exemple de la dégradation que subit le signal électrique initialement converti par le microphone. Cet effet sonore résultant des limites matérielles de l'une des trois composantes de l'ampli commercial aurait été perçu comme un défaut avant sa réappropriation par les musiciens. Largement adopté, voire nécessaire dans une large partie de genres musicaux populaires (blues, « rock » dans le sens large du terme), la distorsion est de nos jours souvent assurée par une panoplie d'appareils électroniques (et de plus en plus numériques²⁸⁶) appelées « pédales d'effets ». On peut schématiquement les concevoir comme des compartiments supplémentaires et optionnels conçus pour des traitements spécifiques. Les fonctions les plus connues de pédales d'effets sont la distorsion, l'*overdrive*, la *fuzz*, le *delay*, la *reverb*, la *wah-wah*, le *flanger*, le *chorus*, le *phaser*, la compression, etc. Chaque musicien peut donc modifier son signal en amont du préamplificateur ou entre ce dernier et l'amplificateur mais cette fois-ci dans un objectif de traitement esthétique semblable à celui du traitement du timbre des instruments acoustiques.

Certains préamplificateurs sont commercialisés de façon indépendante. Grâce à leur capacité de dénaturer le signal sonore (puisque'ils agissent en amont de l'amplification) ils peuvent aussi jouer un rôle dans le traitement du son quand cette dénaturation est jugée esthétiquement intéressante par le musicien. On parle d'une « couleur » spécifique à chaque préampli.

²⁸⁶ Les pédales d'effets numériques sont en réalité à la fois électroniques et numériques. Le signal électrique (dit analogique) est converti en un signal numérique binaire (dit digital). Il est traité numériquement (par un micro-ordinateur) avant d'être reconverti en un signal électrique pour poursuivre son chemin dans la chaîne d'amplification. Contrairement à une pédale électronique dont la taille dépend des composants électriques qui la constituent (éventuellement encombrantes), une pédale numérique a l'avantage de pouvoir assembler plusieurs traitements possibles dans un même micro-ordinateur. Les pédales numériques ont donc l'avantage (et selon des puristes, le désavantage) d'être polyvalentes (d'où leur appellation vernaculaire de « multi-effets »). De nos jours, de plus en plus de pédales d'effets et de préamplificateurs électriques sont simulés « virtuellement » par des logiciels numériques que ce soit par des pédales d'effets numériques ou même directement sur les ordinateurs (surtout dans le contexte du *home studio*, de plus en plus en vogue dans les productions musicales) à l'aide de *plug-ins* (de l'anglais *plug-in*).

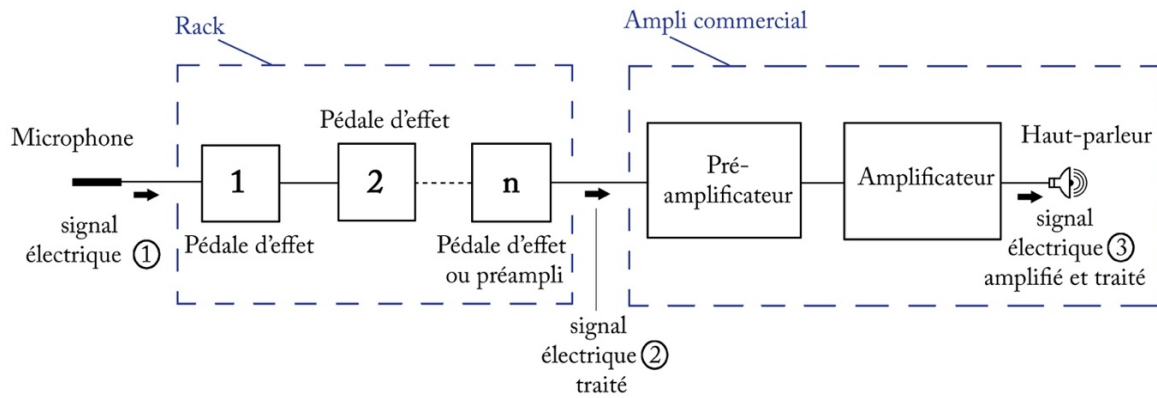


Figure 91 : schéma simplifié d'une chaîne d'amplification complète

L'ensemble des dispositifs (pédales d'effets et pré-amplis) qu'un musicien assemble en amont de l'entrée de l'ampli commercial est souvent appelé *rack*. À l'instar de l'*EQ*, (voir figure n°59), le musicien peut placer son *rack* ou certains de ses éléments entre les deux phases d'amplification de l'« ampli » quand ce dernier l'autorise. Ceci permet au musicien de traiter le signal sonore après que celui-ci ait subi une pré-amplification (voir schéma de la figure 92).

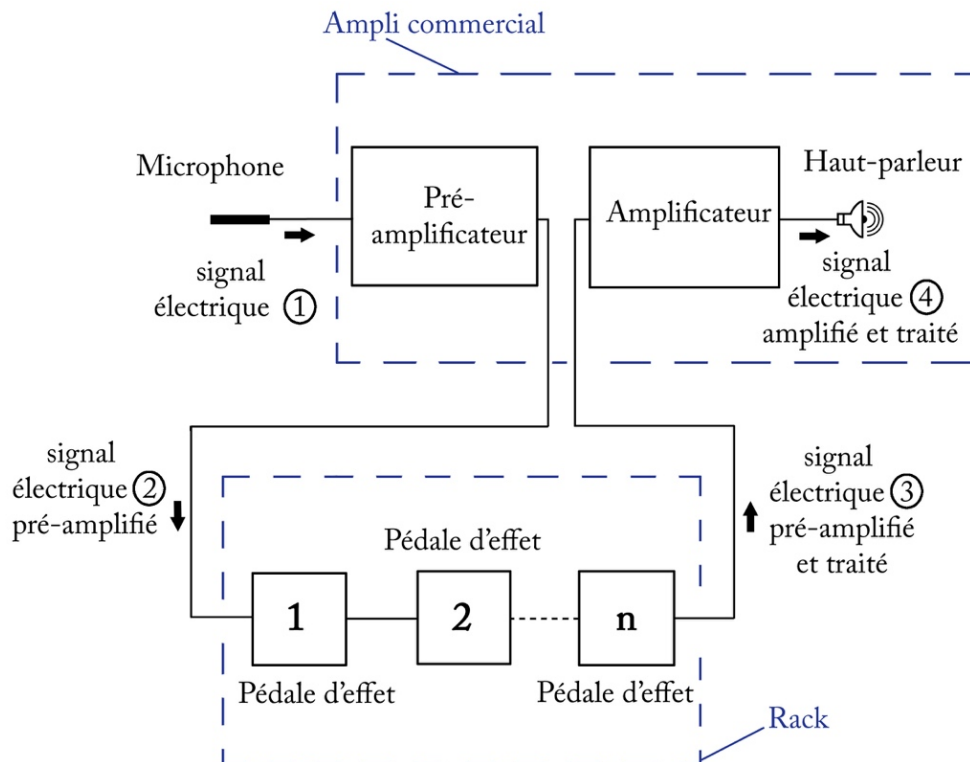


Figure 92 : schéma simplifié d'une chaîne d'amplification avec une différente disposition

Il est tout à fait possible de combiner les deux « circuits » avec certains traitements placés traditionnellement avant la pré-amplification – souvent les pédales d’effet dites de saturation comme la distorsion ou l’*overdrive* et celles dites de modulation comme la *chorus* ou la *flanger* – et d’autres entre cette dernière et la phase ultime d’amplification – souvent les pédales d’effet dites de spatialisation comme la *delay* ou la *reverb* (dans une combinaison des deux schémas des figures n°91 et 92).

I.2. Emploi des pédales d’effets par des joueurs de oud

Pour s’affranchir du son dit « naturel » du oud, certains musiciens explorent ces pédales d’effets disponibles dans le marché. Amine Mraïhi m’informe²⁸⁷ qu’il utilise des pédales d’effets telles que la compression, l’*equalizer*, l’*overdrive*, l’*octaver* et le *chorus*. Qaïs Saadi, lors des répétitions de l’un de ses projets en trio, utilisait trois pédales d’effets en amont de sa chaîne d’amplification, dont le capteur était un piézoélectrique placé sur la table d’harmonie en parallèle au chevalet (voir le cercle bleu sur la figure n° 93).



Figures 93 et 94 : Qaïs Saadi en train d’activer l’une des trois pédales d’effets constituant son *rack* (à gauche) et le détail de celui-ci (à droite)

²⁸⁷ Lors d’une discussion chez lui, dans les environs de Lausanne, le 20 août 2017.

Lors des répétitions de ce trio, Qaïs Saadi utilisait les trois pédales d'effets suivants : *delay*, *phaser* et distorsion. Il active et désactive les pédales selon la sonorité recherchée. Le signal sonore arrive dans un sens bien déterminé (de droite à gauche sur la figure n°94). L'ordre des pédales est important car un signal qui passe par l'écho (*delay*) et sur lequel sera appliqué une distorsion ne donne pas le même résultat lorsque l'ordre des pédales est différent. Outre ces trois effets, Qaïs Saadi peut rajouter celui de la réverbération qu'offre la table de mixage par laquelle passe le son du signal de son oud. Dans l'extrait suivant, dont le dialogue a déjà été mentionné en exergue de l'introduction et que je reprends ici, on assiste à cette recherche d'une sensation et d'un son bien déterminés que les musiciens – Qaïs Saadi, Hacén Djeghbal le bassiste et Thomas Ostrowiecki le batteur – semblent attribuer à la réverbération (voir [la vidéo n°1](#) à partir de 0'56) :

~ Pantin (France), le 30 juin 2017 ~

Après un premier morceau dans lequel Qaïs Saadi a activé l'effet *phaser*, les musiciens discutent du son du oud. Ils trouvent qu'il lui manque quelque chose :

Hacén – En fait il faut rajouter de la *reverb*. [Il s'approche de la table de mixage.]

Thomas – Même moi, il me faut de la *reverb*.

Qaïs – [En s'approchant de la table de mixage] C'est ça qui fait le ...

[Thomas Ostrowiecki continue à jouer sur son pad de percussion électronique tandis que Hacén Djeghbal augmente la *reverb* sur la chaîne du percussionniste de la table de mixage, jusqu'au moment où, satisfait, Thomas Ostrowiecki s'exclame :]

T.O. – Voilà !

H.D. – Ça met de l'âme, sinon c'est sec !

T.O. – Tout est dans la *reverb*. Anouar Brahem il a ...

Q.S. – ... il a tout compris, oui !

T.O. – [Il se reprend] Non, pas Anouar Brahem. Il s'appelle comment lui ... ?

Q.S. – Manfred Eicher ?

T.O. – Qui ?

Q.S. – Manfred Eicher ?

T.O. – Non ! Le oudiste ... [il ne trouve pas son nom] merde !

H.D. – Dhafer [Youssef] ?

T.O. – Le patron !

H.D. – Dhafer ?

T.O. – Non, le patron de tous ces gens-là ! Le vrai patron !

Q.S. – Ah, le libanais-là [en pensant fort probablement à Rabih Abou-Khalil] ?

T.O. – Non, l’iraquien, je crois !

H.D. – Shamma [Naseer] ?

T.O. – Le patron !

H.D. – Naseer Shamma ?

Q.S. – Ah, oui ! Comment il s’appelle ... [Qaïs Saadi ne retrouve pas le nom mais comprend la référence à laquelle Thomas Ostrowiecki fait allusion] *Babylon Mood ! Babylon Mood !*

T.O. – Ah, non, oui, oui ! *Babylon Mood !*

Q.S. – Tu as vu ! Il est énorme, ce truc !

Abderraouf O. – [Ayant reconnu la référence] Munir Bashir !

T.O. – Munir Bashir ! Le patron !

H.D. – Haha !

Q.S. – *Babylon Mood*, c’est ça !

T.O. – Là ça ne rigole pas du tout ! C’est *dub* et tout. La *reverb* [milieu de phrase inaudible] est *kitsch*. J’adore cet album ! Un voyage !

Qaïs Saadi augmente considérablement l’écho sur sa pédale de *delay* (voir [la vidéo n°1](#) à partir de 1’46). Les musiciens s’exclament. L’un d’eux lance : « Maintenant, il y a de l’ambiance ! » Un autre : « On va faire un *Babylon Mood !* ». Qaïs Saadi acquiesce : « On se fait un *Babylon Mood !* ». La section rythmique démarre sur un rythme qui rappelle le *reggae* et le *dub*. Ils improvisent un morceau d’une dizaine de minutes. Je reconnais une citation d’une chanson de Nass El Ghiwane (Subhān ’allāh ṣīfnā wallā(y) shitwā) (voir [la vidéo n°1](#) à partir de 7’13) suivie par *Misirlou* (voir [la vidéo n°1](#) à partir de 7’55) dans la version rock de Dick Dale (du film *Pulp Fiction*) par Qaïs Saadi, au oud.

L’intérêt de cet extrait réside dans le fait de réunir une recherche d’un son spécifique avec des références explicites à un mode d’écoute : *Babylon Mood*, un des disques les plus hétérodoxes de Munir Bashir²⁸⁸. Ce dernier est invoqué, de façon détournée, non pas comme une figure « classique » du oud mais plutôt « alternative », voire « subversive », ce qui témoigne d’une connaissance *partagée* d’éléments peu connus de sa discographie. Ici, le couple

²⁸⁸ Ce disque est hétérodoxe dans le sens où il s’éloigne du disque typique, avec des improvisations classées par maqam et jalonnées par des silences contemplatifs ou de pièces légères et virtuoses, pour lequel la figure de Munir Bashir est connue dans l’univers du oud. Il y en a un autre, *Dialogue Between Oud & Rhythms* (sortie probablement en 1987 en vinyle et réédité 2001 en CD, par le label *Voix De l’Orient*) où Munir Bashir utilise particulièrement les effets de réverbération et d’écho.

réverbération/écho (les deux effets sont souvent confondus) est essentiel pour la recherche d'extase.

Dans un autre passage de l'entretien que j'ai eu avec Dhafer Youssef, ce dernier évoque la réverbération/écho en précisant qu'il réserve ces effets à sa voix, préférant un son de oud direct :

~ Paris (France), le 12 juin 2018 ~

A.O. – J'avais remarqué que la *reverb* est très importante pour toi.

Dhafer Youssef – Oui, parce que la *reverb* c'est un instrument [à part entière]. Mais ça dépend, pour le bois, le oud, il ne faut pas en mettre beaucoup. (...) Si tu l'as remarqué, c'est peut-être parce que le micro de la voix était allumé. Parce que je n'aime pas en mettre beaucoup pour le oud. Si tu joues un morceau soft, OK. Mais avec la rythmique [section rythmique : basse et batterie] et en plus du *delay*, même moi, je n'arrive plus à entendre quoique ce soit.

A.O. – J'ai lu sur ton site tu parlais de la cuisine de ta maman, de l'écho au hammam, et dans une autre interview tu as parlé du micro en plastique avec lequel tu avais enregistré un appel à la prière, et tu avais dit qu'il sonnait à la Jimi Hendrix [distorsion] ...

D.Y. - [Rires] Oui Jimi Hendrix qui appelle à la prière ! Pour moi les effets, c'est un instrument [à part entière]. Par exemple, beaucoup de chanteurs viennent voir mon technicien [du son] pour lui dire qu'ils veulent travailler avec lui, parce que le son [leur plaît]. Il leur répond : ce n'est pas moi [qui fait le son], c'est Dhafer ! Je peux te faire la même chose [mais ça n'aura pas le même résultat], mais ce n'est pas moi, c'est lui qui s'adapte. Moi je demande ce truc [ces effets], afin de décoller vers de nouvelles choses. Parce que je ne chante pas de chansons, j'improvise, et j'utilise ça comme source d'inspiration. Quand le son est comme je le souhaite, quand les effets sont comme je les veux, je peux utiliser ça pour décoller.

A.O. – J'ai assisté à ton concert au Théâtre du Châtelet, avant sa fermeture, à l'occasion de l'album *Birds Requiem*. Husnu [le clarinettiste sur le disque] n'était pas là avec vous. Aarset produisait pourtant [à la guitare électrique] un son de clarinette ?

D.Y. – Oui, avec le *EBow* ! C'est magnétique. Je voulais l'utiliser avec le oud mais ce n'était pas possible parce qu'il faut que les cordes soient métalliques ; pour faire des [il commence à imiter un son électrique avec des glissandos qui rappellent le sitar indien].

Dhafer Youssef met à deux reprises l'accent sur l'importance de considérer les effets comme « un instrument » à part entière, quelque chose qui dépasse le son initial ou « naturel » de l'instrument, et qui lui permet de « décoller ». C'est dans ce même sens qu'il aurait aimé pouvoir utiliser le *EBow*, qui comme son nom l'indique (*electronic bow* ou archet électronique),

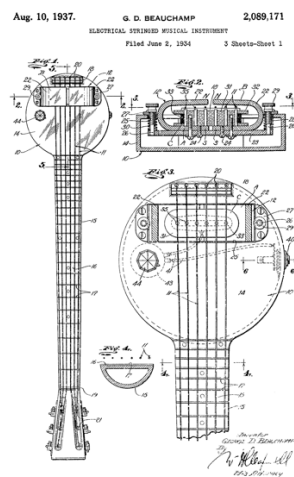
est un objet émettant un champ électromagnétique agissant sur les cordes métalliques²⁸⁹. Conçu pour les guitares électriques, il produit un effet « archet » et donc « planant » par opposition au caractère pincé de l'instrument.

II. Le passage vers le oud électrique :

L'électrification du oud emboîte le pas à celle de la guitare dont les premières tentatives paraissent au début du XX^{ème} siècle.

L'invention de la guitare électrique – premier instrument électrique non-vocal – remonte à 1931. Surnommée *Frying Pan*, ou poêle à frire, cet instrument, conçu par l'ingénieur états-unien George Beauchamp (voir son brevet sur la figure n°95) et commercialisé dès l'année suivante par *Ro-Pat-In Company* qui deviendra *Rickenbacker*, est à corps plein (ou *solid body*) dépourvu d'une caisse de résonance et doté d'un capteur électromagnétique (première transduction magnétique/électrique). L'instrument était conçu pour fonctionner moyennant le branchement à un ampli qui, grâce à l'énergie électrique, lui assure une puissance supplémentaire (amplification) suivie par une émission sonore via un haut-parleur (deuxième transduction électrique/acoustique). Ainsi, l'instrument pour être complet contient la guitare électrique et l'ampli (qui contient le haut-parleur) commercialisé dans la foulée notamment par la firme *Dobro* en 1933.

²⁸⁹ Le *EBow* contient un capteur, un amplificateur et un émetteur. Il fonctionne en créant une boucle de rétroaction qui agit sur les cordes de façon soutenue créant ainsi l'effet « archet ».



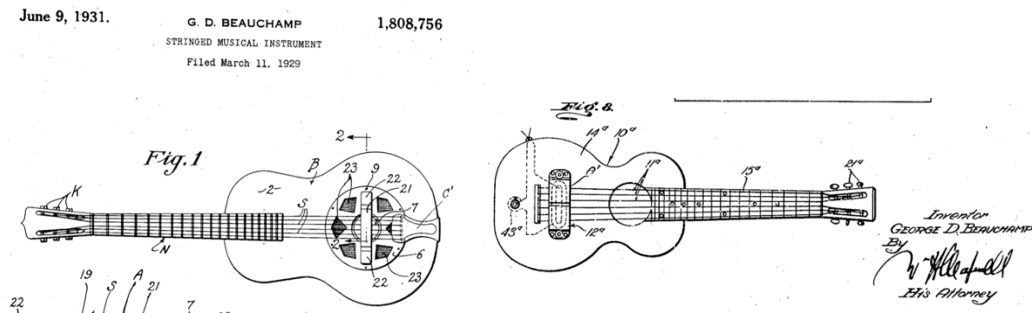
Figures 95 et 96 : schéma du brevet de l'« instrument électrique à cordes » déposé par Beauchamp en 1934 (à gauche)²⁹⁰ et un ampli à tubes *Dorbo* de 1935 (à droite)²⁹¹

On attribue à George Beauchamp le dépôt du premier brevet de guitare à résonateur, en 1929 (accordé en 1931, voir la figure n° 97), même si le modèle était déjà en fabrication, dès les années 1920, par les frères Dopyrea. Il s'agit d'augmenter la puissance de l'instrument grâce à un ou plusieurs cônes métalliques qui remplacent la table d'harmonie. Il s'agit d'une amplification qu'on peut considérer comme « naturelle » par opposition à celle, électrique, qui verra le jour par la suite. Les textes des deux brevets déposés par Beauchamp mettent l'accent sur la puissance que les deux inventions feraient gagner aux instruments à cordes auxquels elles sont appliquées. On peut donc considérer, du moins hypothétiquement, que l'application de l'amplification électrique à la guitare arrive dans un contexte visant à doter cet instrument d'une plus grande puissance. Ce gain en puissance n'avait pas pour objectif une recherche sonore particulière. Au contraire, Beauchamp présentait son invention comme une amplification « convenable » et « fidèle/réelle », comme le montre un extrait de son brevet de sa guitare électrique : « [...], tel courant [électrique] est convenablement amplifié et transformé en son

²⁹⁰ Comme la figure l'indique, le brevet de Beauchamp n'a été délivré qu'en 1937 ce qui a permis le dépôt d'autres brevets concurrents entre temps avec des versions différentes tel que l'*electrical musical instrument* par Guy Hart pour la firme *Gibson*. Image provenant du lien suivant : <https://patents.google.com/patent/US2089171> © D.R.

²⁹¹ Image provenant du site de vente de matériel et instruments de musique en ligne *Reverb*. Lien : <https://reverb.com/item/6384473-dobro-tube-amplifier-1935> © D.R.

comme une reproduction fidèle/réelle du son produit par les vibrations des cordes»²⁹². Une autre figure de ce même brevet montre l'application que Beauchamp avait en tête et qui consiste à doter des instruments « acoustiques » d'un capteur qui leur permettrait de profiter d'une amplification électrique (voir la figure n°98)



Figures 97 et 98 : aperçus des deux brevets déposés par Beauchamp en 1929 (à gauche)²⁹³ et 1934 (à droite)²⁹⁴

Ce n'est que plus tard que les guitares à résonateurs deviennent « appréciées » pour la spécificité de leur sonorité « métallique » et, de ce fait, assignées à des styles bien particuliers (bluegrass, country). Les guitares électriques, quant à elles, sont devenues des instruments étendus (incluant l'« ampli » dans la chaîne de production du son), modulaires et augmentés²⁹⁵ (Lähdeoja 2008 ; 2010 ; Lähdeoja et al. 2009).

²⁹² Traduction personnelle d'un extrait du brevet déposé par Beauchamp en 1934 : « [...], which current is suitably amplified and transformed into sounds as true reproductions of the sounds produced by the vibrations of the strings ». Lien du brevet (n° 2.089.171) mentionné ci-haut.

²⁹³ Figure principale du premier brevet d'un instrument (ici guitare) à résonateur. Image provenant du lien suivant : <https://patents.google.com/patent/US1808756> © D.R.

²⁹⁴ Il s'agit d'une autre figure du même brevet de Beauchamp délivré qu'en 1937 concernant son *electrical stringed musical instrument*. Image provenant dudit brevet (n° 2.089.171) mentionné ci-haut. © D.R.

²⁹⁵ « L'augmentation d'un instrument de musique désigne un processus d'élargissement des capacités d'un instrument traditionnel par des moyens technologiques, sans entraver le fonctionnement de l'instrument initial (Miranda, 2006). Dans ce sens, la guitare électrique est pleinement un instrument augmenté : une guitare acoustique équipée de microphones, de traitements du signal et d'amplification qui en décuplent les possibilités sonores. » (Lähdeoja 2010, p. 1) Certains de ces différents dispositifs rajoutés peuvent fonctionner indépendamment les uns des autres (les pédales d'effets par exemple qu'on peut, brancher et débrancher, activer et désactiver), d'où l'importance de l'adjectif « modulaire » qui présente une nuance par rapport au caractère « augmenté » de l'instrument.

Il est donc probable que l'électrification du oud ait connu la même logique d'un passage d'une simple recherche d'augmentation de la puissance sonore de l'instrument à celle d'une autonomie de la spécificité sonore. Jean-Pierre Smadja indique ci-après que l'électrification du oud arrive comme une « solution » aux « problèmes » de la sonorisation de cet instrument :

~ Paris (France), le 24 mars 2017 ~

A.O. – Est-ce que tu as eu des problèmes par rapport au son ? Par rapport à la sonorité du oud et à l'amplification ?

Jean-Pierre Smadja – Non parce que très vite, avec Mehdi, avec *DuOud*, on a très vite fait toutes les recherches pour, parce qu'on a utilisé le oud dans un environnement électronique et qu'on avait des problèmes à régler, très vite, de sonorisation des ouds acoustiques et de compréhension du message [sonore]. On a très vite cherché des solutions et on les a trouvées, donc : des cellules particulières, des préamplis, l'électrification du oud, des ouds électriques, des objets associés au oud électrique...

Dans le dialogue suivant, Mehdi Haddab, l'acolyte de Smadj, expose le parcours qui l'a conduit vers l'électrification du oud :

~ Paris (France), le 8 février 2018 ~

A.O. – Justement, pour poser la question directement par rapport au oud électrique ou électrifié ; est-ce que tu fais une différence entre les deux ? Parce que parfois tu utilises le mot « électrifié », parfois « électrique ». On parle du même ?

Mehdi Haddab – On parle du même, oui, oui.

A.O. – Je n'ai pas réussi à faire une sorte de généalogie de l'électrification du oud. Je sais qu'à Tunis, quand j'étais au conservatoire, il y a très longtemps, je suppose que c'était à la toute fin des années 90, j'ai vu un oud électrique creux. C'était la première fois que je voyais ça. Ça devait être un oud venant de Turquie.

M.H. – À la fin des années 90 ? Au tout début de 2000, non ?

A.O. – Oui. Ça existait déjà à l'époque ?

M.H. – Oui, les premiers sont arrivés à ce moment-là. [Hésitant, il essaye de se rappeler]. Oui, début 2000, quoi. 2000. Parce qu'avec Smadj, on était allé faire un concert et il en avait ramené un. On avait joué à El Jem [ville tunisienne où se trouve un grand Colisée romain, lieu de festivals de musique à ciel ouvert]. Il y avait un prof de oud, là-bas, qui l'avait supplié « S'il te plaît, vends-le-moi. Toi, tu vas retourner à Istanbul », etc. Et il lui avait vendu son oud électrique. Alors peut-être que tu l'as vu par ce joueur de oud là. Qui avait acheté celui de Smadj, à l'époque. Ça, on était plus en 2003.

A.O. – C'était le fameux concert à El Jem où il y a une ou deux vidéos qui tournent [sur internet] ...

M.H. – Oui mais on l'a fait deux fois donc je ne sais pas laquelle [c'est]. À deux ans d'intervalle, peut-être.

A.O. – Tu jouais même ... [J'imité le geste de Hendrix jouant de la guitare en plaçant celle-ci derrière-lui] avec le oud derrière !

M.H. – Oui [Rires]. Et là c'était sur un oud, effectivement, entre guillemets : « électrifié ». Moi la première étape ça été déjà d'étouffer un oud normal, de le remplir. Je mettais du plastique à bulle, du tissu, tu vois ? Tout ce que je pouvais pour étouffer le son, pour me permettre d'être plus fort. Dans le processus d'« électrification », entre guillemets, du oud, ça été ça d'abord. Et puis au bout d'un moment il y avait ce oud électrique qui était fabriqué à Istanbul. D'ailleurs, il faut quand même le dire, les ouds électriques tels qu'on utilise, [comme] le mien, par exemple, qui est un des premiers qui a été fait à Istanbul, comme celui de Smadj et qu'il a du coup vendu, qui est assez lourd et tout ça, c'est une copie d'un luthier arménien qui était à Los Angeles. C'est lui le premier à avoir sorti ce modèle de oud. Moi, je trouve que cela ressemble un peu à un bretzel [pâtisserie germanique] dans l'esthétique. Il [le luthier] s'appelle Vrek Manidjan, quelque chose comme ça [il s'agit probablement de Viken Najarian, voir le premier de ses deux modèles de oud électrique *E-1000* sur la figure n°99]. Après on se mettra un lien mail et je t'enverrai, s'il y a de la doc [documentation] que je peux te faire glisser. Et en fait, je pense que les luthiers turcs n'ont jamais payé de droit sur son brevet. C'est lui qui l'a inventé comme ça. Et c'est d'ailleurs un super luthier de ouds classiques, etc.

A.O. – Il est vivant ?

M.H. – Ce luthier ? Oui, oui. C'est un super luthier. Donc lui il est à Los Angeles. Du coup, ils se sont mis à les copier en Turquie. Bon, c'est vrai, c'était moins cher. Puis après il faut aller à Los Angeles, à l'époque ce n'était pas ... *Amazon* n'était pas aussi développé, alors prendre le risque de se faire envoyer un oud ... moi j'ai eu l'option « Istanbul » quoi. En fait, au départ, quand j'ai eu ce oud électrique quand je l'ai eu je n'ai pas du tout aimé, tu vois ? Je me suis retrouvé avec ce truc plat, pas beau. J'ai essayé de le brancher, j'avais l'impression d'un mauvais oud acoustique. J'aimais bien ma formule d'un oud acoustique, bien rempli comme ça [il fait le geste pour signifier « rembourré »]. Je retrouvais le son, la tenue, la position et puis je pouvais mettre vachement plus fort. Et puis j'ai laissé couler, pendant un an je ne l'ai pas utilisé. Je n'y arrivais pas. Je n'aimais pas. Et puis un jour je l'ai pris, quand même. Je me suis dit « Bon, quand même, je vais essayer ».

A.O. – À l'époque, c'était le oud de Smadj ?

M.H. – Non, non. Smadj m'en avait ramené un d'Istanbul, voilà [il vient de se rappeler de ce détail]. Je le lui avais demandé. Il m'en a ramené un d'Istanbul. Je l'avais payé. Je l'avais commandé. Oui, donc, au départ, moi, ça ne me plaisait pas. Et puis un jour, j'ai dit « Bon, quand même, je vais essayer un truc ». Et là je me suis dit « Je vais l'essayer ». Je l'ai branché et je suis allé vraiment *extreme* [en anglais]. J'ai sorti toutes mes *distos* [pédales de

distorsion], tout ça, et là je l'ai branché, j'ai poussé dans le volume et dans la distorsion. Et là j'ai fait « Ah non ! Mmm ! Ok ! Il y a quand même ... »

A.O. – Il y avait une différence ?

M.H. – Il y avait une différence. Déjà, potentiellement on pouvait mettre « vachement » [mot accentué] plus fort le son.

A.O. – Pourquoi on ne pouvait pas mettre plus fort [l'autre oud] ?

M.H. – Parce que l'autre, mine de rien, ça reste un instrument arrondi à l'intérieur, même si tu le remplis. Bon, je n'ai pas mis du mastic dedans. J'ai mis du tissu, des trucs. Et puis ça résonne. La table est plus fine, tu vois ? Alors que là, c'est vraiment un *solid body*, c'est du bois plein. Donc, il ne se passe pas la même chose. Tu as beaucoup moins de son, du coup tu peux « vachement » [mot accentué] plus monter.

A.O. – Et par contre quand tu avais commencé avec la première version de ton oud, il était ouvert ? Comment tu arrivais à le rembourrer ?

M.H. – Par la rosace.

A.O. – À l'époque comment est venue l'idée même [d'électrifier le oud en le bourrant] ?

M.H. – L'idée est venue très connement. Elle est venue du fait que j'en avais marre, sur scène, qu'on ne m'entende pas, qu'il faille un son comment dire... Je veux dire, ça larsenait très très vite. Donc, quand je jouais dans un contexte acoustique et tout, il n'y a aucun problème. Même maintenant, des fois je le fais en acoustique. Tu te mets juste un micro devant et ça marche, tu vois ? Mais quand tu joues avec un batteur avec des *mesh* [peaux type *mesh* pour batterie].

A.O. – Pourtant vous étiez deux à l'époque *DuOud* ?

M.H. – Oui mais je ne faisais pas que ça. Je faisais aussi d'autres choses. De temps en temps, je jouais avec d'autres gens, tu vois ?

A.O. – Parce que dans *Ekova* [Première formation qui l'a réuni avec une chanteuse américaine et un musicien iranien], il y avait le oud ?

M.H. – Il y avait les machines ... et oui il y avait le oud. C'est dans *Ekova* que j'ai commencé à électrifier.

A.O. – *Ekova* c'était avant *DuOud* ?

M.H. – Oui, c'était avant *DuOud*. Et comme il y avait aussi beaucoup de machines sur scène, tu vois, ça nous permettait de ... et surtout ça permettait d'utiliser des effets. Rentrer dans les *wah* [pédale *wah-wah*], *delay*, etc., quoi !

A.O. – Donc à l'époque, cela ne se faisait pas tant que ça ?

M.H. – Non, personne ne le faisait. Personne ne le faisait. Après quand j'ai rencontré Smadj, j'avais déjà mis au point ce système. J'avais déjà un pédalier machin. Je jouais déjà du oud en passant dans les effets.

A.O. – D'accord. Et la rencontre avec Smadj c'était dans quel contexte ?

M.H. – On s'est connu car on avait un ami commun, un réalisateur afghan qui nous a mis en relation parce que lui [Smadj] il faisait de l'électro et un petit peu de oud et moi je faisais du oud et un peu d'électro. [Rires]. Donc il a dit : « Ce serait bien que vous vous rencontriez ».

A.O. – Il était guitariste ...

M.H. - Il était encore à l'époque guitariste. Maintenant, ça y est. Il a laissé tomber. [...]

A.O. – Dans ton jeu sur le oud électrique, tu tapes fort. Comment tu arrives à garder l'accordage ? Tu n'as pas peur de [être désaccordé au milieu d'un morceau].

M.H. – J'ai la chance d'avoir un oud qui tient l'accord. Mais ça c'est vraiment une histoire de chance. Il y a des ouds [avec lesquels] ce serait l'enfer.

A.O. – Le oud que tu as maintenant est fabriqué par qui ?

M.H. – Par le turc-là en question.

A.O. – Ah, le même ?

M.H. – L'électrique, oui, c'est le même que j'ai acheté en 2000.

A.O. – Le tout premier ?

M.H. - C'est le tout premier. C'est le seul que j'ai. J'ai « un » [appuyé] seul oud électrique. J'ai fait toute ma carrière avec, je te jure !



Figure 99 : deux vues du modèle de oud électrique *E-1000* de Viken Najarian²⁹⁶

²⁹⁶ Image issue du site web de Viken Najarian présentant son modèle de oud électrique E-1000. Lien : <http://www.oud.net/electric.htm> © D.R.

Ce récit confirme l'hypothèse d'un passage à l'électrification par dépit, dans l'optique de résoudre les mêmes problèmes de faible puissance sonore du oud dans certains contextes de performances sonorisées et de l'effet larsen qu'elle provoque. Le côtoiement d'une batterie est de nouveau présenté comme un contexte extrême. Il est intéressant de noter que Mehdi Haddab, avant sa première rencontre avec un oud électrique à corps plein, est passé par une étape intermédiaire durant laquelle il avait tenté de rembourrer et de remplir la caisse de résonance de son oud afin de d'éliminer des rétroactions renforcées par la caisse de résonance. Cependant, certains éléments ont fait obstacle à une adoption instantanée : la platitude et minceur de l'instrument, son aspect visuel et sa propriété sonore. Un temps d'adaptation lui a été nécessaire pour passer outre toutes ces inconvenients et tirer profit de la puissance sonore qu'un instrument à corps plein et électrifié peut offrir.

En posant la question directement à Viken Najarian à propos de son invention, il m'informe que son modèle E-1000 date de 1993 alors que le E-2000 est arrivé en 2000 (voir la figure n°100). Concernant ce dernier modèle, il m'écrit : « J'ai fabriqué le E-2000 car plusieurs personnes me demandaient un oud électrique qui ressemble plutôt à un [oud] acoustique. Le design principal est le même [pour les deux modèles] mise à part la face »²⁹⁷. Il m'a par ailleurs informé que les capteurs utilisés sont de type piézoélectrique, qu'il les fabriquait lui-même et que les deux modèles sont équipés d'un préamplificateur. Il est intéressant de constater que le deuxième modèle²⁹⁸, est une combinaison entre des caractéristiques sonores (un couple « micro/pré-ampli » installé dans un oud à corps plein muni d'une sortie « jack » 6,35 mm) exigées par la sonorisation de l'instrument et visuelles (une caisse de résonance creuse, une table d'harmonie, des rosaces et une plaque de protection) sollicitées par les joueurs de oud. Cela coïncide bien avec la réaction de rejet décrite par Mehdi Haddab.

²⁹⁷ Traduction personnelle de l'échange que j'ai eu avec Viken Najarian par *facebook* : « *I made the E-2000 because a lot of people were asking me for an electric oud that looked more like an acoustic. The basic design is the same except for the face.* » (Réponse reçue le 4 octobre 2020).

²⁹⁸ Viken Najarian m'indique que le modèle E-2000 est un mélange entre la demi-caisse (*hollow body*) et le corps-plein (*solid body*) : « Le E-2000 est à demi-caisse. Certaines de ses parties sont pleines et d'autres sont creuses ». Traduction personnelle du même échange cité ci-haut : « *The E-2000 is semi-hollow. Parts of it are solid and other parts are hollow.* »

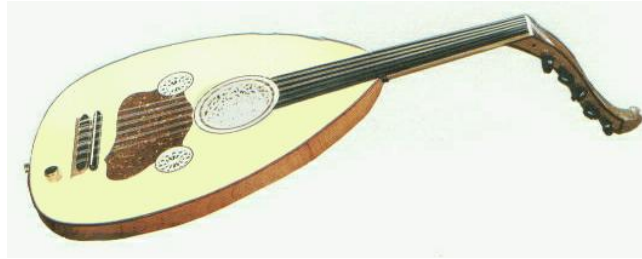


Figure 100 : le modèle de oud électrique *E-2000* de Viken Najarian²⁹⁹

En consultant la liste des brevets américains, j'ai effectivement retrouvé un « modèle déposé » de son premier modèle accordé en 1997 (voir la figure n°101).

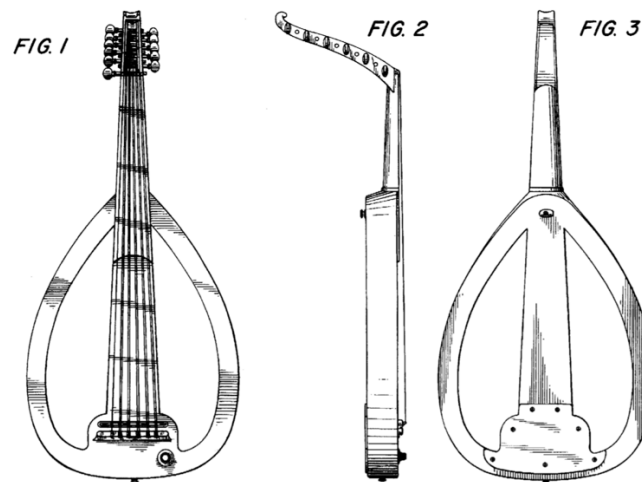


Figure 101 : trois vues du modèle déposé de oud électrique de Viken Najarian³⁰⁰

L'ayant entièrement adopté depuis, Mehdi Haddab considère le oud électrique, comme le font les joueurs de guitare électrique, comme un instrument « modulaire » où il est possible d'agir tout au long du canal de transmission afin de transformer le son et ainsi de le personnaliser. Voici sa description de la manière avec laquelle il « module » le son de son oud électrique :

²⁹⁹ Image issue du site web de Viken Najarian présentant son modèle de oud électrique E-2000. Lien : <http://www.oud.net/electric.htm> © D.R.

³⁰⁰ Image provenant du « modèle déposé » (*design patent*) n° USD 384.689. Il est déposé par Viken Najarian le 11 mars 1996 et accordé le 7 octobre 1997 : <https://patents.google.com/patent/USD384689S/> © D.R.

~ Paris (France), le 8 février 2018 ~

A.O. – Et justement par rapport aux effets que tu utilises et à la sonorisation de ton oud. Finalement le oud électrique que tu utilises, là, c'est une sonorisation comme [pour] toute guitare électrique ?

M.H. – Sauf que c'est un autre chemin, le chemin des pédales et des amplis. C'est ça. Ça [trouver son chemin de pédales d'effet], ça prend du temps aussi. J'ai eu des périodes où j'avais quinze pédales. Après [j'ai eu] des pédaliers. Aujourd'hui, j'ai trouvé un truc minimal. J'ai quatre, cinq pédales, pas plus. En fait, j'ai deux distorsions, une pédale *wah-wah*, un *octaver* et un *delay*, en termes d'effets. Après [en plus de ces pédales d'effets], ce n'est qu'un accordeur ou une pédale AB.

A.O. – La pédale AB ça permet ... ?

M.H. – Ça permet de faire deux signaux. En fait je rentre [dans cette pédale AB, dans le *in*] et je sors sur deux amplis [deux signaux de sortie]. Ça me permet de séparer ...

A.O. – C'est pour la stéréo ?

M.H. – Non, ce n'est pas pour la stéréo. J'ai toujours avec moi un son entre le oud et le côté [il tape du poing] *punchy* du oud. En fait, sur un des amplis, que je préfère, d'ailleurs, à transistor et pas à lampes, j'ai le côté très grave et le côté très aigu, du oud. Et sur le deuxième ampli, j'ai tout ce qui est au milieu, bon, à exagérer avec une distorsion et une *wah-wah*. Donc en fait, ça fait que, même quand je « *wahou* » [il imite le son *wah-wah*], machin, en fait il y a toujours, derrière, l'attaque et le côté rythmique du oud.

A.O. – Donc en fait, les pédales d'effet, ne sont pas appliquées aux mêmes amplis ?

M.H. – C'est ça. L'*octaver* et la disto très méchante, dans un ampli. Et la ligne *wah-wah*, disto, *delay*, va dans un autre.

A.O. – Tu peux me faire un schéma, s'il te plaît ?

M.H. – Oui.

A.O. – Donc une balance, pour toi, c'est long ?

M.H. – Non, non, c'est rapide.

A.O. – Ah non. Mais oui. Je suis bête. Tout ça, c'est prêt en fait [avec un pédalier ou *pedal board*].

M.H. – Alors, ce n'est pas prêt. Moi, je suis spécial, j'ai mon petit système. J'ai, comment dire, mon petit rituel, tu vois ? Je sors mes pédales, je sors mes transfous [transformateurs électriques], je m'installe, ... [je prends mon temps].

A.O. – Comme tous les guitaristes, en fait ?

M.H. – Non, les guitaristes, maintenant, tout le monde, ils arrivent, tu te branches, tu fais « tac » [tu appuies sur un bouton et tout fonctionne], tu as ton son. Tout est pré-plugué [de *plug*]. Moi je débranche tout à chaque fois. Et je rebranche tout à chaque fois.

A.O. – Ah oui ! D'où le mot rituel.

M.H. – Voilà ! [Rires].

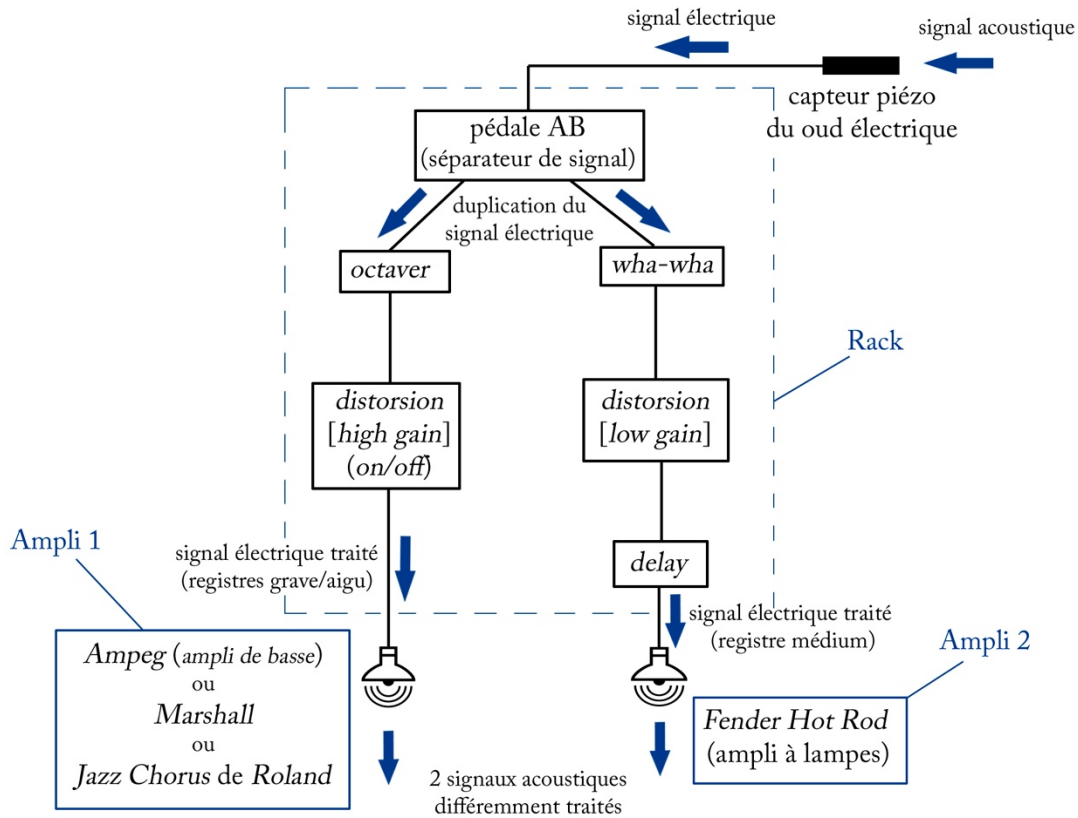


Figure 102 : reproduction du croquis de Mehdi Haddab décrivant la modulation de son oud électrique

Comme cette description et ce schéma l'indiquent, Mehdi Haddab met en œuvre une double stratégie :

- Il dédouble le signal électrique provenant du capteur du oud. Chacun des deux signaux sortants est traité par une pédale de distorsion différente. Le premier signal contient les registres bas et aigus (grâce à l'*octaver* qui dédouble le signal à une octave) et le deuxième le médium.
- Il applique une série de traitements à chacun de ces deux signaux. Ces transformations sont différentes et vont jusqu'au choix spécifique de l'ampli.

III. D'autres significations du traitement du son et de son électrification

III.1. L'électrification comme synonyme de fête

Lorsque j'ai rencontré Qaïs Saadi, celui-ci disait ne pas avoir rencontré Mehdi Haddab. Le percussionniste Thomas Ostrowiecki, présent dans les répétitions de son projet de trio, avait auparavant joué avec ce dernier. C'est d'ailleurs lui qui avait lancé cette devinette sur Munir Bashir « patron de tous ces joueurs de oud », celui « qui avait tout compris » car « tout est dans la *reverb* ». De mon côté, je n'avais jamais entendu parler de *Babylon Mood*, avant que Jean-Pierre Smadja, lors de notre interview, ne le mentionne comme une référence de premier ordre :

~ Paris (France), le 24 mars 2017 ~

Jean-Pierre Smadja – En fait c'est une maison de disque [*M.E.L.T. 2000*] qui était liée à *B&W* [*Bowers & Wilkins*], la marque d'enceintes, de hi-fi. Après, le patron de cette maison de disque a coupé les ponts avec *B&W* alors qu'il avait fait multiplier le chiffre d'affaire par 70 et que c'était devenu une grosse boîte. Il s'est barré avec l'un des ingénieurs, il a monté [*M.E.L.T. 2000*]. Puis il avait envie de faire de la musique. Il avait envie de produire des albums. À l'époque, il y avait beaucoup de labels qui étaient liés aux fabricants de haut-parleurs qui produisaient de la musique pour pouvoir faire entendre comment leurs haut-parleurs fonctionnaient. Donc il avait monté cette entité à l'intérieur de *B&W*. Et il est parti de *B&W* pour monter une vraie maison de disques qui s'appelait *M.E.L.T. 2000*. Et il a continué aussi à faire des enceintes. Et comme il était richissime, ce mec-là, il a produit plein de disques de jazz et de musiques du monde, souvent liés à l'Afrique de Sud ou des musiciens électroniques Anglais ou mélangeant jazz et musiciens électroniques. Et moi je tombais pile poil dans son esthétique. Donc quand il a écouté un peu les quelques titres que j'ai fait il m'a appelé. Il m'a dit, voilà, « Est-ce que ça t'intéresse de faire un album ? ». Et j'ai commencé mon aventure de Smadj en solo comme ça.

A.O. – Et donc le premier album est sorti en 1999.

J.P.S. – Voilà. Il s'appelle *Équilibriste*. [...] En même temps, nous, on se disait, avec [Mehdi Haddab], quand on a commencé *DuOud* ... C'est venu vraiment tout de suite après [premier disque du duo sorti en 2002]. Et quand on commençait nos premiers essais qui n'étaient vraiment pas du tout prémédités dans le concept de mettre le oud avec un environnement différent. Ce n'était pas quelque chose de prémédité. C'était qu'on était deux copains. Moi j'apprenais le oud avec Mehdi, lui il apprenait la musique électronique avec moi. On faisait des échanges de bons procédés. On était voisins. On adorait faire la fête ensemble et évidemment faire de la musique. Donc on a commencé à utiliser l'outil « musique électronique ». Moi je le faisais depuis un certain temps mais par défaut, si tu veux, parce qu'il fallait qu'on s'accompagne, quand même, de rythmique, parce qu'on voulait absolument s'accompagner par une base rythmique. Et quand on écoutait des [joueurs de] oud justement qui avaient fait des essais et tout, il y a un album assez intéressant que tu

devrais écouter qui est l'album de Munir Bashir qui s'appelle *Babylon Mood*. Qui est un album qui est assez vieux, qui date des années 70, où là il y avait déjà l'utilisation du oud, le mettre dans des *delay*, faire du oud psychédélique ...

A.O. – Ah oui ?

J.P.S. – Oui, oui.

A.O. – Munir Bashir ? [Avec étonnement]

J.P.S. – Oui, oui. Tu sais, quand ils sont passés par les années 70 ils ont tous été touchés d'une manière ou d'une autre par les pétards, les années 70 quoi ! [Rires]. Surtout quand tu es dans le milieu artistique, que tu voyages à travers le monde et que tu vas jouer un peu partout. Donc il y avait déjà ... C'était vraiment un album de référence pour nous, avec Mehdi, parce que, déjà, il y avait cette volonté de sortir le oud un peu de son champ. Parce que c'est un instrument tellement important dans la musique arabe, si tu veux, que c'est vraiment très sacré. Tu as souvent beaucoup de réactions. Nous quand on a commencé nos concerts, moi, quand j'ai commencé même à jouer, tu as beaucoup de gens qui te regardent mal, tu vois ? En disant « Mais qu'est-ce qu'il fait, celui-là ? Qu'est-ce que c'est ? Mais il ne sait pas jouer », machin. Il faut leur prouver que tu sais jouer l'instrument pour qu'ils admettent et qu'ils ouvrent leurs oreilles pour savoir si ça peut peut-être les intéresser ce truc-là.

L'album *Babylon Mood*, disque méconnu de la plupart des joueurs de oud que j'ai rencontrés, est une référence commune pour Jean-Pierre Smadja, Mehdi Haddab et Qaïs Saadi, tous les trois adeptes de la transformation intentionnelle du son. Dans le discours de Jean-Pierre Smadja, cet album renvoie à la « fête », au « psychédéisme » (terme qui fait référence aux mouvements de contre-culture de la fin des années 60 et spécifiquement à un courant musical, lié comme son nom l'indique, aux psychotropes hallucinogènes), à une période bien déterminée (les années 70) et même directement aux psychotropes (« pétard »).

Dans un autre passage, Mehdi Haddab évoque ce qu'il considère être la démarche de Jimi Hendrix, figure emblématique du rock psychédélique, de jouer avec un niveau sonore élevé :

~ Paris (France), le 8 février 2018 ~

A.O. – Tu es le seul musicien que j'interviewe sans l'avoir observé [l'entretien a eu lieu avant le concert de *DuOud* auquel j'ai fini par assister]. Et pour l'ethnomusicologie c'est très important de faire des observations *live*. Après, j'ai internet qui remplace aussi un peu.

Mehdi Haddab – Oui. Mais en même temps c'est con [c'est dommage]. Parce qu'en plus, tout le monde me dit ... enfin, tu sais, quand Hendrix [Jimi] jouait, il avait deux Marshall [amplificateurs de guitare électrique, marque très connue, à l'instar de Fender] à fond. Tu sais ce que ça veut dire à fond ? Bon, tu as Hendrix enregistré, mais quand tu vas voir Hendrix en concert, en fait, tu te mettais en face de lui et ... C'est-à-dire que rien que le niveau sonore

c'était déjà un parti pris artistique. Tu vois ? Tu te mettais en face de lui, tu t'arrachais les oreilles. C'était son parti pris. C'est déjà une forme d'expression, rien que le *level* [niveau sonore]. C'est vrai que sur scène, c'est fort et ce n'est pas pareil que sur internet [où] ça passe par un petit son et des fois c'est une sortie de console, le son est merdique, tu vois ? C'est vrai que « le live c'est le live ».

L'exemple de Jimi Hendrix est avancé par Mehdi Haddab pour parler de sa propre intention d'avoir un niveau sonore élevé, obtenu grâce à l'électrification, et qu'il considère comme un « parti pris artistique » (ce dont témoigne Vincent Ségal dans le passage cité à la page n°254).

En me décrivant le déroulé de son dernier projet en solo, intitulé *Solotronic*³⁰¹, Jean-Pierre Smadja présente ce dernier comme étant à la fois une rétrospective de son propre travail et un programme évolutif dont la dernière « étape » est l'électrification :

~ Paris (France), le 24 mars 2017 ~

Jean-Pierre Smadja – Ça fait longtemps qu'on me demande de faire un solo. Parce que, aussi, j'essaye de proposer un travail qui n'est pas un récital de oud traditionnel mais plutôt de montrer aux gens que cet instrument, il peut être utilisé de manière très classique ou très pure, de façon acoustique, mais que c'est toujours [c'est aussi] un instrument moderne et que l'on peut l'entourer d'abord d'un environnement qui soit de jazz ou de musique électronique et qu'on peut l'électrifier. Du coup je fais un spectacle qui déroule ça, tu vois ? Où je joue des pièces qu'elles soient tirées du répertoire traditionnel turc, arménien ou autre. C'est en majorité des compositions. Et après, petit à petit, c'est une synthèse un peu des huit albums solos que j'ai faits. J'ai été tirer des morceaux que je peux interpréter en solo. Et voilà, je commence à m'accompagner, avec mon ordinateur, des percussions [préenregistrées, qu'il lance depuis son ordinateur], après d'un environnement plus jazz et après d'un environnement plus électrique et plus électronique.

L'opposition entre tradition et modernité est posée en termes de « son ». Selon Jean-Pierre Smadja il y a d'un côté le « traditionnel », « classique », « pur » et « acoustique » et de l'autre le « moderne », « jazz », « électronique » et « électrifié ».

Lors d'un concert de ce même projet en solo donné dans un bar parisien, *La Colonie*³⁰², Jean-Pierre Smadja présente au public le déroulement évolutif de son programme dans les mêmes termes que ceux qu'il m'avait décrit dix jours auparavant.

~ Paris, 2 avril 2017 ~

³⁰¹ (CD Audio - Smadja 2017).

³⁰² C'est un bar situé dans le quartier de la Gare du Nord, au 128, Rue Lafayette, dans le 10^e arrondissement.

En arrivant à *La Colonie*, tout est déjà installé. Il y a deux ouds : un oud acoustique et un autre électrique. Le oud acoustique est branché sur un ampli conçu pour instruments acoustiques de la marque *AER*. Le oud électrique est lié à un pédalier (contenant plusieurs pédales d'effets) et à un ordinateur portable. Les deux sont branchés sur une table de mixage qui conduit vers une enceinte qui joue à la fois le rôle de retour et de façade.

À mon arrivée Jean-Pierre Smadja me salue en précisant « J'ai oublié mon pré-ampli. [...] Je l'utilise pour mon oud acoustique. [...] Il y aura beaucoup de bruits ! ».

Avant de commencer son programme, il s'adresse au public : « Et bien, bonne fin d'après-midi à tous ! Bonsoir, je m'appelle Smadj. C'est la deuxième fois que je joue dans ce magnifique endroit qui est *La Colonie*. Depuis un peu plus d'un an, je fais un solo qui parcourt un peu tout le monde entier. J'ai fait dix-sept pays. Je suis en pause, parisienne. Et ça va continuer un peu partout. L'idée de ce solo de oud. Cet instrument s'appelle le oud, le luth arabe. Celui-là est turc, mais... C'est un instrument oriental très très ancien. L'idée de mon set est de vous proposer des morceaux classiques ou plus acoustiques et de, petit à petit, de les entourer d'[un] univers qui va être de percussions, de jazz, et puis je vais finir par vous faire danser, j'espère [rires dans la salle]. Parce que je vais électrifier tout ça à un moment.

Encore une fois, on retrouve un lien entre danse et fête, d'un côté, et son électrifié du oud, de l'autre.

III.2. Le traitement du son comme synonyme de contre-culture

L'électrification du oud peut aussi renvoyer à des significations d'ordre politique, revendicatives et inhérentes à une forme de contre-culture. Qaïs Saadi me raconte l'histoire du trio qu'il a formé avec Hacén Djeghbal et Thomas Ostrowiecki, et dans lequel il jouait le oud avec un son « toujours traité »³⁰³ par des pédales d'effets, dans les termes suivants :

~ Pantin (France), le 29 juin 2017 ~

Q.S. – La formation [le trio] s'appelait *No Tarab for Sad Camel*. On trouvait que cette formule [de trio] ne fonctionnait pas. Depuis quelques temps, c'est très ouvert. C'est-à-dire que les morceaux sont improvisés. Ça commence et ça se termine.

A.O. – « *No Tarab* », quoi !

Q.S. – Oui, après, *No Tarab* c'est un peu « *No future* » [slogan du mouvement *punk*]. [Rires]. Après tu peux aussi l'entendre « *Not Arab* ». Un jeu de mot. C'est très, enfin, c'est assez « électrique ». Enfin, c'est aussi très « électronique », puisqu'il y a le clavier etc. [...] Je ne sais pas. On verra. Mais je trouve que l'arrière-fond socio-politique, il est plus qu'important.

³⁰³ Comme il l'a dit lui-même lors d'une conversation téléphonique, le 13 octobre 2020.

Il est prégnant. Par contre, je n'aime pas en parler. Je trouve que – personnellement, chacun a son approche – je n'en ai pas besoin. Je n'aime pas forcément le faire en musique. Mais il est très présent surtout quand tu viens du monde arabe, ou d'orient. Moi l'orient, j'y ai beaucoup vécu [entre Damas et Le Caire], ça m'habite aussi. Et en fait, voilà, cette espèce de chameau qui est écrasé, c'est aussi une allégorie pour tout le monde. Même ici en France. [...] Il est triste parce qu'il est écrasé. Il n'est pas du tout épanoui, en fait. Il y a une espèce de rouleau compresseur qui vient [l'écraser] et qui est lié et à sa société elle-même et ... Bon c'est le cas de tout citoyen arabe normal [il le dit en arabe], quel qu'il soit. [...] Il y a cette tension. Il y un problème patent pour tout le monde. Mais même ici [en France], il y a une espèce de pression, de tension, de frustration.

Les passages qui décrivent un « malaise » et un « mal-être » rappellent ce qui est souvent avancé comme étant les motivations et l'arrière-fond socio-politique du mouvement *punk*, devenu visible en Angleterre vers 1976, en plus de la référence directe à son slogan *No future*. L'électrification du oud et la transformation intentionnelle de ses sonorités, tout en étant de plus en plus visibles, restent des cas marginaux. L'électrification du oud n'est pour le moment pas liée à une classe sociale de type « populaire » ni à une « sous-culture » (Hebdige 2008) bien constituée de type *underground*. Cependant, elle n'est pourtant pas attachée à un courant majoritaire *mainstream* et garde les traits de pratiques qu'on peut qualifier d'« alternatives ». Cette pratique est caractérisée par un va-et-vient constant, par les mêmes joueurs de oud, entre la recherche d'un son « naturel » et sa « dénaturation » intentionnelle. Ceci se traduit par l'utilisation de deux ouds différents lors de la même performance (comme dans le cas de Jean-Pierre Smadja dans son projet *Solotronic* où il commence par un oud acoustique amplifié par un capteur piézo et finit avec un oud électrique à corps plein) ou d'un seul oud acoustique amplifié et lié à une chaîne de pédales d'effets que le musicien active et désactive en temps réel (comme dans l'exemple du trio de Qaïs Saadi).

Les discours de ces musiciens contiennent beaucoup de références « extra-maqamiques » et principalement appartenant au champ-lexical du rock, telles que les invocations de Jimi Hendrix (Dhafer Youssef et Mehdi Haddab) et le psychédéisme (Smadj). Lors des répétitions du trio de Qaïs Saadi, les musiciens font référence à *Riders on the Storm* du groupe de rock *The Doors*, au guitariste George Benson et à *Pink Floyd*. Ils parlent d'un son de oud « un peu *crunchy* » (« crissant ») et d'un son d'ensemble « *trip hop* »³⁰⁴. Qaïs Saadi m'explique qu'il utilise sa pédale de *delay* comme une *reverb*. Quand je lui demande de m'expliquer comment il procède, il fait référence à la technique sonore du *slapback* : « C'est comme dans la *surf music*. Tous ces

³⁰⁴ Le *trip hop* est un style musical d'origine anglaise ayant émergé dans les années 90.

guitaristes comme Dick Dale ou Brian Wilson des *Beach Boys*. Tu règles la *delay* sur la double-croche. Si tu es sur 60 [bpm], tu la règles sur 240 [bpm]. L'écho est court et n'est plus perceptible comme une répétition. Ça fonctionne comme une *reverb* »³⁰⁵.

Khyam Allami, lors de la résidence artistique à Berlin à laquelle j'ai pu assister, a fait référence, lors de ses échanges avec ses musiciens à Frank Zappa, au morceau *The End* du groupe *The Doors* et au groupe de *metal* suédois *Meshuggah*³⁰⁶. Au moment de la prise de contact avec Khyam Allami, via un réseau social, et après lui avoir parlé du sujet de ma thèse, il m'a répondu avec le message suivant : « Tu es le bienvenu, Abderraouf. Mais sache que dans ce projet, je ne sais pas si je vais jouer le oud de façon étrange/bizarre (*strange ways*), mais au moins on pourra se rencontrer et discuter. Je pourrais t'envoyer quelques vidéos avec un jeu plus contemporain avant août. Dans tous les cas, ça sera sûrement un contexte non-traditionnel »³⁰⁷. Dans la vidéo en question³⁰⁸, Khyam Allami semble avoir lié son oud avec un ordinateur portable qui grâce à un logiciel interagit avec ce que le musicien joue. C'est-ce qu'il me confirme plus tard, lors d'une conversation téléphonique, en décrivant son procédé et le sens qu'il lui attribue :

~ Berlin (Allemagne) [par téléphone], le 26 octobre 2020 ~

Khyam Allami – Il n'y a pas de pédales [d'effets]. Je n'utilise qu'*Ableton Live*, avec un pédalier de contrôle MIDI [*MIDI foot controller*]. C'est un dispositif [*device*] simple pour faire un *mapping* avec tout ce que tu veux. À l'intérieur d'*Ableton Live*, j'ai différentes sortes de *processing* que je mets sur des chaînes auxiliaires [*auxiliary channels*]. J'utilise le pédalier de contrôle uniquement pour allumer ou éteindre l'une de ces chaînes auxiliaires [voir la figure n°103]. Ces effets sont un mélange. La vidéo que je t'ai envoyée est vieille. Je ne me rappelle que d'avoir utilisé, à peu près, une sorte de *granular delay*. C'est un patch de *Max for live*. Tu connais le site web ?

A.O. – Oui, c'est de l'*open source*.

³⁰⁵ Propos recueillis lors d'une conversation téléphonique, le 13 octobre 2020. Dans la même conversation, il me parle de la spécificité du son des guitaristes Eddie Van Halen et Tom Morello (du groupe *Rage Against The Machine*) en précisant : « Souvent, pour les joueurs de oud, ça vient des guitaristes. Pas pour la technique, mais pour les machines ».

³⁰⁶ Le même groupe auquel Dhafer Youssef fait un clin d'œil dans le titre *Cheerful Meshuggah* de son disque *Diwan of Beauty and Odd* (CD Audio - Youssef 2016).

³⁰⁷ Traduction personnelle du message suivant : « *You're more than welcome Abderraouf. Just please keep in mind that in this project I don't know if I will be playing the oud in strange ways, but at least we can meet and talk. I might be able to send you some video of more contemporary playing before August. Although it will be a non traditional context for sure* ».

³⁰⁸ Le concert a eu lieu au *Café Oto*, le 20 juin 2017 à Londres. Il s'agit d'un lieu connu pour héberger des performances de *free jazz*, des expérimentations musicales et d'improvisations.

K.A. – Plus ou moins. C’est une communauté où des gens programment des *plug-ins* et des *patches* et les y déposent. Certains sont gratuits et d’autres payants. Ils sont générés par les utilisateurs [*user created*]. Il y a une sorte de *delay* que j’utilise. Il y a aussi un genre de *reverb* que j’utilise, avec une modification des hauteurs [*pitch bending*]. Et je pense que ce jour-là, j’ai peut-être un peu utilisé des boucles [*looping*]. Ce sont des boucles d’*Ableton Live*. Mais je les utilise sans aucune sorte de synchronisation [*quantization*, du verbe anglais « *to quantize* » qui signifie selon Khyam Allami « insérer dans la grille », est un procédé qui aide à générer des « boucles parfaitement synchronisées »]. L’objectif est de faire des boucles qui ne sont pas synchronisées afin d’avoir des cycles un peu étranges, de la polyrythmie et des choses qui ne sont pas basées sur un rythme [*wazn*] bien déterminé. Quand tu fais plusieurs boucles, les unes par-dessus les autres, et que chacune commence et se termine à un moment différent, cela crée une sorte d’asynchronicité [*asynchronicity*].

A.O. – Oui, pas comme dans la *pop* ou le *rock*.

K.A. – Exact. Il n’y a pas de *quantization*, pas de signature rythmique, pas de clic.

A.O. – D’accord. Et y a-t-il un effet aléatoire [*random effect*, car il m’avait semblé, à l’écoute, qu’il y avait un effet qui agissait de manière discontinue et aléatoire] ?

K.A. – Un effet aléatoire ? Non. Ah, je vais te dire ce que c’est. C’est ça le *granular delay*. Il y a deux types de *granular delay*. Le premier est utilisé habituellement et principalement pour les sons des pads [*pad sounds*]. Tu prélèves un échantillon [*sample*]. Tu prends une partie très très petite, des millisecondes, de cet échantillon. Et selon le *granular delay*, tu peux en faire une sorte de *pad*. Ça met en boucle un tout petit grain³⁰⁹. D’accord ? Moi, je l’utilise d’une autre façon. Je réduis la vitesse au maximum, sur une plus grande durée [*length*]. Ce que j’avais utilisé à ce moment-là, et que j’utilise encore, est une capture de grains de quatre secondes. Ça veut dire que pendant que je joue, que j’improvise sur le oud, le dispositif va cueillir [*yalqoʔ*] quatre secondes de façon aléatoire et il va les lancer [*triggering*] à des moments différents et avec des durées différentes. C’est-à-dire qu’il peut les raccourcir ou les rallonger. Jamais il n’utilisera les quatre secondes telles quelles. Ça peut durer une seconde, trois secondes ou trois secondes et demi. C’est ça le mode aléatoire [*randomisation*]. L’idée derrière ça et qui fait partie du projet, c’est d’utiliser l’ordinateur portable [*laptop*] comme un instrument et aussi comme un camarade [*raftiq*]. Comme si c’était une [autre] personne qui jouait derrière moi. Tu sais bien que quand tu as des musiciens au sein d’un *takht*, le chanteur dit une phrase, ensuite, les musiciens du *takht* répètent derrière-lui. Mais chacun d’une façon différente.

A.O. – Oui, l’hétérophonie.

³⁰⁹ Le « grain » étant, dans la musique utilisant la « synthèse granulaire » basée sur des « micromanipulations sonores », ce qui est considéré comme « le plus petit constituant musical » (Papavassiliou 2011).

K.A. – J’ai essayé de programmer l’ordinateur portable afin qu’il puisse agir avec moi de cette façon-là. Je joue une phrase et l’ordinateur portable me répond avec une phrase mais de façon différente.

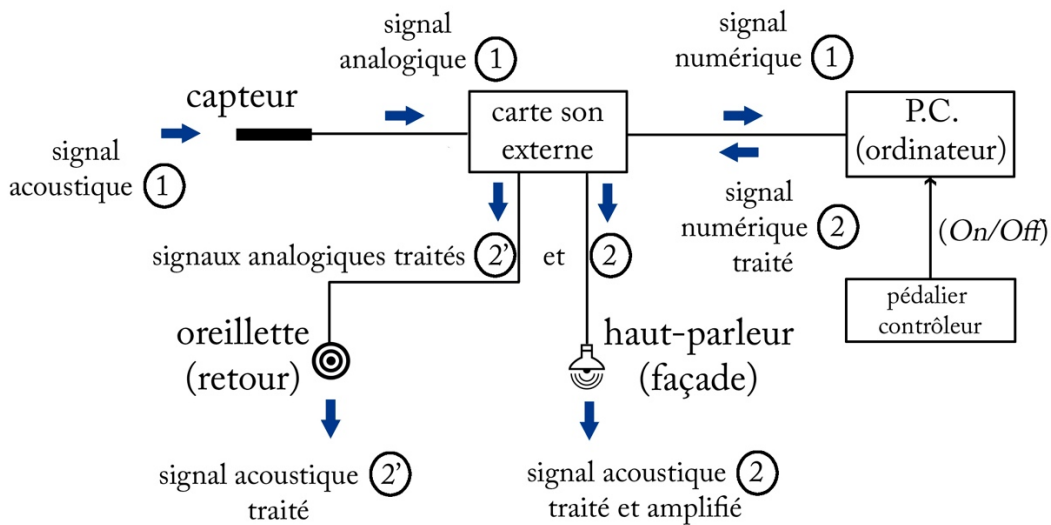


Figure 103 : schéma du chemin de traitement de son de Khyam Allami

Techniquement parlant, le passage d’un signal acoustique, celui du oud, au traitement numérique par le logiciel (en l’occurrence *Ableton Live*), nécessite une interface qui convertit le signal électrique « analogique » (*analog*) en un ensemble d’informations binaires, c’est-à-dire un signal numérique (*digital*). Contrairement au traitement exclusivement électrique qui s’effectue grâce aux pédales d’effets et amplis commercialisés, tout se fait, dans ce cas de figure, de façon numérique à l’intérieur de l’ordinateur et grâce à un logiciel, dans les étapes suivantes :

- Le capteur convertit le signal acoustique du oud en un signal électrique analogique.
- Le signal analogique est converti en un signal numérique grâce à l’interface de la carte son externe.
- Le signal numérique arrive à l’ordinateur. Il y subit des transformations par le logiciel, contrôlé par le pédalier, avant de revenir, ainsi traité, à la carte son.
- Le signal numérique traité est converti en un signal analogique par la carte son.
- Les signaux analogiques (électriques) sont envoyés vers les haut-parleurs respectifs afin d’être convertis en signaux acoustiques audibles par le musicien (oreillettes de retour) et le public (enceintes de façade).

Le contrôle des paramètres de traitement du son se fait donc en temps réel sur le logiciel (voir le début de [la vidéo n°8](#) et la figure n°104). Le musicien peut contrôler certains paramètres à distance grâce à un pédalier (activer/désactiver), ce qui lui libère les mains. Le logiciel *Ableton Live* est très en vogue dans les performances publiques car l'une de ses versions permet d'y intégrer un autre logiciel : *Max for Live*. Ce dernier permet d'appliquer des programmes (*patches*) conçus par des musiciens, des informaticiens ou des programmeurs, créant ainsi une communauté d'utilisateurs. Ces programmes peuvent simuler des sons d'instruments ou engendrer de nouveaux effets.



Figure 104 : transformation du son numérique grâce à un logiciel³¹⁰

Khyam Allami pense que l'informatique peut contribuer à assurer une caractéristique de la musique arabe, l'hétérophonie, qu'il désigne sans la nommer explicitement. Ce n'est pas la première fois qu'il fait appel à un « concept » qu'il associe à ses recherches où la « Musique Assistée par Ordinateur » joue un rôle. Lors de notre premier entretien, Khyam Allami décrit l'utilisation d'un programme, toujours avec *Max for Live*, qui lui permet cette fois-ci de contrôler les intervalles entre les notes :

~ Berlin (Allemagne), le 18 août 2017 ~

J'ai commencé à faire des choses avec l'ordinateur depuis dix ans ou plus. Mais ce n'est que récemment, depuis quelque mois, que je commence à trouver le moyen de pouvoir faire de la musique arabe, vraiment de faire de la musique arabe numériquement. En le faisant dans mes recherches [il parle probablement de recherches dans un cadre universitaire. Son site

³¹⁰ Photo : Khyam Allami, en présence de Layale Chaker (violon), Christine Zayed (qanoun), Daniele Camarda (basse électrique) et Andrea Belfi (batterie et percussions) pendant le concert de clôture du festival *Wish you were here – AFAC Music and Film Summer Festival*, le 17 août 2017 à Berlin, Allemagne.

web évoque un master en ethnomusicologie], j'ai réalisé que le seul moyen pour garantir le caractère d'un maqam [*ethos*] c'est la bonne intonation. Sans l'intonation correcte ni le tempérament correct tu ne peux jamais y arriver. Parce que sinon tout sonnera mauvais. Avec le tempérament égal, tu es limité à ce que tu peux faire sur un piano. Et le *Hijāz*³¹¹ sur le piano ne sonne pas bien. Ça ne sonne pas vraiment comme un *Hijāz. Nahāwand*³¹² au piano ne sonne pas comme le *Nahāwand*, tu vois ? Même le '*Ajam*³¹³, majeur, ça ne sonne pas comme un '*Ajam* au piano, parce qu'il ne s'agit pas du tempérament adéquat ni de la division correcte de l'octave. J'ai d'abord trouvé une solution en utilisant un logiciel qui s'appelle *MainStage*. C'est le petit frère du logiciel *Logic [Logic Pro]*. Ça a été créé pour les performances *live* mais j'ai réalisé qu'il était possible d'y procéder à des accordages en micro-tons et de changer d'un accordage à l'autre. Je l'ai utilisé pour faire quelques expériences et là j'ai réalisé que ça pouvait fonctionner. J'ai contacté quelques programmeurs et ils ont commencé à concevoir ce patch *Max For Live* pour moi.

A.O. – Ils l'ont conçu spécialement pour toi ?

K.A. – Oui. Ils ont fait ce *patch* pour moi. C'est ce que j'ai utilisé au concert d'hier. Et bientôt je ferai une sorte de présentation de ce sujet parce que je pense que c'est très très important mais personne n'en parle.

Dans son utilisation des dispositifs électroniques, Khyam Allami affiche des revendications d'« avant-garde » qui se veulent « sérieuses »³¹⁴. Ces revendications sont à l'opposé de l'attitude d'autres joueurs de oud adeptes du traitement de son intentionnel, comme Mehdi Haddab, Jean-Pierre Smadja ou Qaïs Saadi qui prônent l'autodérision, l'ironie, le décalage et le sarcasme. Ce dernier parle même de « délire, un délire à trois » et n'hésite pas à insérer une citation du début du fameux thème musical du film *Le bon, la brute et le truand* (composé par Ennio Morricone) dans une improvisation sur l'échelle *Bayātī* (voir la figure suivante) ou de citer *Misirlou* tel qu'il a été rendu célèbre par Dick Dale et les *Del-Tones* dans le film *Pulp Fiction* dans une autre improvisation).

³¹¹ Dans le cas où elle serait jouée avec un instrument tempéré, l'échelle basique de ce maqam correspondrait à : Ré, Mi^b, Fa[#], Sol, La, Si^b, Do et Ré.

³¹² Dans le cas où elle serait jouée avec un instrument tempéré, l'échelle basique de ce maqam correspondrait à : Do, Ré, Mi^b, Fa, Sol, La^b, Si^b et Do ; ce qui coïncide à celle d'un mode Do mineur naturel.

³¹³ Dans le cas où elle serait jouée avec un instrument tempéré, l'échelle basique de ce maqam correspondrait à : Si^b, Do, Ré, Mi^b, Fa, Sol, La et Si^b ; ce qui coïncide à celle d'une gamme Si^b majeur.

³¹⁴ Non sans lien avec les guerres dans le monde arabe notamment dans l'Iraq de ses origines et la Syrie de sa naissance. C'est du moins ce qu'il mentionne en s'adressant au public dans la vidéo qu'il m'a envoyé en privé et dans laquelle il estime « jouer de façon étrange » et « plus contemporaine ».



Figure 105 : transition vers la citation du thème musical du film *Le bon, la brute et le truand*³¹⁵

IV. D'étroites collaborations avec des luthiers

L'utilisation des ouds électriques révèle d'autres cas d'une collaboration qui déploie une chaîne de coopération plus longue engageant, en plus du musicien et de l'ingénieur du son, le luthier. Nous avons vu que dans le cas des ouds « acoustiques », dont la forme est assez stabilisée, le luthier peut agir en amont ou en aval en installant un « couple micro/pré-ampli ». D'autres interviennent en concevant un oud « électro-acoustique » (à corps creux, comme dans le cas du luthier Ibrahim Ada ou des modèles *Godin*) ou « électrique » (à corps plein ou semi-plein, comme dans le cas de Viken Najarian), les deux étant munis d'une sortie « jack » 6,35 mm. Les ouds électriques, probablement parce qu'ils ne sont encore stabilisés, témoignent de collaborations actives entre musiciens et luthiers, comme en témoigne Mehdi Haddab dans le passage suivant :

³¹⁵ Il s'agit d'un morceau improvisé en trio, sur la tonalité Ré. Les musiciens passent par plusieurs rythmes et modes. Un certain moment, Qaïs Saadi joue quelques phrases dans l'échelle du maqam *Bayātī* avant de les faire évoluer vers une citation du début du thème du film. Ce thème étant basé sur un pentatonisme (Ré, Fa, Sol, La, Do) qui « évite » le degré Mi^{db} caractéristique du *Bayātī* sur Ré, il s'insère sans problème dans l'échelle du ce maqam.

~ Paris (France), le 8 février 2018 ~

Mehdi Haddab – C’est marrant, parce que là, justement, [je suis] en contact avec ... on essaie d'en faire faire [un oud électrique] via un ami qui est à Los Angeles, qui travaille avec une marque de guitare et d'ampli qui s'appelle *Supro*. Et en fait ils réhabilitent un peu les vieux modèles années 50/60, guitares électriques en polycarbonate, c’est un truc un peu plastique.

A.O. – Ce n'est pas comme les *Danelectro* ?

M.H. – Un peu dans ce genre-là. C’est un peu dans cette esthétique-là. Et apparemment le boss, il est super partant pour un modèle oud électrique mais un petit peu, tu sais, vieille guitare, un peu vieille guitare, un peu surf-là, un peu *Danelectro*, voilà ! Comme ça, [mais] en mode oud. Je suis en train de bosser là-dessus. Je ne sais pas ce que ça va donner, tu vois. On commence à brainstormer [réfléchir ensemble, de l’Anglais, *brainstorming*] déjà là-dessus.

Amine Mraïhi a collaboré avec des luthiers afin de construire un oud électrique avec des cordes métalliques. En remarquant, parmi les ouds accrochés dans son atelier, un instrument à caisse pleine et à cordes métalliques doublées, il m’explique que c’est un luthier israélien (Yaron Naor, voir le figure n°106) qui le lui a fabriqué en 2017 et sur lequel ils ont collaboré à distance. Ensuite, quatre prototypes lui ont été fabriqués par un luthier italien (Massimiliano Pepe, voir les figures n°107 et 108) où il est passé des cordes doublées à des cordes simples, toujours en métal (un modèle fabriqué en 2018, deux en 2019 et un quatrième en 2020). Actuellement, il vient de recevoir un oud électrique construit en collaboration avec le luthier turc Mehmet Çınar. Ces prototypes comportent différents types de bois (différentes essences mais aussi nombre de pièces et présence ou absence de cavité) et différents micros (à aimant unique, *single coil* ou à deux aimants, *humbucker*) à différents emplacements.



Figures 106, 107 et 108 : ouds électriques d’Amine Mraïhi fabriqués en collaboration avec Yaron Naor (en haut) Massimiliano Pepe (en bas)³¹⁶

Le retour d’Amine Mraïhi sur son parcours de recherches sonores montre l’existence d’un lien entre les difficultés de sonoriser le oud et la décision d’aller dans la voie de l’électrification :

~ Lausanne (Suisse) [par téléphone], le 26 octobre 2020 ~

Amine Mraïhi – J’avais cette idée depuis ... 2010. Je venais de commander mon dernier oud, ou l’avant-dernier, chez Faruk [Türünz]. Je lui avais dit que j’avais ce projet de faire un oud électrique. Et Faruk, dont l’atelier était en plein essor, n’avait pas le temps de développer quelque chose comme ça. Et puis il m’a dit que ce n’était pas son domaine. Qu’il avait besoin d’étudier. Car c’est une construction complètement différente de celle des [ouds] acoustiques. J’avais toujours cette idée en tête, mais je n’avais pas trouvé de luthier. Je n’avais pas les connaissances [nécessaires]. Je me suis mis à m’instruire gentiment. La première instruction, c’était l’usage des piézos sur les ouds, en fait. Le problème c’est que le

³¹⁶ Photo en haut envoyée par Amine Mraïhi le 28 octobre 2020. © Amine Mraïhi.

Photo en bas à gauche postée le 15 décembre 2018 par Massimiliano Pepe sur sa page de lutherie sur le site *facebook* (*Max Koolguitars Pepe*). Il s’agit du deuxième prototype fait pour Amine Mraïhi, baptisé *Black Warrior* (le guerrier noir). Tous les modèles sont exposés en photos sur son site web : <http://www.koolguitars.com> © Massimiliano Pepe.

La photo en bas à droite postée le 27 juillet 2020 par Amine Mraïhi sur son profil *facebook* © Prabhu Edouard.

oud quand tu l'utilises avec un piézo, il a un son très nasal. Il amplifie des fréquences autour de 2000 kHz. Puisqu'il y a des fréquences aigües qui manquent. Il y a des fréquences basses qui manquent, et cetera. Parce que mon problème, comme j'avais ce projet-là avec un batteur, *Tunfunk* [contraction de Tunisie et de funk], et *Tunifunk* c'était avec un batteur et un bassiste, on n'entendait pas le oud. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à utiliser les pédales [d'effets]. Quand tu viens de l'acoustique, tu ne sais pas à quoi ça sert une *equalization*, une compression, voilà. C'est surtout l'usage de la compression qui est sous-estimé. On achète souvent des pédales de *reverb* et des trucs comme ça, mais les gens n'achètent jamais une pédale de compression, alors que, selon moi, c'est la chose la plus importante. Donc, c'est à ce moment-là que j'ai acheté un multi-pédalier qui avait plein de sons différents. C'est comme ça que j'ai retrouvé mon son acoustique. Plus tard, j'ai utilisé un micro adapté au oud. C'est un type qui construit des micros en Espagne pour les flamenquistes.

A.O. – Juan ... ?

A.M. – Carlos Juan. La spécificité du micro qu'il a créé c'est qu'il a un double usage. Il y a un piézo qui se place sous le chevalet. Il perce le chevalet pour y mettre le piézo. En même temps, il y a un mini condensateur [de type électrostatique] qui est à l'intérieur de l'instrument. Donc j'ai le son acoustique [grâce au micro à condensateur] en plus de la clarté que donne le piézo. Je peux les utiliser les deux comme en choisir un seul. Ensuite, je commençais à vouloir avoir un son électrique, un son électrique avec de la disto [l'effet distorsion] et des choses comme ça. Il y avait quelqu'un qui avait fait ça avant moi. C'est Mehdi Haddab, de *DuOud*. Avec Mehdi, on s'est appelé, vers 2014 ou 2013, afin qu'il m'explique comment il travaillait. Il m'avait juste dit que son oud était turc [de construction turque et non pas de modèle turc] avec un piézo. Et avec un piézo, il utilisait de la disto. L'avantage de ces ouds sans caisse de résonance, c'est qu'il n'y a pas de son acoustique. Comme ça, tu pouvais utiliser ... [l'amplification sans problème de larsen]. Il y avait deux problèmes dans ce oud, selon moi, après avoir discuté avec lui. La première c'est que c'est un piézo, et le piézo ne donne pas de bons effets, avec une pédale de distorsion et d'*overdrive*, et cetera. La deuxième, c'est qu'il l'utilisait avec des amplis électriques [conçus pour les guitares électriques]. Ça ne sonnait pas bien avec les *Marshall* et les trucs comme ça [les amplis du même type], ça manquait de présence. En tous cas, on en avait parlé. On avait échangé quelques fois. Je lui avais dit que je voulais me lancer avec un oud électrique. Mais pour faire « oud électrique », comme celui que j'ai fait, il fallait des cordes métalliques. Parce que c'est un système différent du piézo, c'est un système magnétique. Donc les capteurs, les micros, ce sont des aimants, avec des bobines autour. C'est comme ça que j'ai commencé l'expérience avec Yaron. Parce que j'ai cherché dans le monde arabe, partout, je n'ai pas trouvé [un luthier intéressé]. J'ai trouvé Yaron qui est israélien et qui a fait cet instrument. Quand j'ai fait le oud avec Yaron les cordes étaient métalliques mais doublées. Je voulais garder la sensation du oud [celle d'avoir des chœurs]. Puis je me suis rendu compte que ce n'était pas une bonne idée parce que très vite ça surcharge l'instrument et ça fait de la distorsion naturelle. Je ne pouvais pas avoir un son *clean* comme je le voulais. Ensuite, c'est

un ami à moi qui s'appelle aussi Pepe, mais Pepe Frana. C'est un multi-instrumentiste qui est génial. C'est un italien. Il m'a dit : « Écoute, il y a un luthier qui est [habite] à côté de moi qui m'a fait un prototype dans le passé ». J'ai alors contacté Massimiliano Pepe. Et à travers ça, on a développé le premier prototype. Et à travers le premier prototype j'ai découvert que, voilà, il avait des améliorations à faire. J'ai fait un deuxième. Puis un troisième prototype. Là, on est au quatrième prototype, qui est super. Et là, j'atteins vraiment quelque chose que j'aime bien. Mais chaque instrument est très différent. Je ne peux pas te dire que c'est une évolution. Ce sont des modèles complètement différents.

A.O. – En discutant avec un luthier qui s'appelle Sylvain [Bouancheau-Dugast], il m'a dit, par hasard, que tu l'avais contacté auparavant, pour fabriquer un oud électrique.

A.M. – J'avais contacté Sylvain il y a quelques années, en 2012 ou 2013, parce que j'avais vu le *sylent-oud* qu'il a fait. Je lui disais que le *sylent-oud* ne m'intéressait pas. Parce que, finalement, le *sylent-oud*, c'est comme les autres modèles. Ce qu'il y a de génial dans le *sylent-oud*, c'est qu'il est démontable. Mais sa manière de fonctionner, elle est identique au *Godin*. Ce sont les mêmes instruments. Ça ne m'intéressait pas trop, parce que c'est comme prendre une pastille [un capteur] et la mettre sur le oud, c'est la même chose. Je lui avais dit que je cherchais quelqu'un avec qui développer un projet. [...] Il y a une chose à comprendre, dans le monde arabe, on confond deux choses. Par exemple, il y a un luthier en Syrie qui fabrique actuellement des ouds électriques. Il s'appelle Haytham [Haytham al-Dîb], je pense. Plusieurs joueurs de oud l'utilisent, comme Nazih Abourrish. Mais ce n'est pas vraiment un oud électrique. C'est vraiment comme des ouds *Godin*, qui fonctionnent avec un piézo placé dans le chevalet. Donc ce n'est pas vraiment des ouds électriques, tu vois ?

A.O. – Ce que tu appelles électrique, toi, c'est le système [de captation] magnétique.

A.M. – Magnétique, voilà ! Exactement ! Exactement !

A.O. – Ce qui nécessite, du coup, des cordes métalliques, forcément.

A.M. – Absolument ! Absolument !

A.O. – Alors, dans ce cas-là, pourquoi ne pas utiliser, tout simplement, une guitare électrique *fretless* [sans frettes] ?

A.M. – Le problème [qui va se poser] avec une *fretless* ce sont les distances. Je n'avais pas envie de changer mes doigtés.

A.O. – Ah oui, ce n'est pas la même longueur vibrante !

A.M. – J'ai gardé la longueur des cordes des ouds turcs. [...] Dans mon premier oud, j'avais besoin que la jonction entre le manche et la caisse du oud coïncide avec la quinte [tiers de la corde vibrante, voir la section Ch.1-II.3.]. Ensuite, avec de l'habitude, j'ai changé [en optant pour le pan coupé]. Mais j'aurais pu [utiliser une guitare électrique *fretless*], s'il n'y avait pas le problème des distances. Après, il y a d'autres spécificités plus subtiles, telles que le choix du *pick-up* [magnétique]. Comme les guitares [électriques] ont des frettes, le son est plus

brillant. Donc, il fallait choisir des micros qui [prennent en compte cette différence]. Il fallait aussi bien choisir l'emplacement des bobines, puisque les distances [dimensions et proportions] ne sont pas les mêmes [entre un oud et une guitare]. Je n'ai pas inventé la roue. Le premier instrument je le voulais révolutionnaire, parce qu'il était doublé [les cordes], à l'image des guitares à douze cordes. Mais en fait, après, j'ai adapté un système de guitare. Je pense que le truc le plus intéressant que j'ai réfléchi, c'était l'amplification des ouds acoustiques et l'usage des pédales. Parce que l'usage d'un mini-condensateur en plus d'un jack [il parle du capteur piézo], qui passent par une pédale de compression, je pense que c'est une chose qui n'a vraiment été faite avant.

A.O. – Tu parles ici de la combinaison des deux capteurs de Carlos Juan, c'est ça ?

A.M. – Oui, le piézo et le mini-condensateur. C'est une solution qui contient les deux. Je peux choisir le dosage [*blend*] des deux sources et faire varier le *tone* [via un potentiomètre de tonalité, comme sur les guitares électriques] pour que le son soit plus sombre ou plus aigu.

A.O. – Il s'appelle comment ce modèle ?

A.M. – *VIP-DM*. C'est le même modèle qu'utilise Tomatito [nom de scène d'un célèbre guitariste de flamenco]. Je pense que c'est une idée, pour le oud, qui est plus révolutionnaire que l'électrification. L'utilisation d'un piézo en plus d'un micro à condensateur, c'est une idée assez nouvelle, avec, en plus, l'usage de pédales, d'un pédalier et surtout la compression.

Ce témoignage résume parfaitement toutes les démarches et recherches sonores par lesquelles passent les joueurs de oud pour amplifier et sonoriser leur instrument. Outre des musiciens et des ingénieurs et techniciens du son, on retrouve luthiers, fabricants de microphones et constructeurs d'appareils électroniques. Pour aller jusqu'au bout de sa démarche, Amine Mraïhi a dû chercher un luthier non seulement capable de réaliser ses idées mais aussi de les comprendre. Mais conscient que dans la direction de l'électrification, « tout a été déjà fait » (pour l'électrification de la guitare), il considère que le défi le plus important consiste dans le traitement du son et de l'amplification du oud acoustique. D'ailleurs, quand il parle du son « naturel » obtenu grâce à un multi-pédalier, ne l'appelle-t-il pas « acoustique », comme s'il déniait le traitement sonore que ce procédé implique. Ceci n'est pas sans rappeler le caractère factice du son « naturel » du oud amplifié et sonorisé.

CONCLUSION

Un mal pour un bien : le sonore au cœur de l'histoire récente du oud

~ Cressia (France), le 20 juillet 2018 ~

Ahmad Al Khatib – Dans les grands ensembles d'Oum Kalthoum, dans sa dernière phase, tu pouvais toujours sentir la contribution, quoi que faible, du oud, car il y avait beaucoup de cordes, de violoncelles, de la contrebasse, trois percussionnistes. Tu peux difficilement entendre le oud. Plus tard, comme tu peux le remarquer, dans l'ensemble égyptien [*al-firqa(t) al-maṣriyya(t)*], le oud n'y était plus. Mais c'était bénéfique. Suite à ça, les joueurs de oud ont commencé à développer une approche solo de leur instrument. D'un côté c'était mauvais, mais de l'autre ça a aidé à créer des carrières de solo.

À l'image du discours de beaucoup d'autres joueurs de oud, le témoignage d'Ahmad Al Khatib exemplifie parfaitement la réflexivité de ces musiciens à propos de l'ancrage historique de l'évolution des pratiques liées à leur instrument depuis un siècle. Cette histoire singulière, déclenchée par la « marginalisation » sonore, fait écho, tel un négatif photographique, à la voie qu'avait prise une grande partie de la « musique arabe moderne » à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, par l'adoption et la canonisation de cet « ensemble égyptien » ou « oriental » qui aurait remplacé le *takht* de la « Renaissance arabe » du XIX^{ème} siècle ou la *Nahdha*. L'étude du jeu du oud à travers la question du son a le mérite de correspondre aux récits et discours des acteurs eux-mêmes et témoigne de leur grande capacité réflexive et d'agentivité.

Avec ce travail, j'espère avoir répondu à une nécessité de combler le vide que laisse le découpage disciplinaire et institutionnel, implicite mais réel entre, d'une part, les objets « dignes » d'être étudiés en ethnomusicologie et, d'autre part, les *popular music studies*, concernant la question du « sonore » appliquée aux pratiques musicales de l'aire culturelle « arabe » et particulièrement à celle du oud. Cette recherche a mis en évidence que l'examen des caractéristiques sonores du oud (principalement son faible niveau sonore), conjointement au paradigme de la sonorisation électrique des instruments qu'a imposée l'industrie de la musique (disque et spectacle), est important pour comprendre les pratiques musicales des joueurs de oud contemporains et ne pas passer sous silence les enjeux auxquels ils font face

dans des contextes de performances sonorisées. Cette situation particulière donne lieu à une multitude de stratégies, de la part des membres de toute la chaîne de coopération qui rassemble principalement musiciens, ingénieurs du son et luthiers ; c'est ce que ce travail a tenté de décrire.

Le oud entre spéculations théoriques et descriptions des pratiques

La première partie était l'occasion de présenter le oud et de décrire ses évolutions récentes, en mettant l'accent sur son rôle dans l'histoire de la musique arabe. Le recours aux « textes anciens » a mis en évidence la polysémie du terme, puisqu'il peut signifier à la fois :

- 1- un cadre théorique, espace de spéculation pour les théoriciens de la musique arabe ;
- 2- un outil sémiographique, qui préfigure les tablatures des luths et plus tard le solfège ;
- 3- une catégorie générique d'organologie (luths à manche court par opposition à la famille du *tambour*) ;
- 4- un « objet » (instrument spécifique de musique) lié à des pratiques musicales bien déterminées.

Cette polysémie, héritée des auteurs médiévaux qui donnent au oud dans ses trois premières acceptions une place centrale, n'est pas sans rappeler la différenciation faite par Weber, dans son archéologie de l'harmonie tonale occidentale entre « rationalisation extra-musicale » (rationalisation théorique où les mathématiques jouent un rôle important) et « intra-musicale » (logiques musicales internes telles que la recherche de transposition, d'enharmoine et de modulation) (Max Weber 1998, p. 126-133). L'analyse de l'accordage des joueurs de oud observés dans cette recherche montre que la dimension théorique semble bien avoir influencé certains aspects des pratiques musicales. La description des accordages du oud montre l'importance que j'accorde à l'observation la plus neutre possible de cet aspect primordial du jeu musical, tout en prenant garde aux présupposés dictés par la théorie. La modélisation que je propose, avec les deux parties « systématique » et « modulable », est une tentative de dépassement des simples notions d'accordage iraquien, arabe et turco-arménien. Mais elle ne suffit pas pour comprendre la diversité des motivations des joueurs de oud (accordage de la partie modulable selon le contexte modal, pour étendre le registre du oud ou pour avoir une meilleure résonance) face à l'apparente unicité du modèle que je propose. Cette approche donne un exemple de l'insuffisance de l'analyse des pratiques musicales si elle ne s'accompagne pas

par la restitution de la parole à ses producteurs³¹⁷. Le traçage de la généalogie de ce modèle et son évolution était l'occasion de faire un détour, en plus des textes médiévaux, par les descriptions d'orientalistes européens (XIX^{ème} siècle) et les travaux arabes modernes (XX^{ème} siècle). Si la « partie modulable » semble toujours avoir existé, la comparaison entre les textes et les pratiques actuelles indique une évolution qui va dans le sens de l'élargissement du « registre systématique ». Cependant, cette hypothèse se heurte au faible contenu « descriptif » des textes anciens, du fait de leur forte teneur en spéculations théoriques ou tout au moins dans le mélange des deux. Quant aux textes purement « descriptifs » des orientalistes, ils sont ostensiblement européocentristes et souffrent du manque d'affinité avec les cultures décrites.

J'espère que l'hypothèse formulée quant à l'élargissement de la partie systématique ainsi que la problématique brièvement développée de l'impact de l'accordeur électronique sur l'aspect des quartes (« justes » selon le tempérament égal ou « naturelles » selon le système pythagoricien) ouvriront de nouvelles perspectives à la recherche ethnomusicologique et musicologique. Le lien étroit que cette dernière problématique forme avec celle de l'histoire et des pratiques des échelles et tempéraments de la musique occidentale constituera une bonne porte d'entrée pour décrire et analyser la proximité des joueurs de oud contemporains avec des instrumentistes occidentaux, ainsi que l'ensemble des questionnements liés à de telles rencontres et collaborations musicales : débats sur l'essence de la musique arabe et du maqam, revendication d'identités multiples, gestion de la polarité entre « tradition » et « modernité » au sein de leurs compositions et improvisations, nature du rapport avec les institutions de l'enseignement de la musique, rapport avec l'industrie de la musique (du spectacle et de l'enregistrement), etc.

Le oud entre stabilité et évolution

Une approche volontairement « naïve » qui consiste à décrire des détails qui semblent au premier abord évidents (des généralités sur la facture de l'instrument et son organologie, les postures de jeu, le plectre, etc.) conduit inévitablement à relever des aspects déterminants de l'émergence de nouvelles pratiques : jouer debout, amplifier son oud, l'électrifier et traiter intentionnellement ses sonorités avec des dispositifs électroniques. Loin de vouloir réifier le oud en un objet stable, la confrontation de son étymologie à certaines fabrications et pratiques

³¹⁷ Cela correspond, par analogie à la « tripartition sémiologique » de Jean Molino, au niveau poétique (Molino 2009).

qui s'écartent d'un modèle iconique et canonique (oud électro-acoustiques, électriques à corps plein, électrique creux, démontables, électrique avec cordes métalliques, modèles *Godin...*), témoigne de l'autonomie que cet objet a acquise. Certains musiciens et luthiers envisagent désormais l'utilisation de ouds en fibre de carbone et d'autres électriques, ce que l'on peut traduire, avec une littéralité ironique qui rend l'in vraisemblance explicite, par « bois en carbone » ou « bois électrique » !

Des innovations discrètes telles que des chevilles trompe-l'œil ou des chevillers non-fonctionnels révèlent un dialogue dialectique entre stabilité de la forme (assurée par la charge symbolique du oud) et son évolution (favorisée par l'amplification et la sonorisation de l'instrument). Mais il ne s'agit pas, dans cette thèse, de se contenter de relever des « changements » et des usages qui « ne cadrent pas », même si une telle description est une première étape nécessaire ; et *a contrario*, constater une relative invariabilité de la forme du oud ne doit pas être compris comme un synonyme de « stagnation ». Il s'agirait d'explicitier une stabilité « active », résultat d'incessants compromis qui ne cessent de se faire et de se défaire et de choix et décisions que les joueurs de oud font et prennent en permanence. C'est aussi ce que l'étude de l'amplification et de la sonorisation du oud a révélé, en donnant une place importante à l'*intentionnalité* des acteurs. En effet, le paradigme de sonorisation appliqué au cas particulier du oud entraîne une inévitable dégradation sonore ; le recours à un traitement technique du son devient indispensable, et conséquemment la recherche apparemment opposée d'un son « naturel » et celle d'un son « modifié » procède en réalité du même principe de traitement sonore artificiel doublé d'un « idéal » sonore à atteindre.

Selon le même principe de refus de toute réification des catégories, les termes « école iraquienne », « école orientale » ou « école turque » du oud ont été exposés, une fois leur épaisseur historique restituée, en tant que catégories « émiques » et « indexicales ». Elles sont émiques car elles sont endogènes au milieu étudié et non imposées par le chercheur ; indexicales car leur signification peut changer selon le contexte pragmatique de l'énonciation. Pour délivrer tous leurs sens, ces notions doivent constamment être rapportées au contexte précis dans lequel elles sont « situées ». Quand elles apparaissent dans le discours des musiciens, tout en se rattachant à une historicité et à un « sens commun », elles renvoient souvent à leur revendication et leur représentation de l'histoire récente du oud et informent sur leurs positionnements par rapport à celle-ci.

L'ambivalence de la figure de Munir Bashir est un bon exemple de l'indexicalité de certaines catégories, notions et termes ; le musicien iraquien représente, pour certains joueurs de oud, la

figure d'un certain « classicisme » canonisé du récital de oud et, pour d'autres, une légitimation à l'expérimentation sonore. Cette ambivalence peut être expliquée par une différence au niveau des références invoquées : pendant les concerts (et *a fortiori* les enregistrements *live*) Munir Bashir *joue* sans amplification alors que dans certains enregistrements il *joue avec* le traitement du son (l'écho et la réverbération). Rachel Beckles Willson, décrit le premier aspect de cette démarche : « Il a cultivé, pour ses concerts, une atmosphère semblable à un rituel, assis devant le public longuement en silence et évitant toute forme d'amplification »³¹⁸. Elle ajoute, selon une communication personnelle de Laurent Aubert à l'auteure (mars 2019), que « Munir détestait les microphones. Il refusait toute amplification dans ses concerts »³¹⁹. Le second aspect de son approche est révélé par la référence et la révérence à *Babylon Mood* de la part de joueurs de oud adeptes du traitement et électrification de leur instrument ; c'est pourtant un disque peu connu et reconnu par l'orthodoxie du oud. Cette référence est un bon exemple de la relecture du « passé » dans une stratégie de légitimation de pratiques « contemporaines » et « actuelles ». Cela montre aussi que le format de l'album enregistré a de plus en plus de poids pour l'image/l'empreinte sonore, tout comme dans le rock ou le jazz.

Pour aller plus loin dans la restitution du mouvement dialectique entre « conservation » et « changement » des pratiques et représentations décrites dans ce travail, et dans la compréhension de son mécanisme, j'ai évoqué un paradoxe exprimé par une grande partie des joueurs de oud que j'ai rencontrés ; le récit qui apparaît de façon récurrente révèle que cet instrument aurait subi une marginalisation durant un XX^{ème} siècle, caractérisé par une hégémonie culturelle « égypto-levantine », jusqu'à ce que l'« école iraquienne », liée à l'« école turque » de par la figure du Chérif Muhieddin Haydar, ne lui offre une voie alternative, celle des récitals de oud exclusivement instrumentaux en rupture avec la recherche « classique » du *tarab*. Dans ce métarécit³²⁰, la symbolique du oud est doublement chargée : d'un côté, il

³¹⁸ Traduction personnelle de l'extrait suivant : « *He also cultivated an atmosphere akin to a ritual for his concerts, prior to each piece sitting before the audience at length in silence and avoiding any form of amplification* » (Beckles Willson 2019a, p. 468).

³¹⁹ Traduction personnelle de l'extrait suivant : « *Munir hated microphones, he would always refuse amplification in his concerts* » ; Laurent Aubert, *personal communication to the author, March 2019* » (cf. note n°38 in *Ibid.*, p. 483).

³²⁰ J'utilise le concept de métarécit dans le sens d'un récit commun qui offre à un groupe humain une légitimité à certaines pratiques, ce qui le rapproche de la notion de « mythe », non pas dans le sens de « mythologie », ni d'une « charte » des institutions (Malinowski) ou d'une « structure » surplombante (Lévi-Strauss), mais plutôt dans celui de Goody : un récit *dynamique* qui « contient une foule de détails d'ordre technique, ou sur ces divers aspects de

occupe une place centrale dans la tradition savante, comme l'indique le foisonnement des productions intellectuelles millénaires à son sujet, et représente l'instrument « arabe » ou « oriental » par excellence, de par sa forme, sa facture mais aussi sa sonorité. De l'autre côté, il représente l'« ouverture » musicale sur l'« Autre »³²¹ voire même l'avant-garde de la musique arabe. Il suffit de constater l'abondance des collaborations avec des musiciens non arabes dans la discographie³²² des joueurs de oud concernés par cette étude pour en être convaincu. Entre ces deux représentations prestigieuses, la « traversée du désert » des grands ensemble est présentée, comme en témoigne le passage qui ouvre cette conclusion, comme un mal nécessaire.

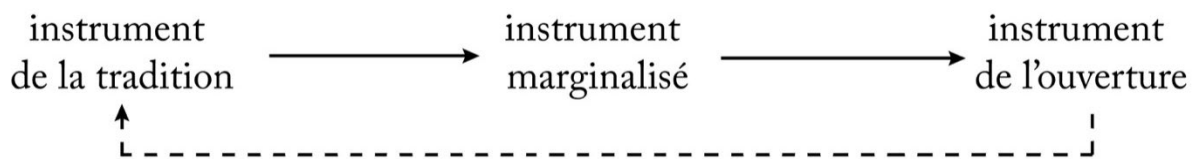


Figure 109 : schématisation de la dialectique du paradoxe du oud

Mais ce paradoxe en cache un autre : du fait de cette « ouverture », le oud se retrouve au milieu d'instruments « autres », souvent occidentaux, ce qui n'est pas sans exacerber son « exotisme » et le renvoyer systématiquement à son « arabité », son caractère « oriental » et, par un glissement inéluctable, à son caractère « traditionnel » qu'il a déjà, à certains égards, considérablement perdu³²³.

L'amplification et la sonorisation comme procédés sociotechniques

Étudier les pratiques du oud à travers leur dimension sonore, qui est le sujet de la deuxième partie, présente l'avantage d'une lecture non spéculative de l'actualité de l'instrument. Elle replace l'humain au centre de ces pratiques et cristallise ainsi l'étroit rapport entre :

la culture matérielle », et qui « apporte une réponse générale » « au besoin de remonter à l'origine des choses » (Goody et Dauzat 1996, p. 189-196).

³²¹ Même si cet « Autre » est dans ce cas, souvent mais pas toujours, synonyme d'« Occident » ou d'« Occidental ». Le choix de mon terrain peut avoir joué un rôle dans ce lien privilégié puisque les musiciens de jazz sont le plus souvent occidentaux.

³²² Voir la didascalie (annexe 1).

³²³ Je dois l'idée de ce deuxième paradoxe à une remarque de Denis Laborde, lors de son séminaire *La musique et ses disciplines*, EHESS, année 2014-2015.

- l'objectif : réalité physique et « matérielle » des données naturelles qu'elles soient acoustiques, électriques ou électroniques ;
- le subjectif : aspirations artistiques, enjeux symboliques, représentations mais aussi des processus cognitifs de « création individuelle » (Goody 1979, p. 1971) ;
- et surtout le collectif : la construction de l'objet « oud », la fabrication d'un son « naturel » ou son traitement intentionnel régis par des stratégies d'ajustement et de réajustement et d'actions « conjointes » faites d'action, de réaction et d'anticipation.

Lors de la recherche d'un son « naturel » dans le contexte des performances sonorisées, les trois paradigmes sonores intimement liés sont :

- 1/ l'inéluctable dégradation du signal sonore lors de sa transmission par électricité ;
- 2/ la recreation des masses sonores, sur scène pour les musiciens et en façade pour le public, par un dispositif technique dirigé par l'ingénieur du son ;
- 3/ la faible puissance acoustique du oud nécessitant, dans la plupart des contextes, une captation rapprochée jugée dénaturante.

Ces paradigmes cristallisent l'imbrication et la confluence des aspects objectifs, subjectifs et intersubjectifs.

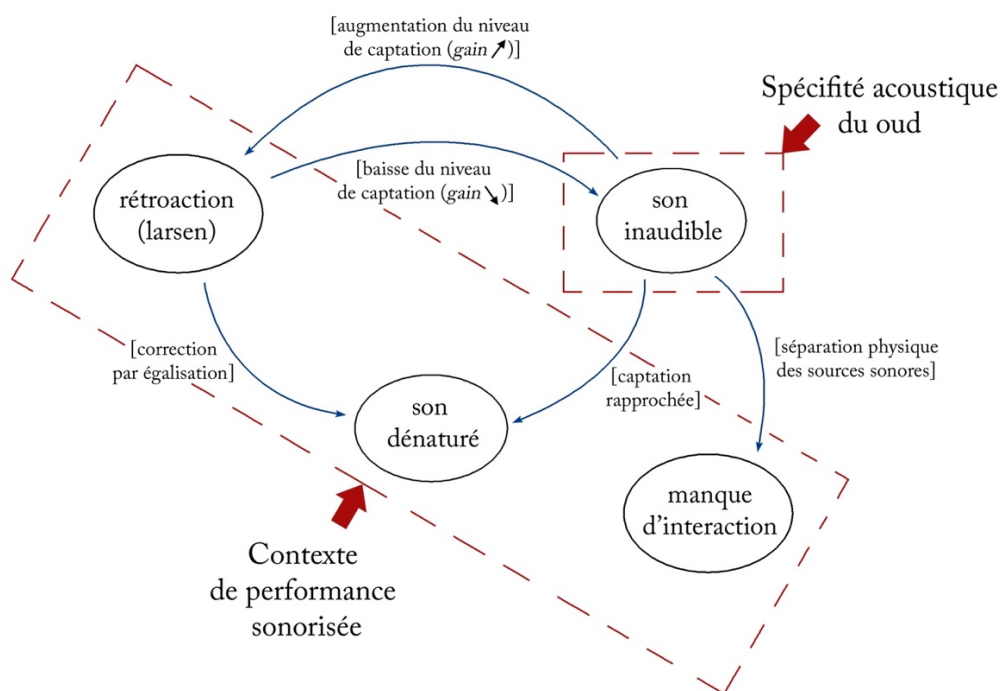


Figure 110 : schématisation de l'interconnexion des trois paradigmes sonores

Comme le récapitule la figure précédente (voir chapitres 5, 6 et 7), l'amplification et la sonorisation du oud impliquent un grand nombre d'actions conjointes imbriquées les unes dans les autres. Contrairement à l'environnement contrôlé du studio d'enregistrement, le contexte du spectacle sonorisé conduit à l'impasse de la dénaturation, réelle et perçue, du son du oud. Cette dégradation donne lieu à des stratégies de traitements qui cherchent à retrouver un son audible et « naturel » (traitement paradigmatique) ou d'autres traitements qui visent à se détacher de cet idéal (traitement intentionnel).

Épilogue

Comme pour toute enquête proche de la notion d'acteur-réseau (Callon et Ferrary 2006), j'ai décrit, en suivant mes informateurs, des pratiques qui mettent en jeu des éléments physiques et naturels, des innovations technologiques mises sur le marché, des représentations mentales de la facture de l'instrument et de sa sonorité, des savoir-faire psycho-techniques de la part des ingénieurs du son, des collaborations avec des luthiers, etc. J'arrive, au terme de ce travail, à la limite de mes capacités de polymorphisme et de changement de casquettes (on remarquera l'absence totale de toute référence bibliographique à des travaux d'ingénierie du son) ; selon moi, le développement de l'axe de recherche, que je n'ai fait qu'esquisser, exige un décloisonnement disciplinaire. Peu importe qu'on l'appelle inter, pluri, multi ou transdisciplinarité, pour autant que la diversité et la transversalité des regards soient à la hauteur des multiples facettes de l'objet d'étude : ingénierie du son, acoustique, psycho-acoustique, informatique, électronique, lutherie... en plus des disciplines premières que sont l'anthropologie et l'ethnomusicologie – celle de l'ethnologie du musical et non le contraire (Lortat-Jacob 1990, p. 290) – qui constituent le socle disciplinaire de mon travail.

Enfin, en exprimant ma dette envers la sociologie compréhensive de Weber et l'anthropologie culturelle de Geertz, j'espère avoir accompli un travail de réflexivité suffisant pour légitimer ma posture de praticien-chercheur délibérément hostile à toute forme de militantisme sous couvert de recherche scientifique.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles imprimés :

- ‘ABBĀS Ḥabīb Zāhir AL-, 1994, *Sharīf Muḥī al-Dīn Ḥaydar wa talāmidhatuhu* (الشريف محي الدين حيدر و تلامذته) [Sherif Muhiddin Haydar et ses élèves], Baghdad, Iraq, Ministère de la Culture et des Médias, 125 p.
- ABDALLAH Tarek, 2015, « L’art égyptien du taqsīm mursal au ‘ūd de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabgī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 2015, n° 9, p. 71-98.
- ABDALLAH Tarek, 2010, « L’évolution de l’art du ‘ūd égyptien en solo à l’aune du 78 tours », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 2010, n° 4, p. 53-66.
- ABOU MRAD Nidaa, 2005, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : Une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu’en 1932 », *Filigrane*, 2005, Musique et Globalisation, n° 5, p. 93-120.
- ABOU MRAD Nidaa, 2003, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe » dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles ; Paris, France, Actes Sud, Cité de la musique, p. 756-795.
- AUBERT Laurent, 2012, « Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l’ethnomusicologie » dans Jacques Bouët et Makis Solomos (eds.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Paris, France, Harmattan, p. 87-106.
- AUBERT Laurent, 1998, « L’art du Maqâm. Entretien avec Munir Bashir réalisé à Genève le 19 mars 1977 », *Cahiers d’ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 1 janvier 1998, n° 11, p. 215-220.
- AUGER Léon, 1948, « Les apports de J. Sauveur (1653-1716) à la création de l’Acoustique »,

Revue d'histoire des sciences, 1948, vol. 1, n° 4, p. 323-336.

AVANZA Martina, 2008, « Comment faire de l'ethnographie quand on n'aime pas "ses indigènes" ? Une enquête au sein d'un mouvement xénophobe » dans Didier Fassin et Alban Bensa (eds.), *Les politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte (coll. « Recherches »), p. 41-58.

AVICENNE et ERLANGER Rodolphe D', 2001, *La Musique arabe. Tome 2*, Paris, France, Paul Geuthner ; Institut du Monde Arabe, 310 p.

AYANGIL Ruhi, 2008, « Western Notation in Turkish Music », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 2008, vol. 18, n° 4, p. 401-447.

BASHIR Munir, 1996, *Mūsīqī al-ḥikma(t)* (موسيقى الحكمة) [Le musicien de la sagesse], 1^{re} éd., Beyrouth, Liban, *al-Mu'assasa(t) al-'arabiyya(t) li-al-dirāsāt wa al-nashr* (المؤسسة العربية للدراسات والنشر), vol.1, 155 p.

BASHIR Mounir, 1978, « Musical Planning in a Developing Country : Iraq and the Preservation of Musical Identity », *The World of Music*, 1978, vol. 20, n° 1, p. 74-78.

BATES Eliot, 2012, « The Social Life of Musical Instruments », *Ethnomusicology*, 2012, vol. 56, n° 3, p. 363-395.

BATTESTI Vincent, 2020 (à paraître), « Ethnographies Sounded on What ? Methodologies, Sounds, and Experiences in Cairo » dans Michael Bull & Marcel Cobussen (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies* Londres, Bloomsbury Press, Bloomsbury Handbooks, p. 755-778.

BATTESTI Vincent, 2009, « Ambiances sonores du Caire : Proposer une anthropologie des environnements sonores », *Les Cahiers du GERHICO*, 24 septembre 2009, vol. 2009, n° 13, Accords et à cris, Études pluridisciplinaires sur la sonorité (Journée d'études, Poitiers, p. 35-49.

BATTESTI Vincent et PUIG Nicolas, 2016, « "The sound of society" : A method for investigating sound perception in Cairo », *Senses and Society*, octobre 2016, vol. 11, n° 3, (coll. « Contemporary French Sensory Ethnography »), p. 298-319.

BAZIN Jean, 1998, « Questions de sens », *Enquête*, 1 octobre 1998, n° 6, p. 13-34.

BEAUD Paul et WILLENER Alfred, 1973, *Musique et vie quotidienne : essai de sociologie d'une nouvelle culture. I. Electro-acoustique et musique pop. II. L'improvisation*, Tours,

- Mame (coll. « Repères. Sciences humaines et idéologies, 2/3 »), 272 p.
- BEAUD Stéphane et WEBER Florence, 2010, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, 4e édition augmentée, Paris, France, La Découverte, 334 p.
- BECKER Howard S., 2010, *Les mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, France, Flammarion, 379 p.
- BECKER Howard S., 2002, *Les ficelles du métier : Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, traduit par Jacques Mailhos, révisé et préfacé par Henri Peretz, Paris, France, La Découverte, 352 p.
- BECKER Howard S., 1985, *Outsiders : Études de sociologie de la déviance*, traduit par J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie, Paris, France, Éditions A.-M. Métailié, 247 p.
- BECKLES WILLSON Rachel, 2019a, « Hearing Global Modernity: the Case of the Travelling Oud », *International Journal for History, Culture and Modernity*, 21 juin 2019, n° 7, p. 458-485.
- BELZ Carl, 1969, *The Story of Rock*, New York, États-Unis d'Amérique, Harper & Row, xv+286 p.
- BENSA Alban, 2006, *La fin de l'exotisme : essais d'anthropologie critique*, Toulouse, France, Anacharsis, 364 p.
- BEYHOM Amine, 2007, « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : exemple de la musique arabe », *Filigrane*, 2007, Musique et Globalisation, n° 5, p. 63-91.
- BEYHOM Amine, 2005, « Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système » dans *De la théorie à l'Art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale*, Sampzon, Delatour France (coll. « Culture et Cognition Musicales »), p. 65-114.
- BLAUKOPF Kurt, 1994, « Westernisation, Modernisation, and the Mediamorphosis of Music », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1994, vol. 25, n° 1/2, p. 337-345.
- BLAUKOPF Kurt, 1972, « Musical Institutions in a Changing World », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1972, vol. 3, n° 1, p. 35-42.

- BLAUKOPF Kurt, 1969, « Die qualitative Veränderung musikalischer Mitteilung in den technischen Medien der Massenkommunikation » [Le changement qualitatif de la communication de la musique dans les mass media], *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 1969, vol. 21, n° 3, p. 510-516.
- BLOCH Marc, 2018, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, France, Dunod, 264 p.
- BLOCH Marc, 1988, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, Colin, 316 p.
- BLUMER Herbert, 1966, « Sociological Implications of the Thought of George Herbert Mead », *American Journal of Sociology*, 1966, vol. 71, n° 5, p. 535-544.
- BONTINCK Irmgard, 1994, « Mass Media and New Types of Youth Music. Methodological and Terminological Problems », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1994, vol. 25, n° 1/2, p. 165-174.
- BONTINCK Irmgard (ed.), 1974, *New patterns of musical behaviour of the young generation in industrial societies*, Vienne, Autriche, Universal Edition A.G, 240 p.
- BOREL François, 2012, « Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l'ethnomusicologie » dans Jacques Bouët et Makis Solomos (eds.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Paris, France, Harmattan, p. 185-191.
- BOUDREAULT-FOURNIER Alexandrine, 2019, « Ce que nous apporte le son : réflexions sur un champ en vibrations », *Anthropologie et Sociétés*, 2019, vol. 43, n° 1, p. 9-24.
- BOUQUET Olivier, FLICHE Benoît et SZUREK Emmanuel, 2013, « La réforme des noms propres en Turquie : introduction », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, 11 octobre 2013, n° 60-2, n° 2, p. 7-17.
- BOURDIEU Pierre, 1967, *Projet créateur et champ intellectuel*, Paris, France, Centre de sociologie européenne, 37 p.
- BOURGEY André, 2009, « L'histoire des Émirats arabes du Golfe », *Herodote*, 9 juin 2009, n° 133, n° 2, p. 92-99.
- BRUNEL Gilles, 1977, « Tendances actuelles de la recherche en ethno-biologie », *Anthropologica*, 1977, vol. 19, n° 2, p. 111-132.
- CAILLE Alain, 1989, « Présentation. L'impossible objectivité ? : vérité et normativité dans les sciences sociales », *Revue du MAUSS*, 1989, Trimestre 3, n° 4, p. 3-10.

- CALLON Michel et FERRARY Michel, 2006, « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, 2006, n° 13, n° 2, p. 37-44.
- CARLES Philippe, CLERGEAT André et COMOLLI Jean-Louis, 2011, *Le nouveau dictionnaire du jazz*, Paris, Laffont (coll. « Bouquins »), 1457 p.
- CEFAÏ Daniel, 2010, *L'engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (coll. « En temps & lieux »), 637 p.
- CEFAÏ Daniel, 2003, *L'enquête de terrain*, Paris, France, La Découverte (coll. « M.A.U.S.S. »), 615 p.
- CEULEMANS Anne-Emmanuelle, 2008, « Cordes de boyau et instruments à manche à l'époque de Monteverdi » dans *Orfeo son io : favola al suono de tutti gli stromenti*, Bruxelles, Belgique, Muziekinstrumentenmuseum (Musée des Instruments de Musique), p. 165-203.
- CHAILLEY Jacques, 1950, *Histoire musicale du Moyen-Âge*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 355 p.
- CHAPOULIE Jean-Michel, 2001, *La tradition sociologique de Chicago : 1892-1961*, Paris, France, Éditions du Seuil, 490 p.
- CHASE Gilbert, 1971, « Review of The Aesthetics of Rock ; Rock from the Beginning ; Goldstein's Greatest Hits : A Book Mostly about Rock "n" Roll ; Outlaw Blues : A Book of Rock Music ; Rock and Roll Will Stand ; The Story of Rock », *Notes*, 1971, vol. 28, n° 1, p. 38-41.
- CHEVRANT-BRETON Philippe, 2007, « Rendre lisible l'illisible », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2007, n°3, p. 29-35.
- COLLIOT-THELENE Catherine, 2011, « Retour sur les rationalités chez Max Weber », *Les Champs de Mars*, 2011, N° 22, n° 2, p. 13-30.
- COLLIOT-THELENE Catherine, 2006, *La sociologie de Max Weber*, Paris, Découverte (coll. « Repères / Sociologie »), 122 p.
- CORDIER Serge, 1982, *Piano bien tempéré et justesse orchestrale : Le tempérament égal à quintes justes*, Paris, France, Buchet/Chastel (coll. « Musique »), 273 p.
- CORDIER Serge, 1974, « L'accordage des instruments à clavier », *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale (GAM)*, novembre 1974, n° 75, p. 45.

- DAPHY Éliane, 1988, « Sonoriser l'opéra : la technique invisible. Entretien avec Jean-Luc Moncel et Éric Alvergnat », *Vibrations. Musiques, médias, société*, 1988, vol. 5, n° 1, p. 145-162.
- DARWĪSH (AL-ḤARĪRĪ) Muḥammad, 1901, *Safā' al-'awqāt fī 'ilm al-naghamāt* (صفاء الأوقات في علم النغمات) [Pureté des moments dans la science des mélodies], Imprimerie *al-Tawfiq* (مطبعة التوفيق), Le Caire, Égypte, 104 p.
- DE WILDE Laurent, 2016, *Les fous du son : d'Edison à nos jours*, Paris, France, Grasset, 558 p.
- DENNERY Stéphane, 2014, « Les cordes métallisées d'instruments de musique, un exemple de circulation et d'innovation dans l'Europe du XVIIe siècle », *Revue de l'école doctorale ED 382, Université Sorbonne Paris*, 2014, p. 141-158.
- DESCOLA Philippe, 2005b, *Par-delà nature et culture*, Paris, France, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 623 p.
- DEVEZE Jean, 2004, « Abraham Moles, un exceptionnel passeur transdisciplinaire », *Hermes, La Revue*, 2004, n° 39, n° 2, p. 188-200.
- DHĀKIR BEY Muḥammad, 1903, *Toḥfa(t) al-maw'ūd fī ta'līm al-'ūd* (تحفة الموعود في تعليم العود) [Méthode d'enseignement du oud], 1^{re} éd., Le Caire, Égypte, (مطبعة الواء) Imprimerie *al-Liwā'*, 34 p.
- DIGARD Jean-Pierre, 2011, « Barney G. Glaser & Anselm A. Strauss, La Découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative (compte-rendu) », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 25 juillet 2011, n° 198-199, p. 367-460.
- DĪK EFFENDI Aḥmad Amīne AL-, 1926, *Qānūn 'aṭwāl al-'awtār* (قانون أطوال الأوتار) [Lois des longueurs des cordes et son application sur le oud et les instruments similaires], (مطبعة الإعتماد) Imprimerie *al-'I'timād*, Le Caire, Égypte, 29 p.
- DĪK EFFENDI Aḥmad Amīne AL-, 1902, *Nayl al-'arb fī mūsīqā(y) al-'ifranj wa al-'arab* (نيل الأرب في موسيقى الإفرنج والعرب) [Traité sur la musique arabe et occidentale], (مطبعة الواء) Imprimerie *al-Liwā'*, Le Caire, Égypte, 104 p.
- DUMÉZ Richard, 2010, *Le feu, savoirs et pratiques en Cévennes*, Versailles, France, Éditions Quæ (coll. « Indisciplines »), 248 p.
- DURING Jean, 2012, « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue » dans Jacques Bouët et Makis Solomos (eds.),

- Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Paris, France, Harmattan, p. 39-68.
- DURING Jean, 1994, « Question de goût. L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 31 décembre 1994, n° 7, p. 27-49.
- EL-GHADHBAN Yara, 2003, « La musique d'une nation sans pays : Le cas de la Palestine » dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles ; Paris, France, Actes Sud, Cité de la musique, p. 823-852.
- ELIAS Norbert, 1993, *Engagement et distanciation : contributions à la sociologie de la connaissance*, traduit par Michèle Hulin, Paris, France, Fayard, x+258 p.
- EL-KHOLY Samha, 1975, « *Al-'Irtijāl wa taqālīduh fī al-mūsīqā(y) al-'arabiyya(t)* (الإرتجال و تقاليد في الموسيقى العربية) [L'improvisation et sa tradition dans la musique arabe] », (*عالم الفكر*) *Ālim al-fikr*, 1975, vol. 6, n° 1, p. 15-33.
- ENKERLI Alexandre, 2019, « Son propre son : bricolage sonore et appropriation technologique », *Anthropologie et Sociétés*, 2019, vol. 43, n° 1, p. 71-93.
- FABIAN Johannes, 2006, *Le temps et les autres : comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse, France, Anacharsis, 313 p.
- FĀRĀBĪ Muḥammad AL-, 1967, *Kitāb al-mūsīqā(y) al-kabīr* (كتاب الموسيقى الكبير) [Le grand livre de la musique], Le Caire, Égypte, (الكاتب العربي) *al-Kātib al-'arabī*, 1210 p.
- FĀRĀBĪ Muḥammad AL- et ERLANGER Rodolphe D', 2001, *La Musique arabe. Tome 1 : Kitābu l-mūsīqā al-kabīr [Livres I et II]*, Paris, Paul Geuthner ; Institut du Monde Arabe.
- FARRAJ Johnny et ABU SHUMAYS Sami, 2019, *Inside Arabic Music : Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*, New York, États-Unis d'Amérique, Oxford University Press, 444 p.
- FELD Steven, 1987, « Dialogic Editing : Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment », *Cultural Anthropology*, 1987, vol. 2, n° 2, p. 190-210.
- FELD Steven, 1982, « Sound and sentiment : birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression ».
- FELD Steven et BOUDREAU-FOURNIER Alexandrine, 2019, « Relations sonores : entretien avec Steven Feld (University of New Mexico) », *Anthropologie et Sociétés*, 2019,

vol. 43, n° 1, p. 195-210.

FELDMAN Walter, 1993, « Ottoman Sources on the Development of the Taksîm », *Yearbook for Traditional Music*, 1993, vol. 25, p. 1-28.

FETIS François-Joseph, 1869, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot frères, fils et cie, vol.2, 447 p.

GALLOIS Dominique Tilkin, TESTA Adriana Queiroz, VENTURA Augusto et BRAGA Leonardo Viana, 2016, « Ethnologie brésilienne. Les voies d'une anthropologie indigène », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, traduit par David Yann Chaigne, 30 mai 2016, n° 9, 22p.

GARFINKEL Harold, 2007, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 473 p.

GEERTZ Clifford C., 2012, *Savoir local, savoir global : les lieux du savoir*, traduit par Denise Paulme, Paris, PUF (coll. « Quadrige »).

GEERTZ Clifford C., 1998, « La description dense : Vers une théorie interprétative de la culture », *Enquête*, 1 octobre 1998, n° 6, p. 73-105.

GELARD Marie-Luce, 2016, « L'anthropologie sensorielle en France. Un champ en devenir ? », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 25 février 2016, n° 217, p. 91-107.

GIRARD Johan, 2011, « Les répétitifs, la machine et l'instrument », *Methodos : Savoirs et textes*, 31 mars 2011, n° 11, p. 18.

GLASER Barney G. et STRAUSS Anselm L., 2006, *The Discovery of Grounded Theory : Strategies for Qualitative Research*, New Brunswick, États-Unis d'Amérique, Aldine, 271 p.

GLASSIE Henry, 1999, *Material culture*, Bloomington, États-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 413 p.

GOFFMAN Erving, 1975, *Stigmate*, traduit par Alain Kihm, Paris, France, les Éditions de Minuit, 175 p.

GONTHIER Frédéric, 2004, « Weber et la notion de « compréhension » », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2004, n° 116, n° 1, p. 35-54.

GOODY Jack, 1979, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, traduit et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, les Éditions de Minuit, 275 p.

- GOODY Jack et DAUZAT Pierre-Emmanuel, 1996, *L'homme, l'écriture et la mort : Entretiens avec Pierre-Emmanuel Dauzat*, Paris, Les Belles Lettres, 247 p.
- GRAWITZ Madeleine, 2001, *Méthodes des sciences sociales*, Paris, France, Dalloz (coll. « Précis »), xiii+1019 p.
- GRIBENSKI Fanny, 2019, « Écrire l'histoire du La : entre histoire de la musique et études des sciences », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 11 septembre 2019, Vol. 13, n° 3, p. 733-757.
- GUETTAT Mahmoud, 2006, *Al-'ūd bayn diqqat al-'ilm wa asrār al-fann* (العود بين دقة العلم و أسرار الفن) [Le oud entre la précision de la science et les secrets de l'art], Muscat, Oman, Ministère de l'information, Centre de Musique Traditionnelle d'Oman, 199 p.
- GUIBERT Gérard, 2007, « Les musiques amplifiées en France », *Réseaux*, 31 mai 2007, n° 141-142, n° 2, p. 297-324.
- GUIBERT Gérard, 2000, « Industrie musicale et musiques amplifiées », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 2000, vol. 40, n° 1, p. 1-14.
- GUILLEBAUD Christine (ed.), 2017, *Towards an anthropology of ambient sound*, Abingdon, Oxon, Royaume-Uni ; New York, États-Unis d'Amérique, Routledge (coll. « Routledge studies in anthropology »), 239 p.
- GUILLEBAUD Christine et LAVANDIER Catherine (eds.), 2020, *Worship sound spaces : architecture, acoustics and anthropology*, Londres, Grande Bretagne ; New York, États-Unis d'Amérique, Routledge (coll. « Research in architecture »), 230 p.
- HEBDIGE Dick, 2008, *Sous-culture : le sens du style*, traduit par Marc Saint-Exupéry, Paris, La Découverte, 155 p.
- HÉLOU Sélim, 1972, *Al-Mūsīqā(y) al-naẓariyya(t)* (الموسيقى النظرية) [La musique théorique], 2^e éd., Beyrouth, Liban, (دار مكتبة الحياة) *Dār maktaba(t) al-Ḥayāt*, 262 p.
- HENNION Antoine, 2007, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Édition revue et corrigée., Paris, Métailié (coll. « Sciences humaines »), 397 p.
- HUGHES Everett C., 1996, *Le regard sociologique : essais choisis*, Paris, France, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 344 p.
- IMBERT Raphaël, 2014, *Jazz supreme : Initiés, mystiques et prophètes*, Paris, Éditions de l'Éclat

- (coll. « Philosophie imaginaire »), 318 p.
- JAMIN Jean et WILLIAMS Patrick, 2001, « Présentation. Jazzanthropologie », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 1 janvier 2001, n° 158-159, p. 7-28.
- JARGY Simon, 1998, « « Le musicien de la sagesse » ou le magicien du 'ûd. Autour d'une autobiographie », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 1 janvier 1998, n° 11, p. 227-241.
- JUNDĪ 'Uthmān ibn Muḥammad AL-, 1895, *Risālat rawḍ al-masarrāt fī 'ilm al-naghamāt* (رسالة روض المسرات في علم النغمات) [Épître du paradis des plaisir dans la science des mélodies], Le Caire, Égypte, (المطبعة العمومية) *al-Maṭba'a(t) al-'Umūmiyya(t)*, 101 p.
- KAUFMANN Jean-Claude, 2006, *L'entretien compréhensif*, Paris, France, A. Colin (coll. « L'enquête et ses méthodes »), 126 p.
- KELLEY Robin D. G., 2012, *Africa speaks, America answers : modern jazz in revolutionary times*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, États-Unis d'Amérique ; Londres, Angleterre (coll. « The Nathan I. Huggins lectures »), 244 p.
- KHAZNADAR Chérif, 1998, « Munir Bashir, l'homme », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 1 janvier 1998, n° 11, p. 221-225.
- KHULA 'Ī Muḥammad Kāmil AL-, 2017, *Kitāb al-mūsīqā(y) al-sharqī* (كتاب الموسيقى الشرقي) [Livre de la musique orientale], Windsor, Royaume-Uni, Hindawi, 440 p.
- KOÇ Ferdi, 2013, « The Comparison of Methods Used for Oud Education in Turkish Music », *Procedia : Social and Behavioral Sciences*, 10 décembre 2013, vol. 106, p. 2645-2651.
- KOJAMAN Yeheskel, 2001, *The Maqam Music Tradition of Iraq*, Londres, Grande Bretagne, Auto-édition, 258 p.
- KUHN Thomas S., 2008, *La structure des révolutions scientifiques*, traduit par Laure Meyer, Nouvelle édition augmentée de 1970, Paris, Flammarion (coll. « Champs sciences »), 284 p.
- LACAZE Lionel, 2013, « L'interactionnisme symbolique de Blumer revisité », *Sociétés*, 16 décembre 2013, n° 121, n° 3, p. 41-52.
- LAGRANGE Frédéric, 2015, « Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et*

Méditerranéen, 2015, n° 9, p. 11-31.

LAGRANGE Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Arles, France, Cité de la musique ; Actes sud (coll. « Musiques du monde »), 174 p.

LÄHDEOJA Otso, 2010, « La guitare électrique augmentée : cadre de travail et stratégies pour la conception d'un instrument augmenté », *Appareil*, 12 avril 2010, n° 5, p. 10.

LAND Jan P. N., 1884, *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, Leyde, Pays-Bas, E. J. Brill, 141 p.

LANE Edward William, 1908, *The Manners And Customs Of The Modern Egyptians*, Londres/Toronto, Grande Bretagne & New York, États-Unis d'Amérique, J. M. Dent & E. P. Dutton (coll. « Everyman's library »), vol.1, 630 p.

LAPOUJADE David, 2017, *Les existences moindres*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 92 p.

LATOUR Bruno, 2012, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 498 p.

LE BRETON David, 2006, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, France, Métailié (coll. « Traversées »), 452 p.

LE GUERN Philippe, 2017a, « Sound studies : Sons de l'histoire et histoires du son », *Revue de la BNF*, 23 octobre 2017, n° 55, n° 2, p. 21-29.

LE GUERN Philippe, 2017b, « Une discipline qui ne fait pas de bruit ? : Remarques sur la construction sociale des sound studies », *Sound studies : à l'écoute du social*, 2017, Hors-série n°1, (coll. « Politiques de communication »), p. 5-30.

LE GUERN Philippe (ed.), 2017, *Sound studies : à l'écoute du social*, Grenoble, France, PUG, vol. Hors-série n°1, 241 p.

LENCLUD Gérard, 2013, *L'universalisme ou le pari de la raison : anthropologie, histoire, psychologie*, Paris, Gallimard & Seuil (coll. « Hautes Études »), 341 p.

LENCLUD Gérard, 1994, « Qu'est-ce que la tradition ? » dans Marcel Detienne (ed.), *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité*, Paris, Albin Michel (coll. « Travaux du Groupe de recherche "histoire et anthropologie, approches comparatives" »), p. 25-44.

LENCLUD Gérard, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain. Anthropologie & sciences*

- humaines*, 1 octobre 1987, n° 9, p. 110-123.
- LOOPUYT Marc, 2018, *Le Oud Nahhât : luth mythique de Damas*, Paris, France, Citée de la Musique-Philharmonie de Paris, 123 p.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1990, « L'ethnomusicologie en France », *Acta Musicologica*, 1990, vol. 62, n° 2/3, p. 289-301.
- LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Collection Critique »), 109 p.
- MAALOUF Shireen, 2003, « Mīkhā'īl Mishāqā : Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartertone Scale », *Journal of the American Oriental Society*, 2003, vol. 123, n° 4, p. 835-840.
- MACHABEY Armand, 1964, « Mersenne. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique », *Revue d'histoire des sciences*, 1964, vol. 17, n° 2, p. 172-174.
- MACKIEWICZ Marie-Pierre (ed.), 2001, *Praticien et chercheur : parcours dans le champ social*, L'Harmattan., Paris, 159 p.
- MAISONNEUVE Sophie, 2009, *L'invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 265 p.
- MAISONNEUVE Sophie, 2006, « De la machine parlante au disque », *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, 1 novembre 2006, n°4, volume n°92, p. 17-31.
- MALINOWSKI Bronislaw, 1923, « The Problem of Meanin in Primitive Languages » dans *The Meaning of Meaning : A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, New-York, États-Unis d'Amérique, Harcourt, Brace and World, p. 296-236.
- MALLET Julien, 2008, « “Asio Elany !” Le tsapiky, une “jeune musique” qui fait danser les ancêtres », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2008, vol. 21, p. 155-174.
- MALLET Julien, 2004, « Ethnomusicologie des “jeunes musiques” », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 1 décembre 2004, n° 171-172, p. 477-488.
- MARCUS George E., 1995, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, 1995, vol. 24, p. 95-117.
- MARCUS Scott, 2015, « The Eastern Arab World » dans *The Other Classical Musics : Fifteen*

- Great Traditions*, Nouvelle Édition., Woodbridge, Suffolk, Royaume-Uni et Rochester, Ny, États-Unis d'Amérique, Boydell & Brewer, p. 426.
- MARTIN Ann Smart, 2001, « Material Culture (compte-rendu) », *Studies in the Decorative Arts*, 2001, vol. 8, n° 2, p. 139-143.
- MARTIN Denis-Constant, 2006, « Le myosotis, et puis la rose... : Pour une sociologie des "musiques de masse" », *L'Homme*, 1 juin 2006, n° 177-178, n° 1, p. 131-154.
- MARTIN Denis-Constant, 1996, « Who's afraid of the big bad world music ? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?]. Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 1 décembre 1996, n° 9, p. 3-21.
- MATHIEN Michel, 2003, « Abraham Moles ou l'information et la communication. Au carrefour des sciences, de la vie quotidienne et de l'esthétique », *Communication. Information médias théories pratiques*, 15 octobre 2003, Vol. 22/2, p. 167-181.
- MAUSS Marcel, 1999, *Sociologie et anthropologie*, Paris, France, PUF, 482 p.
- MEAD George Herbert, 2006, *L'esprit, le soi et la société*, traduit par Daniel Cefaï et Louis Quéré, 1^{re} éd., Paris, France, Presses Universitaires de France, 434 p.
- MEEÛS Nicolas, 1974, « Juan Bermudo et le clavier enharmonique », *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie*, 1974, n° 8, p. 2-12.
- MELICE Anne, 2006, « Un terrain fragmenté : Le kimbanguisme et ses ramifications », *Civilisations*, 1 avril 2006, n° 54, p. 67-76.
- MELLITI Imed, 2006, « Une anthropologie " indigène " est-elle possible ? Réflexions sur le statut de l'anthropologie en Tunisie », *Arabica*, 2006, vol. 53, n° 2, p. 163-176.
- MERRIAM Alan P., 1987, *The anthropology of music*, Evanston, États-Unis d'Amérique, North Western University, xi+358 p.
- MERRIAM Alan P., 1966, « Review of The Anthropology of Music », *Current Anthropology*, 1966, vol. 7, n° 2, p. 217-230.
- MERSENNE Marin, 1636, *Harmonie universelle - Livre I des Instruments*, chez Sébastien Cramoisy, Imprimeur Ordinaire du Roy, 282 p.
- MOLES Abraham A., 1966, *Information Theory and Esthetic Perception*, Urbana, University of

- Illinois Press, 217 p.
- MOLES Abraham A., 1957, « Théorie de l'information et perception esthétique », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 1957, vol. 147, n° 4, p. 233-242.
- MOLINO Jean, 2009, *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Arles/Paris, France, Actes Sud/Institut national de l'audiovisuel, 489 p.
- MOLINO Jean, 1984, « Vers une nouvelle anthropologie de l'art et de la musique : à propos d'un ouvrage de Steven Feld : Sound and Sentiment », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 1984, n° 5, p. 269-313.
- MOLOTCH Harvey, 1994, « Going out », *Sociological Forum*, 1994, vol. 9, n° 2, p. 221-239.
- MUSHSHAQA(T) Mīkhā'īl, 1913, « Un traité de musique arabe moderne » dans *Mélanges de la faculté orientale*, traduit et préfacé par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Syrie [*sic*, Liban actuellement], Université Saint-Joseph, vol.6, p. 1-120.
- MUSHSHAQA(T) Mīkhā'īl, 1899, *Al-Risāla(t) al-shihābiyya(t) fī al-ṣinā'a(t) al-mūsīqiyya(t)* (الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية) [Épître à l'Émir Shihāb sur l'art de la musique], traduit et commenté par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Liban, (مجلة المشرق) *Revue al-Mashriq*, publié sur 12 numéros du 15 février 1899 au 1^{er} juillet 1900.
- NEBRAC Claude-Jean, 2011, *Les petites histoires de l'opéra baroque en France*, Paris, France, Books on demand, 232 p.
- NERCESSIAN Andy, 2000, « A Look at the Emergence of the Concept of National Culture in Armenia : The Former Soviet Folk Ensemble », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2000, vol. 31, n° 1, p. 79-94.
- NOVAK David et SAKAKEENY Matt (eds.), 2015, *Keywords in sound*, Durham & Londres, Duke University Press, 260 p.
- PAPAVASSILIOU Anthony, 2011, « Les nouveaux enjeux de la granulation sonore : l'esthétique populaire de l'Intelligent Dance Music (IDM) », *Intersections*, 18 novembre 2011, vol. 30, n° 2, p. 101-116.
- PERRENOUD Marc, 2007, *Les musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, Découverte (coll. « Textes à l'appui. Série "Enquêtes de terrain" »), 318 p.
- PERRIN Emmanuelle, 2016, « Signifiants et signifié : la translittération de la langue arabe » dans Guy Barthélemy, Dominique Casajus, Sylvette Larzul et Mercedes Volait (eds.),

- L'Orientalisme après la Querelle. Sur les pas de François Pouillon*, Paris, Karthala, 410 p.
- PIERREPONT Alexandre, 2002, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses (coll. « Collection Eupalinos »), 184 p.
- PONSFORD David, JENCKA Daniel, MAUNDER Richard, SLOAN Carl, LINDLEY Mark, MOBBS Kenneth, ORD Alexander Mackenzie of et ISACOFF Stuart, 2005, « Tempering Bach's Temperament », *Early Music*, 2005, vol. 33, n° 3, p. 545-548.
- PUIG Nicolas, 2017, « La ville amplifiée. Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 23 octobre 2017.
- QASSIM HASSAN Schéhérazade, 2004, « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 1 décembre 2004, n° 171-172, p. 353-369.
- QUANTZ Johann Joachim, 1752, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière : avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par xxiv tailles douces*, Berlin, Allemagne, Chretien Frederic Voss, 336 p.
- QURESHI Regula, 2000, « How Does Music Mean ? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian "sarangi" », *American Ethnologist*, 2000, vol. 27, n° 4, p. 805-838.
- RACY Ali Jihad, 1994, « A Dialectical Perspective on Musical Instruments : The East-Mediterranean Mijwiz », *Ethnomusicology*, 1994, vol. 38, n° 1, p. 37-57.
- REVEL Nicole, 1990, *Fleurs de paroles : histoire naturelle Palawan. Tom I : les dons de Nāgsalad*, Paris, France, Peeters, 390 p.
- RODINSON Maxime, 1964, « Les Principes de la translittération, la translittération de l'arabe et la nouvelle norme de l'ISO », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1964, n°1, p. 1-24.
- ROUANET Jules, 1922, « La musique arabe » dans Albert Lavignac (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie : Histoire de la musique*, Librairie Delagrave, Paris, France, vol.5, p. 2676-2812.
- ROULON-DOKO Paulette, 1993, « Nicole Revel, Fleurs de paroles. Histoire naturelle palawan ;

- t. 1 : Les dons de Nägsalad ; t. 2 : La maîtrise d'un savoir et l'art d'une relation au monde ; t. 3 : Chants d'amour, chants d'oiseaux (compte-rendu). », *Études rurales*, 1993, vol. 129, n° 1, p. 211-216.
- RRAYYIS Ḥabīb AL-, 1996, *Al-Naẓariyyāt al-mūsīqiyya(t) al-muwassa'a(t)* (النظريات الموسيقية الموسعة) [Théorie de la musique], Hammamet, Tunisie, (منشورات محمد بوذينة) Éditions Mohamed Boudhina, 310 p.
- SCHAFER R. Murray, 1994, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Vermont, États-Unis d'Amérique, Destiny Books, 301 p.
- SETEUN Mélanie, 2002, « Édito », *Volume !, La revue des musiques populaires*, n°1, p. 1-2.
- SHANNON Claude E., 1948, « A Mathematical Theory of Communication [avec quelques corrections d'édition faites a posteriori par l'université d'Harvard qui a numérisé le texte] », *Bell System Technical Journal*, 1948, vol. 27, 3 (Juillet et octobre), p. 379-423 et 623-656.
- SHANNON Claude E. et WEAVER Warren, 1949, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana & Chicago, États-Unis d'Amérique, University of Illinois Press, 117 p.
- SHILOAH Amnon, 1964, « La perfection des connaissances musicales : Traduction annotée du traité de musique arabe d'al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Ali al-Kātib », *Annales de l'École pratique des hautes études*, 1964, vol. 97, n° 1, p. 451-456.
- SORET Jacques-Louis, 1885, « Sur le diapason », *Journal de Physique Théorique et Appliquée*, 1885, vol. 4, n° 1, p. 506-510.
- SOURIAU Étienne, 2009, *Les différents modes d'existence ; suivi de Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, présenté par STENGERS Isabelle et LATOUR Bruno Paris, France, Presses universitaires de France, 220 p.
- STERNE Jonathan, 2015, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, France, La Découverte & Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, 505 p.
- STERNE Jonathan (ed.), 2012, *The sound studies reader*, New York, États-Unis d'Amérique, Routledge, 566 p.
- SZUREK Emmanuel, 2013, « Appeler les Turcs par leur nom. Le nationalisme patronymique dans la Turquie des années 1930 », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, 2013, n° 60-2, n° 2, p. 18-37.

- ṬAḤḤĀN Muḥammad 'IBN AL-, 1976, *Ḥāwī al-fūnūn wa salwa(t) al-maḥzūn* (حاوي الفنون و سلوة المحزون), Baghdad, Iraq, (المجمع العربي للموسيقى) *al-Majma' al-'arabī li-al-mūsīqā(y)*, 116 p.
- TANSUG Feza, 2006, « Rauf Yekta Bey et le nationalisme de la musique turque », *Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon*, 2006, n° 13, p. 171-184.
- TOUCHE Marc, 1996, « Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 1996, vol. 70, n° 1, p. 58-67.
- URMAWĪ Ṣafīyy al-Dīn AL-' et ERLANGER Rodolphe D', 2001, *La Musique arabe. Tome 3*, Paris, France, Paul Geuthner ; Institut du Monde Arabe, 618 p.
- VILLOTEAU Guillaume André, 1823, « Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des Orientaux » dans *Description de l'Égypte : Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris, France, C. L. F. Panckoucke, Tome 13.
- WATERMAN Christopher Alan, 1990, *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, États-Unis d'Amérique, University of Chicago Press (coll. « Chicago Studies in Ethnomusicology »), 280 p.
- WEBER Max, 2005, *La science, profession et vocation*, traduit par Isabelle Kalinowski, Marseille, France, Agone (coll. « Ban d'essais »), 299 p.
- WEBER Max, 1998, *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, France, Métailié, 235 p.
- WEBER Max, 1995, *Économie et société*, traduit par Julien Freund, Pierre Kamnitzer et Pierre Bertrand, Paris, France, Pocket, vol. 1, 410 p.
- YEKTA BEY Raouf, 1922, « La musique turque » dans Albert Lavignac (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie : Histoire de la musique*, Librairie Delagrave, Paris, France, vol.5, p. 2945-3064.

Ouvrages et articles en ligne :

- BATES Eliot, 2013, « Popular Music Studies and the Problems of Sound, Society and Method », *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol. 3, n° 2, p. 15-32, consulté le 12 août 2020. [lien : http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/613].
- BEITONE Alain et MARTIN-BAILLON Alaïs, 2016, « La neutralité axiologique dans les sciences sociales : Une exigence incontournable et incomprise », *Journal du MAUSS*, consulté le 16 février 2020 [lien : <http://www.journaldumauss.net/?La-neutralite-axiologique-dans-les-1340>].
- BENOIST Jean, 1996, « Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives », *Études créoles*, 1996, XIX, n° 1, p. 47-60, consulté le 14 février 2020 [édition numérique : http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/Metissage_syncrétisme_creolisation/Metissage_syncrétisme_creolisation.pdf].
- BENOIST Jean, 1992, « Le métissage : biologie d'un fait social, sociologie d'un fait biologique » dans Réunion. Conseil général (ed.), *Métissages. Tome II, Linguistique et anthropologie : actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion, 2-7 avril 1990*, Paris, L'Harmattan, vol.7, p. 13-22, consulté le 15 février 2020 [édition numérique : http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/metissage_biologie_fait_social/metissage_texte.html].
- FORTIS Jean-Michel, 2010, « De l'hypothèse de Sapir-Whorf au prototype : sources et genèse de la théorie d'Eleanor Rosch », *Corela. Cognition, représentation, langage*, 27 octobre 2010, n° 8-2, 55 p, consulté le 14 août 2020 [lien : <http://journals.openedition.org/corela/1243>].
- FRITH Simon, 2007, « A Journal On The Art Of Record Production », *Journal On The Art Of Record Production*, 2007, vol. 1 consulté le 12 août 2020 [lien : <https://www.arjournal.com/asarpwp/a-journal-on-the-art-of-record-production/>].
- MARCUS George E., 2002, « Au-delà de Malinowski et après Writing Culture : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie », *ethnographiques.org*, avril 2002, n° 1, 14 p, consulté le 2 août 2019 [lien : <https://www.ethnographiques.org/2002/Marcus>].
- MILLER Lloyd Clifton, 2007, *Sufi, Saint and Swinger : A Jazzman's Search for Spiritual*

Manifestations in Many Nations, 499 p, consulté le 22 août 2020 [édition numérique : <http://www.jazzscope.com>].

MOLES Abraham A., 1991, « Abraham Moles par lui-même », transcription en ligne de l'entretien avec Gérard Gromer diffusé sur France Culture du 8 au 12 avril 1991, consulté le 5 août 2020 [lien : <http://www.gds.umontreal.ca/mesureetobservationdelusage/files/2013/05/Abraham-Moles-par-lui-même.pdf>]

ROMAN Philippe, 2006, « Max Weber, Isabelle Kalinowski, La science, profession et vocation. Suivi de “Leçons wébériennes sur la science & la propagande” », *Lectures*, consulté le 16 février 2020 [lien : <http://journals.openedition.org/lectures/303>].

WEBER Florence, 2011, « Dominique Schnapper, ethnographe et indigène », *Sociologie*, n°3, vol. 2, consulté le 22 octobre 2020 [lien : <http://journals.openedition.org/sociologie/1045>].

Articles de périodiques :

ABDALLAH Tarek, 2018, « *Al 'awwād al-faḍḍ 'Amīn bik al-Mahdī wa 'aṣruhu* (العواد الفذ أمين بك المهدي وعصره) [Le joueur de oud virtuose Amine Bey al-Mahdī et son époque] », (معازف) *Ma 'āzef*, 2018, consulté le 12 avril 2020 [en ligne : <https://ma3azef.com/أمين-المهدي/>].

ABDALLAH Tarek, 2017b, « *Fann al-'ūd al-maṣrī: 'anwā'uhu, ṣunnā'uhu wa 'āzifūh* (فن العود المصري : أنواعه، صنّاعه و عازفوه) [L'art du oud égyptien : modèles, luthiers et luthistes] », *Bidāyāt* (بدايات), n°17, 2017 p. 182-191.

Actes et articles de colloque et séminaires :

BEYHOM Amine et MAKHLOUF Hamdi, 2009, « Frettage du 'Ūd (luth arabe) dans la théorie musicale arabe et influence sur la pratique », The fifth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM09), Paris, France.

LÄHDEOJA Otso, 2008, « Guitare électrique augmentée : une approche du contrôle gestuel des “effets” de la guitare électrique », Actes des journées d'informatique musicale, Albi,

France.

LÄHDEOJA Otso, NAVARRET Benoît, QUINTANS Santiago et SEDES Anne, 2009, « La guitare électrique comme instrument augmenté et outil de création musicale », Congrès interdisciplinaire de musicologie (CIM09) « La Musique et ses Instruments », Paris, France.

PERROTIN Olivier et ALESSANDRO Christophe D', 2015, « Quel ajustement de hauteur mélodique pour les instruments de musique numériques ? », Journées d'Informatique Musicale (JIM 2015), Montréal, Canada.

Articles de sites web spécialisés :

ABDALLAH Tarek, 2016, *Muḥammad al-Qasabjī mujaddid 'ālit al-'ūd wa 'ustādh al-'asātidha(t)* (محمد القصبجي مجدد فن العود وأستاذ الأساتذة) [Mohamed al-Qasabjī, rénovateur de l'art du oud et maître des maîtres], 4 novembre 2016, consulté le 8 avril 2020 [lien : <http://www.amar-foundation.org/qasabgi-article/?lang=ar>].

BECKLES WILLSON Rachel, 2019b, *Munir Bashir and the Iraqi oud*, 25 février 2019, consulté le 16 avril 2020 [lien : <https://oudmigrations.com/2019/02/25/munir-bashir-and-the-iraqi-oud/>].

BECKLES WILLSON Rachel, 2016, *Alexandria to Brussels, 1839*, 2016, consulté le 10 avril 2020 [lien : <https://oudmigrations.com/2016/03/02/alexandria-to-brussels-1839/>].

BOUDET Alain, 2016, *Les aléas historiques de la fréquence du La*, 8 août 2016, consulté le 23 mai 2020 [lien : http://www.spirit-science.fr/doc_musique/diapason3.html].

GUETTAT Mahmoud, 2018, *Al-maqāmāt al-'arabiyya(t) I : al-'usūl wa al-taṭawwurāt* (المقامات العربية : الأصول و التطورات) [Les maqam-s arabes : origines et évolutions], 2018, consulté le 16 mai 2020 [lien : http://www.maaber.org/arabic_music/Maqamiyya_Arabiyya_1.htm].

HASSAN Karim Othman, 2016, *The oldest surviving oud ?*, 2016, consulté le 10 avril 2020 [lien : <https://oudmigrations.com/2016/03/05/770/>].

KINDĪ Abū Yūsif Ya'qūb ibn Ishāq AL-, *Risāla(t) fī al-luḥūn wa al-nagham* (رسالة في اللحن والنغم) [Épître sur la Musique], numérisé par Anas Ghrab pour le site (المصادر العربية للموسيقى) *al-Masādir al-'arabiyya(t) li-al-mūsīqā(y)* (Les Ressources Arabes sur la Musique), consulté le 9 avril 2020 [lien : <https://saramusik.org/9/texte/>].

SOCIETE FRANÇAISE DE LUTH, *Les cordes des luths d'autrefois*, consulté le 16 mai 2020 [lien : https://www.sf-luth.org/?Histoire_du_Luth/Organologie/Les_cordes_des_luths_d%27autrefois].

WILLAERT Saskia, *Oud : cordophone* [site web du Musée des instruments de musique de Bruxelles], consulté le 8 mai 2020 [lien : <http://www.mim.be/fr/oud>].

Cours en ligne :

DESCOLA Philippe, 2005a, *La catégorisation des objets naturels (cours au Collège de France 2004-2005)*, Paris, France, Collège de France (coll. « Chaire d'Anthropologie de la nature »). [En ligne : https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL35672_descola_cours0405.pdf].

MEEÛS Nicolas, 2003, « Cours d'organologie (Sorbonne) » [En ligne : <http://nicolas.meeus.free.fr/Organo/Cours.html>].

Travaux universitaires :

ABDALLAH Tarek, 2017a, *L'art du 'ūd égyptien, de l'organologie à la performance : La virtuosité traditionnelle et son évolution à l'aune du 78 tours*, Thèse de Doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon, France, 371 p.

BEYHOM Amine, 2017, *Systématique modale [version 2.1]*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris, France, 874 p.

FEKI Soufiane, 2006, *Musicologie, sémiologie ou ethnomusicologie. Quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du maqâm ? : Éléments de réponse à travers l'analyse de quatre taqsîms*, Sorbonne Paris IV, Paris, France, 475 p.

LAGRANGE Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, France, vol. 3/, 925 p.

MAKHLOUF Hamdi, 2011, *Le 'ūd de concert. Problématique organologique, espace compositionnel et modélisation sémiotique*, Thèse de Doctorat, Sorbonne Paris IV, Paris, France, 328 p.

- OUERTANI Abderraouf, 2013, *Discours et pratiques jazziques : une ethnographie d'un milieu de l'enseignement du jazz francilien*, Master 2, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Saint-Denis, France, 120 p.
- OUERTANI Abderraouf, 2011, *Jazz manouche à Paris, une musique folklorisée ?*, Master 1, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Saint-Denis, France, 94 p.
- OUERTANI Aziz, 2016, *Al-Ta'lif al-'urkistrālī li-'ālit al-'ūd bayn al-turāth al-mashriqī wa al-mūsīqā al-gharbiyya(t) min khilāl tajārib ba'd al-mu'allifīn al-'arab* (التأليف الأوركسترالي لألة العود بين التراث المشرقي و الموسيقى الغربية من خلال تجارب بعض المؤلفين العرب) [Les œuvres orchestrales pour oud, entre héritage oriental et musique occidentale à travers les expériences de quelque compositeurs arabes], Thèse de Doctorat, Institut Supérieur de Musique de Tunis, Tunis, Tunisie, 626 p.
- RIOUX Vincent, 2001, *Sound quality of flue organ pipes : an interdisciplinary study on the art of voicing*, Thèse de Doctorat, Chalmers University of Technology, Göteborg, Suède, (coll. « Doktorsavhandlingar vid Chalmers Tekniska Högskola »), 198 p.

Méthodes de oud :

- JABQAJI 'Abd al-Raḥmān AL-, 1976, *Ta'līm al-'ūd* (تعليم العود) [L'enseignement du oud], 1^{re} éd., Alep, Syrie, (دار التراث) *Dar al-Tourāth*, 66 p.
- BASHIR Jamil, 1961, *Al-'ūd wa ṭarīqa(t) tadrīsih* (العود و طريقة تدريسه) [Le oud et la méthode de son enseignement], Baghdad, Iraq, Imprimerie Offset, 138 p.
- BASHIR Jamil et 'ABBAS Ḥabīb Zāhir AL-, 1994, *Al-'ūd wa ṭarīqa(t) tadrīsih* (العود و طريقة تدريسه) [Le oud et la méthode de son enseignement], Baghdad, Iraq, Ministère de la Culture et des Médias, 84 p.
- MISH'AL 'Abd al-Ḥamīd, *Dirāsa(t) al-'ūd bi-al-ṭarīqa(t) al-'ilmiyya(t)* (دراسة العود بالطريقة العلمية) [L'étude du oud par la méthode scientifique], 100 p.
- SAADI Qaīs, 2015, *Oriental song book : Musiques du Monde Arabe* [+2 CDs], Ivry-sur-Seine, France, JJ Rébillard, 64 p.
- TARGAN Şerif Muhiddin, 1995, *Ud metodu* [Méthode de oud], Istanbul, Turquie, Çağlar mûsiki Yayınları, 175 p.

‘ALI Ṣafar et ‘ARAFAT) ‘Abd al-Mun‘im, 1942, *Dirāsa(t) al-‘ūd* (دراسة العود) [L’étude du oud], Le Caire, Égypte, (مطبعة مجدي) Imprimerie *Majdī*, 108 p.

Articles d’encyclopédies en ligne :

KRIPPENDORFF Klaus, 2009, « Mathematical Theory of Communication » dans Stephen W. Littlejohn et Karen A. Foss (eds.), *Encyclopedia of Communication Theory*, Los Angeles, Californie, États-Unis d’Amérique, Sage, p. 614-618, [en ligne : https://repository.upenn.edu/asc_papers/169/].

GROVE MUSIC ONLINE, 2001a, *Open tuning*, 2001, consulté le 5 août 2020 [en ligne : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51243>].

GROVE MUSIC ONLINE, 2001b, *Blaukopf, Kurt*, 2001, consulté le 5 août 2020 [en ligne : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03260>].

Manuscrit et planches de dessins :

VILLOTEAU Guillaume André, 1798, *Instruments orientaux à cordes, instruments à vents et percussions connus en Égypte* [dessin pour « Description de l’Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française. État moderne », 1817, t. 2, planche. AA] [Planche disponible sur le site Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10514522b>].

‘URMAWĪ Ṣafīyy al-Dīn AL-, *Kitāb al-‘adwār fī al-mūsīqā(y)* (كتاب الأدوار في الموسيقى) [Livre des cycles musicaux], daté du XVI^{ème} siècle [Images du manuscrit en ligne dans le site de *Sothebys* : <https://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2011/arts-of-the-islamic-world-111220/lot.212.html>].

‘URMAWĪ Ṣafīyy al-Dīn AL-*Kitāb al-‘adwār fī al-mūsīqā(y)* (كتاب الأدوار في الموسيقى) [Livre des cycles musicaux], date inconnue, [Images du manuscrit en ligne sur le forum de musique arabe : <https://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=41246>].

DISCOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

CD AUDIO :

BASHIR Munir, 1974, *Babylon Mood*, Liban, Voix de l'Orient.

BRAHEM Anouar, 2009, *The Astounding Eyes of Rita*, Allemagne, ECM.

DUO SABIL et QUATUOR BELA, 2012, *Jadayel*, France, Tamour.

HAMZA & AMINE Mraïhi et THE BAND BEYOND BORDERS, 2017, *Fertile Paradoxes*, Royaume-Uni, ARC Music.

JOUBRAN Adnan, 2014, *Borders Behind*, France, World Village.

KHALIFE Marcel, 1995, *Jadal*, Liban, Nagam Records.

QASABJI Mohamed AL-, 2016, *Muhammad al-Qasabgî : Le sultan du oud*, France, AMAR Foundation for Arab Music Archiving & Research, 2 CDs.

MURAD Issa, 2016, *Joussour*, Égypte, Mazzika.

OUERTANI Abderraouf, 2018, *Duo Deux Rives*, France, Bayard Musique.

OUERTANI Abderraouf, 2015, *Contes outre-méditerranéens*, Paris, France, Autoproduction.

SMADJA Jean-Pierre, 2017, *Solotronic*, Pays-Bas, Whirling Wolf.

YOUSSEF Dhafer, 2016, *Diwan of Beauty and Odd*, États-Unis d'Amérique, Okeh.

ZOUITEN Alaa, 2017, *Talking Oud*, Allemagne, Kick The Flame Records.

DVD :

ABOU-KHALIL Rabih, 2001, *The Cactus Of Knowledge*, Allemagne, Enja Records.

Vidéos en ligne :

LABEX TEPSES, 2017, « *Qu'est-ce que le pragmatisme ? : Entretien avec Danien Cefai* », publiée par Politika le 23 février 2018, 14'49, consultée le 16 août 2019 [lien : <https://www.politika.io/fr/entretien/questce-que-pragmatisme>].

BERTHO Jean (réalisation), 1966, « *Michel Foucault à propos du livre "Les mots et les choses"* », interview de Michel Foucault par Pierre Dumayet, publiée par l'Institut National des Archives, 14'35, consultée le 14 juillet 2019 [lien : <http://www.ina.fr/video/I05059752>].

ANNEXE 1 : DIDASCALIE
PRÉSENTATION DES JOUEURS DE OUD
ET DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Cette didascalie présente succinctement les musiciens rencontrés lors de mon enquête de terrain. On y trouve des musiciens de renommée internationale et des amateurs éclairés, en passant par des joueurs de ouds connus uniquement dans certains « réseaux » du monde arabe ou d'Europe. Le terme « amateur » est utilisé ici dans une acception purement économique, en opposition au statut de musicien professionnel qui « vit de son art », alors que « musicalement » parlant, il en a la capacité. Qu'il aspire ou non à devenir musicien professionnel, il arrive au joueur de oud amateur d'être payé pour des concerts sans pour autant que cela constitue une source de revenu conséquente par rapport à d'autres activités « principales » telles que l'enseignement de la musique, voire même des activités sans rapport avec la musique. Par ailleurs, tous les joueurs de oud ne mettent pas en avant leur nom en tant que « leader », même quand, sous le nom d'un groupe, ils jouent le rôle de compositeur principal. Certains gagnent leur vie principalement en offrant leurs services d'instrumentistes à des projets qu'ils ne dirigent pas, dans un régime proche de celui de l'intermittence du spectacle en France (Perrenoud 2007, p. 267-302). Il faudra donc distinguer le continuum qui va du musicien amateur au professionnel, ainsi que celui qui va du musicien exclusivement consacré à sa carrière et projets « personnels », à celui qui n'a pas démarré de tels projets même s'il y aspire.

Cette partie contient une description du contexte de mes rencontres avec ces musiciens ainsi qu'une discographie assez complète mais **non exhaustive**. Je me suis basé, dans le choix des disques, sur les projets « personnels » sous le nom du musicien, codirigé par lui ou sous le nom d'un groupe qu'il a cofondé. Il ne faut pas confondre cette discographie avec celle des « références discographiques » mentionnées à l'intérieur de cette thèse et qui se trouve à la fin de ce travail (bibliographie).

Les joueurs de oud sont présentés dans l'ordre chronologique de leurs apparitions dans mon journal de terrain (fiches d'observations et d'entretiens).

La durée des albums peut changer sensiblement, selon que la source soit le disque physique ou une version numérisée.

1. RAMI, Yacir (ياسر رامي)

Yacir Rami [env. 38 ans en 2020] est un joueur de oud marocain originaire de Salé. Après avoir étudié au Conservatoire National de Meknès puis celui de Rabat, il part en France pour suivre des études d'ethnomusicologie à l'Université Paris VIII. Sa biographie mentionne une formation auprès de Naseer Shamma, probablement lors d'un stage à la *Maison du Oud Arabe* du Caire.

Je l'ai personnellement connu pendant mes études à l'Université Paris VIII où nous étions inscrits dans deux Masters différents au sein du même Département de Musique. Je l'ai croisé depuis dans d'autres contextes et nous avons partagé la scène d'un petit festival de jazz organisé par la Fondation de la Maison de la Tunisie, à la Cité Universitaire de Paris, en octobre 2013. Il jouait le oud dans la formation de la chanteuse marocaine *Oum* tandis que je présentais mon projet personnel de quartet (oud, piano, saxophone et percussions).

Je l'ai observé, dans le cadre de mes recherches, pendant le concert qu'il a donné avec l'ensemble qui accompagnait la danseuse iranienne Rana Gorgani, le 27 février 2016 à la « Scène du Canal » située quai de Jemmapes à Paris. Ce spectacle, intitulé « Parfums de Perse », s'articulait autour de « danses traditionnelles et sacrées » du monde persan. Outre le oud, la formation comprenait Pejman Tadayon (chanteur et joueur de setar, luth iranien à manche long et à trois cordes), Saber Hemmati (kamancheh), Kengo Saito (rebab afghan) et le percussionniste français Antoine Morineau (zarb).

C'est avec ce dernier musicien qu'il forme le duo *Zafaroud* qui correspond à son projet « personnel ».

Discographie :

2016 (CD), *En Modalie* par *Zafaroud* [Yacir Rami, oud ; Antoine Morineau, percussions]

- Durée : 44 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Invités : Quatuor à cordes *Tercea* (pistes 3 et 6), Damien Nueva (contrebasse, piste 4) et Cherif Somano (kora, piste 5).
- Label : Autoproduction (*Lastrack records*), France.

2. BOUBAKER, Fadhel (فاضل بوبكر)

Fadhel Boubaker [1983] est un joueur de oud tunisien originaire de Tunis. Il a étudié à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis. Son mémoire de Maîtrise en musicologie s'intitule *Échanges interculturels entre le jazz et la musique du maqâm*. Sa collaboration avec des musiciens allemands a démarré grâce à sa participation aux ateliers « *Orient meets Occident* » à Bayreuth en 2011. Depuis, il est membre fondateur du *Beyond Borders Band* et du *Haz'Art Trio*. Il s'est installé récemment à Mannheim, en Allemagne.

J'ai connu Fadhel Bouabaker en septembre 2005, lors d'un atelier de jazz donné par des musiciens de jazz belges à Sidi Bou Said, dans la banlieue nord de Tunis. Il s'agissait d'une coopération entre la Wallonie-Bruxelles et la Tunisie qui consistait à envoyer à Tunis des musiciens de jazz et enseignants Belges, trois fois par année scolaire pendant les vacances, pour y donner des ateliers de jazz de trois à six jours. Ces « *workshops* » avaient lieu au Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes installé dans le palais du Baron D'Erlanger, à Sidi Bou Said. Chaque année, à l'issue de ces trois ateliers, un jury octroyait une bourse d'été à quatre ou cinq jeunes parmi ceux qui assistaient aux ateliers. En mai 2006, Fadhel Boubaker, au oud, et moi-même, au chant, avons été sélectionnés pour cette bourse d'été qui consistait à aller pendant trois semaines en Belgique pour assister à des académies d'été de jazz.

J'ai pu assister au concert de sortie de disque du *Haz'Art Trio* à l'*Agora* (la Marsa, Tunis) en novembre 2016 ainsi qu'à un concert donné par cette formation à Stuttgart en juin 2017. Fadhel Boubaker m'a accordé un entretien à Tunis le 13 novembre 2016, juste après son passage à *Radio Tunis Chaîne Internationale* (RTCI).

Discographie :

2013 (CD), *Un coup du destin* par *Beyond Borders Band* [Fadhel Boubaker, oud ; Niko Seibold, saxophone ; Jakob Deiml, piano ; Jonathan Sell, contrebasse ; Dominik Fürstberger, batterie ; Christine Hübner, percussions]

- Composition : Fadhel Boubaker (sauf pistes 4 par Jakob Deiml et 5 par Niko Seibold).
- Durée : 55 minutes.
- Nombre de pistes : 7.
- Label : Autoproduction, Allemagne.
- Invité : Joel San Martin (guitare, pistes 3 et 6).

2016 (CD), *Infinite Chase* par *Haz'Art Trio* [Fadhel Boubaker, oud ; Jonathan Sell, contrebasse ; Dominik Fürstberger, batterie]

- Composition : Fadhel Boubaker, Jonathan Sell et Dominik Fürstberger.
- Durée : 65 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *The Muse Alliance*, Allemagne.

2018 (CD), *It Just Happens* par *Beyond Borders Band* [Fadhel Boubaker, oud ; Niko Seibold, saxophone ; Jonathan Sell, contrebasse ; Dominik Fürstberger, batterie]

- Composition : Fadhel Boubaker (sauf pistes 2 et 4 par Dominik Fürstberger et 6 par Niko Seibold).
- Durée : 60 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *Hout Records*, Suisse.

3. ABOZEKRY, Mohamed (محمد أبو ذكري)

Mohamed Abozekry [1991] est un joueur de oud égyptien originaire du Caire. Il a étudié à la *Maison du Oud Arabe*. Son baccalauréat obtenu, il part à Lyon pour étudier la musicologie. Il forme avec des musiciens lyonnais le groupe *HeeJaz*. Après un premier disque *Chaos* (2013), la formation se transformera en *HeeJaz Extended* à l'occasion d'un deuxième album *Ring Road* (2015).

En 2016, il sort un album enregistré exclusivement avec des musiciens égyptiens, marquant un retour aux « origines ». J'ai pu assister à plusieurs des concerts qu'il a donné dans diverses formules : avec le groupe *Heejaz Extended* (Bagneux, novembre 2016), le concert de sortie de *Karkadé* (Paris, novembre 2016), en duo avec son pianiste Ludovic Yapoudjian (Épinay-Sous-Sénart, mars 2017) et plus tard le concert de sortie de son dernier disque sous le nom de *Trio Abozekrys* (Paris, novembre 2018). Mohamed Abozekry m'a accordé un entretien à Paris le 11 décembre 2016.

Discographie :

2013 (CD), *Chaos* par *HeeJaz* [Mohamed Abozekry, oud ; Ludovic Yapoudjian, piano ; Guillaume Hogan, guitare ; Anne-Laure Bourget, percussions ; Hugo Reydet, contrebasse]

- Composition : Mohamed Abozekry.
- Durée : 67 minutes.
- Nombre de pistes : 7 (avec une 8^{ème} piste téléchargeable en bonus).
- Labels : *NeoNovo, Rue Stendhal, Celluloid*, France.

2015 (CD), *Ring Road* par *HeeJaz Extended* [Mohamed Abozekry, oud ; Benoît Baud, saxophone ; Anne-Laure Bourget, percussions ; Hugo Reydet, contrebasse]

- Composition : Mohamed Abozekry.
- Durée : 81 minutes.
- Nombre de pistes : 7.
- Label : *Jazz Village (Harmonia Mundi)*, France.

2016 (CD), *Karkadé* par Mohamed Abozekry [Mohamed Abozekry, oud ; Lofty Abaza, violon ; Hany Bedair : percussions ; Mohammed Farag : ney]

- Composition : Mohamed Abozekry.
- Durée : 63 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Invité : Mahmoud Bayoumi (récitation de poésie, piste 8).
- Label : *Jazz Village (Harmonia Mundi)*, France.

2018 (CD), *Don't replace me by a machine* par *Trio Abozekrys* [Mohamed Abozekry, oud ; Abdallah Abozekry, saz ; Nicholas Thé : batterie]

- Composition : Mohamed et Abdallah Abozekry.
- Durée : 42 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *Molpé Music*, France.

4. ALIWAT, Hussam (حسام عليوات)

Hussam Aliwat [1990] est un joueur de oud palestinien de nationalité jordanienne ayant vécu au Qatar. À vingt ans, il part à Paris pour faire des études de cinéma.

Je ne le connaissais pas avant qu'une amie commune me suggère de le contacter pour ma thèse. Au moment de la prise de contact, il préparait le premier concert de son projet *Hussam Aliwat Quartet* avec une formule inédite : oud, deux violoncelles et batterie. Il m'a accordé un entretien

à Paris le 13 mars 2017 à l'issue duquel j'ai pu assister à l'une de ses répétitions (Paris, mars 2017) qui précédait le concert au club de jazz *Sunset* (Paris, avril 2017).

Discographie :

2019 (CD), *Born Now* par Hussam Aliwat [Hussam Aliwat, oud et piano (piste 9) ; Sary Khalifé, violoncelle ; Raphaël Jouan, violoncelle ; Nicolas Goussot, batterie]

- Composition : Hussam Aliwat.
- Durée : 41 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Invité : Ayad Khalifé (piano, pistes 1 et 5).
- Label : *Gaya Music Production*, France.

5. JUBRAN, Kamilya (كميليا جبران)

Kamilya Jubran [1963] est une joueuse de oud et chanteuse palestinienne, de nationalité israélienne, née à Acre. Son père est luthier et professeur de musique. Elle chante dans le groupe palestinien *Sabreen* dans lequel elle joue du bouzouki et du qanoun. Après une dizaine d'années passées à se produire au sein de *Sabreen*, Kamilya part en Europe en 2002 à l'occasion d'une résidence en Suisse (qui a donné lieu au spectacle *Mahattat*) avant de s'installer à Paris pour poursuivre une carrière sous son propre nom.

Je l'ai croisée à l'occasion d'un colloque à la fondation Royaumont. Elle m'a accordé un entretien à Paris le 16 mars 2017 et j'ai assisté à quelques concerts donnés dans des salles connues pour leur programmation de musiques improvisées et d'avant-garde jazz : au Triton où elle était invitée par le saxophoniste Vincent Cathala (Les Lilas, mars 2017) et à la Dynamo où elle s'est produite avec la contrebassiste Sarah Murcia et trois membres du quatuor à cordes *iXi* (Pantin, janvier 2018).

Discographie :

2005 (CD), *Wameedd* par Kamilya Jubran et Werner Hasler [Kamilya Jubran, oud et voix ; Werner Hasler, trompette et *electronics*]

- Composition : Kamilya Jubran et Werner Hasler.

- Durée : 43 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *Unit Records*, Suisse.

2009 (CD), *Makan* par Kamilya Jubran [Kamilya Jubran, oud et voix]

- Composition : Kamilya Jubran.
- Durée : 49 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Zig-Zag Territoires*, France.

2010 (CD), *Wanabni* par Kamilya Jubran et Werner Hasler [Kamilya Jubran, oud et voix ; Werner Hasler, trompette et *electronics*]

- Composition : Kamilya Jubran et Werner Hasler.
- Durée : 51 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Zig-Zag Territoires*, France.

2012 (CD), *Nhaoul'* par Kamilya Jubran et Sarah Murcia [Kamilya Jubran, oud et voix ; Sarah Murcia, contrebasse ; Catherine Debrouker, violon ; Marion Brizemur, alto ; Christine Krauz, violoncelle]

- Composition : Kamilya Jubran (sauf piste 1 par Sayed Darwish et piste 5 avec Sarah Murcia).
- Durée : 48 minutes.
- Nombre de pistes : 6.
- Label : *Abalone Productions*, France.

2017 (CD), *Habka* par Kamilya Jubran et Sarah Murcia [Kamilya Jubran, oud et voix ; Sarah Murcia, contrebasse ; Régis Huby, violon ; Guillaume Roy, alto ; Atsushi Sakaï, violoncelle]

- Composition : Kamilya Jubran et Sarah Murcia.
- Durée : 40 minutes.
- Nombre de pistes : 6.
- Label : *Accords Croisés*, France.

2019 (CD), *Wa* par Kamilya Jubran et Werner Hasler [Kamilya Jubran, oud et voix ; Werner Hasler, trompette et *electronics*]

- Composition : Kamilya Jubran et Werner Hasler.

- Durée : 45 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *Everest Records*, Suisse.

6. SAADI, Qaïs (قيس سعدي)

Qaïs Saadi [1979] est un joueur de oud originaire d'Alger. Fuyant la guerre civile algérienne, il a vécu à Damas où il a étudié le oud auprès de Hussein Sabsaby puis au Caire où il a fréquenté le *Maison du Oud Arabe* de Naseer Shamma. Installé à Paris, il a collaboré avec plusieurs compagnies de théâtre et de danse. Il a aussi publié un *oriental song book*, un recueil de partitions de musique arabe accompagné d'une présentation historique générale, avec deux CDs d'accompagnement (Saadi 2015).

J'ai d'abord connu Qaïs Saadi à travers les réseaux sociaux. En le contactant, il a accepté ma présence en tant qu'observateur au stage de « Musiques Arabes Actuelles » qu'il donnait à l'espace culturel Paul Baillart (ou « Espace B ; Scène de Musiques Actuelles en Essonne ») situé à Massy. Ce dernier se déroulait sur quatre séances, de deux heures chacune. J'ai pu assister aux deux premières ainsi qu'au concert de restitution du stage, respectivement le 21, 28 mars et 28 avril 2017. À l'issue de cette rencontre, nous sommes devenus amis. Il m'invita par la suite à la répétition de son projet de trio avec deux autres musiciens : Hacen Djeghbal à la basse et aux claviers (synthétiseur) et Thomas Ostrowiecki à la batterie et percussions (électroniques –pad – et acoustiques) qui avaient lieu aux studios de répétition *Au ventre de la baleine* (Pantin, 29 et 30 juin 2017). Ce projet, anciennement appelé *No Tarab for Sad Camel*, n'a à ce jour pas donné lieu à un album enregistré.

Discographie :

2016 (CD), *A Journey Between Worlds* par Tri Nguyen et Qaïs Saadi [Tri Nguyen, zither ; Qaïs Saadi, oud et percussions]

- Composition : Tri Nguyen et Qaïs Saadi.
- Durée : 15 minutes.
- Nombre de pistes : 3.
- Label : *Lunelios*, Viêtnam.

7. SMADJA, Jean-Pierre (alias Smadj) (جون بيار سماجة)

Jean-Pierre Smadja, [1966] est un joueur de oud français né à Tunis. Après des études d'ingénierie du son (École Louis Lumière, Paris) et de guitare jazz (ARPEJ, Paris). Il commence le oud à l'âge de 30 ans, alors qu'il évoluait en tant que guitariste avec le groupe parisien *Tatoum*. S'intéressant à la musique électronique puis dévoué au oud, il commence sa carrière sous son propre nom *Smadj* dès 1999. Il forme en parallèle le duo *DuOud* avec le joueur de oud Mehdi Haddab. Il est connu pour son usage de musique électronique et l'utilisation du oud électrique.

En travaillant avec l'ingénieur du son Philippe Teissier du Cros sur mon deuxième disque, ce dernier lui a demandé conseil pour le matériel que je devais acheter (type de micro *piezzo* et amplificateur). Je ne le connaissais donc que de nom au moment où je l'ai contacté, deux ans après, pour lui demander un entretien qu'il m'a accordé à Paris le 24 mars 2017, quelques jours avant d'assister à son concert en solo dans un bar parisien où il utilisait un oud acoustique, un électrique et un environnement électronique dirigé par un ordinateur portable.

Discographie (les disques sous le nom de *DuOud* sont présentés séparément) :

1999 (CD), *Equilibriste* par Smadj [Smadj, oud]

- Composition : Smadj.
- Durée : 62 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *M.E.L.T. 2000*, Royaume-Uni puis Suisse.
- Invités : divers dont Malik Mezzadri (flûte), Cyril Atef (batterie), François Thuillier (tuba), Laurent Robin (batterie), Stefano Di Battista (saxophone), Rabah Khalfâ (percussions).

2000 (CD), *New Deal* par Smadj [Smadj, oud]

- Composition : Smadj.
- Durée : 55 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *Electric M.E.L.T. 2000*, Royaume-Uni puis Suisse.
- Invités : divers dont Mehdi Haddab (oud, pistes 6 et 9).

2002 (CD), *Wild Serenade* par *DuOud* [Mehdi Haddab, oud acoustique et électrique ; Smadj, oud acoustique et électrique]

- Composition : Mehdi Haddab (pistes 2, 4, 8 et 9), Smadj (pistes 3, 4, 7 et 9).
- Durée : 47 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *Label Bleu*, France.
- Invités : divers dont Vincent Ségal (violoncelle électrique, pistes 2, 5 et 11).

2003 (CD), *Kirklareli İl Sınırı* par Burhan Öçal & The Trakya All Stars featuring Smadj [Smadj, oud ; Burhan Öçal, percussions ; *The Trakya All Stars*]

- Composition : Anonyme (sauf piste 4 par Burhan Öçal).
- Durée : 63 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Doublemoon*, Turquie.
- Invités : divers.

2004 (CD), *Take It And Drive* par Smadj [Smadj, oud]

- Composition : Smadj (principalement).
- Durée : 52 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : *Most Records*, Royaume-Uni.
- Invités : divers dont Rokia Traoré (voix, pistes 2 et 8), Talvin Singh (tablas, piste 3) et Mehdi Haddab (oud, piste 7).

2005 (CD), *Sakat* par *DuOud* & Abdulatif Yagoub [Mehdi Haddab, oud acoustique et électrique ; Smadj, oud acoustique et électrique ; Abdulatif Yagoub, voix et oud]

- Composition : divers.
- Durée : 45 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : *Label Bleu*, France.
- Invités : divers dont Erik Truffaz (trompette, piste 5).

2005 (CD), *Smadj presents SOS* par Smadj [Smadj, oud acoustique, oud électrique et programmation informatique ; Orhan Osman, bouzouki, banjo et guitare ; Savaş Zurnacı]

- Durée : 52 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : *Doublemoon*, Turquie.

2006 (CD), *Trakya Dance Party/Oynamaya Geldik* par Burhan Öçal & The Trakya All Stars featuring Smadj [Smadj, oud ; Burhan Öçal, percussions ; *The Trakya All Stars*]]

- Durée : 46 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Label : *Doublemoon*, Turquie.

2009 (CD), *Ping Kong* par *DuOud* [Mehdi Haddab, oud acoustique et électrique ; Smadj, oud acoustique et électrique]

- Composition : Mehdi Haddab (pistes 3, 6 à 11) & Smadj (pistes 2 à 6, 9 et 11), Rico Gauthier (pistes 3 et 10), Malouma (pistes 3 et 7), Victor Young (piste 1) et Nouri Lekesezgöz (piste 2).
- Durée : 42 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *World Village (Harmonia Mundi)*, France.
- Invités : Thierry Negro (guitare basse, piste 3), Cyril Atef (batterie, pistes 1, 3 et 9), Rico Gauthier (flûte, piste 9 ; saxophone, piste 3 et 10), Bruno Ferrier (voix, piste 11) et Malouma (voix, piste 3 et 7).

2009 (CD), *Selin* par Smadj [Smadj, oud]

- Composition : Smadj (principalement).
- Durée : 51 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Labels : *MVS Records*, France.
- Invités : divers dont Talvin Singh (tabla, pistes 1 à 5, 7, 8 et 10), Erik Truffaz (trompette, pistes 1 à 5, 7 à 9), Minino Garay (voix, piste 1), Onor Bumbum (voix, piste 3 et 8) Cem Yıldız (baglama, piste 4), Ibrahim Maalouf (trompette, piste 10).

2010 (CD), *Hü* par Cem Yıldız, Smadj & Rustam Mahmudzade [Smadj, oud ; Cem Yıldız, baglama ; Rustam Mahmudzade, accordéon et voix]

- Composition : Anonyme (sauf pistes 1, 2 et 5 à 9).
- Durée : 46 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Labels : *MVS Records*, France & İber Müzik, Turquie.

2012 (CD), *Fuck the DJ* par Smadj [Smadj, oud]

- Composition : Smadj (principalement).
- Nombre de pistes : 10.
- Labels : *Smadj Records*, France.
- Invités : divers dont Mehdi Haddab (oud, piste 9)

2015 (CD), *Spleen* par Smadj [Smadj, oud]

- Composition : Smadj (sauf piste 9, traditionnel)
- Durée : 48 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Invités : divers dont Ibrahim Maalouf (trompette, piste 2), Bojan Z (piano, pistes 1, 4 et 9), Ballaké Sissoko (kora, piste 11).
- Label : *Jazz Village (Harmonia Mundi)*, France.

2017 (CD), *Solotronic* par Smadj [Smadj, oud]

- Composition : Smadj (principalement)
- Durée : 53 minutes.
- Nombre de pistes : 13.
- Label : *Whirling Wolf*, Pays-Bas.

8. MRAIHI, Amine (parfois M'RAIHI) (أمين المراهي)

Amine Mraïhi [1986] est un joueur de oud Tunisien originaire de Tunis. Il est le frère du joueur de qanoun Hamza Mraïhi [1989] avec lequel il forme un duo. Encouragés par leur père, médecin mélomane, les « frères M'raïhi » ont commencé la musique à un âge précoce. Sans passer par une institution d'enseignement musical (à part quelques années au conservatoire privé de Hafedh Makni à Tunis), Amine Mraïhi a bénéficié de cours privés auprès de plusieurs professeurs de oud tunisiens (Kamel Gharbi, Yousra Dhahbi, Mourad Sakli), dans des stages internationaux (Nacati Çelik en Turquie, Said Chraïbi au Maroc) et en côtoyant des musiciens arabes invités par son père lors de leur passage à Tunis (par exemple le joueur de oud syrien Amer Ammouri). En Tunisie, les deux frères se sont rapidement fait une réputation de jeunes virtuoses. En parallèle à leur vocation musicale, ils ont suivi des études de médecine en Pologne. En 2011, Amine et Hamza Mraïhi s'installent en Suisse pour leurs cycles de spécialité en médecine, respectivement en psychiatrie et médecine interne.

Je connaissais donc Amine Mraïhi de réputation. Lors de mes passages à Tunis et en parlant de mon sujet de thèse à une amie du Conservatoire de Tunis qui les connaissait très bien, elle m'encourage à le contacter. Je lui ai donc demandé, via *facebook*, un entretien, en profitant de son passage imminent à Paris à l'occasion de la sortie de son nouveau disque *Fertile Paradoxes* au Studio de l'Ermitage. Il s'agissait du nouveau groupe intitulé *The Band Beyond Borders* qui regroupe les deux frères avec Baiju Bhatt au violon, Valentin Conus aux saxophones, Fredrik Gille aux percussions (absent de ce concert-là) et Prabhu Edouard au tabla et autres percussions. En plus de la possibilité d'assister à la balance et à la répétition précédant ce concert, Amine Mraïhi m'a accordé un entretien le soir-même (6 avril 2017). Je l'ai rencontré une deuxième fois, chez lui, où j'ai pu assister à une répétition, en duo, avec son frère (Lausanne, août 2017). J'ai aussi passé un court séjour chez le saxophoniste de son groupe Valentin Conus, installé en Turquie, que j'avais rencontré lors du concert de Paris (Izmir, septembre 2017).

Discographie :

2003 (CD), *Ala Mar Azaman* par Amine & Hamza M'raïhi [Amine Mraïhi, oud ; Hamza Mraïhi, qanoun]

- Composition : divers dont Amine et Hamza Mraïhi.
- Durée : 56 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Label : *Laika*, Allemagne.

2003 (CD), *Ila Hounak* par Amine & Hamza M'raïhi [Amine Mraïhi, oud ; Hamza Mraïhi, qanoun]

- Composition : Amine et Hamza Mraïhi.
- Durée : 58 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *Laika*, Allemagne.
- Invité : Heiko Dijker (tabla).

2004 (CD), *Asfar* par Amine & Hamza M'raïhi [Amine Mraïhi, oud ; Hamza Mraïhi, qanoun]

- Composition : Amine et Hamza Mraïhi (sauf piste 2 par Hamza Mraïhi et 3 par Amine Mraïhi).
- Durée : 56 minutes.

- Nombre de pistes : 6.
- Label : *Arion*, France.
- Invités : Mohamed Jebali (voix), Burok Gürkan (clarinette), Heiko Dijker (tabla), Mustapha Amidi Fard (percussions).

2006 (CD), *Things May Change/ 'Ilayhâ wa 'ilayh* par Amine & Hamza [Amine Mraïhi, oud ; Hamza Mraïhi, qanoun]

- Composition : Amine et Hamza Mraïhi (principalement).
- Durée : 55 minutes.
- Nombre de pistes : 7.
- Label : *Arion*, France.

2011 (CD), *Perpetual Motion* par Amine & Hamza [Amine Mraïhi, oud ; Hamza Mraïhi, qanoun]

- Composition : Amine et Hamza Mraïhi (sauf piste 3 par Quentin Dujardin)
- Durée : 64 minutes.
- Nombre de pistes : 7.
- Invités : divers dont le Boston String Quartet, Frederik Gille (percussions, pistes 1 et 6) et Hamdi Makhlouf (voix, piste 8).
- Label : *Network Medien*, Allemagne.

2017 (CD), *Fertile Paradoxe* par Amine & Hamza, The Band Beyond Borders [Amine Mraïhi, oud ; Hamza Mraïhi, qanoun et voix ; Baiju Bhatt, violon ; Valentin Conus, saxophone ; Prabhu Edouard, tabla et percussion, Frederik Gille, percussion]

- Composition : Amine et Hamza Mraïhi (sauf piste 3 par Quentin Dujardin) / Orchestration : Blaise Ubaldini (pistes 1 et 4).
- Durée : 69 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *ARC Music*, Royaume-Uni.
- Invités : divers dont Vincent Ségal (violoncelle, pistes 1 et 7), Vincent Peirani (accordéon, piste 3), Kaushiki Chakraborty (voix, pistes 1 et 6) et Ismail Lumanovski (clarinette, piste 3 et 6).

9. ABOU-KHALIL, Rabih (ربيع أبو خليل)

Rabih Abou-Khalil [1957] est un joueur de oud libanais originaire de Beyrouth. Il a étudié le oud (et la flûte traversière comme second instrument) au Conservatoire de musique de Beyrouth. En 1978, fuyant la guerre civile au Liban, il obtient un visa qui lui permet, d'aller à Munich étudier les sciences politiques et la philosophie. Il entre en parallèle à l'Académie de Musique de Munich où il étudie la flûte traversière.

C'est grâce à une amie que je réussis à le contacter. J'ai profité de son passage à Rouen pour un concert donné à la Chapelle Corneille. J'ai pu assister à la balance et à la répétition précédant la performance publique. Il m'a accordé un entretien quelques jours plus tard.

Discographie :

1982 (disque 33 tours), *Compositions & Improvisations* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, flûte, flûte en bois et orgue à bouche ; Michael Armann, piano]

- Composition : Rabih Abou-Khalil et Michael Armann.
- Durée : 37 minutes.
- Nombre de pistes : 7.
- Label : Autoproduction (MMP), Allemagne.

1984 (disque 33 tours), *Bitter Harvest* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, flûte, oud, voix et glockenspiel ; Michael Armann, piano et voix ; Jonathan Brock, percussions et voix ; Shankar Lal, tabla]

- Composition : Rabih Abou-Khalil et Michael Armann.
- Durée : 36 minutes.
- Nombre de pistes : 5.
- Label : Autoproduction (MMP), Allemagne.

1987 (disque 33 tours et CD), *Between Dusk and Dawn* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud et flûte (pistes 3 et 6) ; Charlie Mariano, saxophones soprano et alto ; Glenn Moore, basse électrique ; Glen Velez, percussions et voix ; Ramesh Shotham, percussions]

- Composition : Rabih Abou-Khalil (sauf piste 6 avec Michael Armann).
- Durée : 54 minutes.
- Nombre de pistes : 8.

- Label : Autoproduction (*MMP*), Allemagne.
- Invité : Christian Burchard (marimba, piste 6).

1988 (disque 33 tours et CD), *Nafas* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Glen Velez, percussions ; Setrak Sarkissian, darbouka ; Selim Kusur, nay et voix]

- Composition : Rabih Abou-Khalil (pistes 2, 4 à 7 et 9), Glen Velez (pistes 2, 1 et 10), Setrak Sarkissian (pistes 2 et 3), Selim Kusur (piste 2), Mohammed Abdel Wahab (piste 8).
- Durée : 49 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : *ECM*, Allemagne.

1989 (disque 33 tours et CD), *Bukra* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Sonny Fortune, saxophone alto ; Glenn Moore, basse électrique ; Glen Velez, percussions et voix (piste 4) ; Ramesh Shothan, percussions]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 42 (disque 33 tours) / 50 minutes (CD).
- Nombre de pistes : 6 (disque 33 tours) / 7 (CD).
- Label : Autoproduction (*MMP*), Allemagne.

1990 (disque 33 tours et CD), *Roots & Sprouts* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Selim Kusur, nay ; Yassin El-Achek, violon ; Glenn Moore, basse électrique ; Glen Velez, percussions ; Mohammad Al-Sous, darbouka]

- Composition : Rabih Abou-Khalil (sauf piste 4 par Tizol)
- Durée : 55 (disque 33 tours) / 66 minutes (CD).
- Nombre de pistes : 8 (disque 33 tours) / 9 (CD).
- Label : Autoproduction (*MMP*), Allemagne.

1991 (CD), *Al-Jadida* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Sonny Fortune, Saxophone alto ; Glen Moore, basse électrique ; Ramesh Shotham, percussions ; Nabil Khaiat, percussions]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 58 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

1992 (CD), *Blues Camel* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Kenny Wheeler, bugle et trompette ; Charlie Mariano, saxophone alto ; Steve Swallow, basse électrique ; Ramesh Shotham, percussions ; Milton Cardona, congas ; Nabil Khaiat, percussions]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 61 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

1993 (CD), *Tarab* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud et voix (piste 1) ; Selim Kusur, nay ; Glen Moore, basse électrique ; Ramesh Shotham, percussions ; Nabil Khaiat, percussions]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 60 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

1994 (CD), *The Sultan's Picnic* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud et oud basse (piste 2) ; Howard Levy, harmonica ; Kenny Wheeler, bugle et trompette ; Charlie Mariano, saxophone alto ; Michel Godard, tuba et serpent ; Steve Swallow, basse électrique ; Mark Nauseef, batterie ; Milton Cardona, congas ; Nabil Khaiat, percussions]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 51 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

1996 (CD), *Arabian Waltz* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Michel Godard, tuba et serpent ; Nabil Khaiat, percussions ; *The Balanescu Quartet* (quatuor à cordes)]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 58 minutes.
- Nombre de pistes : 6.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

1997 (CD), *Odd Times* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Howard Levy, harmonica ; Michel Godard, tuba et serpent ; Mark Nauseef, batterie ; Nabil Khaiat, percussions]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 64 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

1998 (CD), *Yara* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Vincent Courtois, violoncelle ; Nabil Khaiat, percussions]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 55 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

2001 (CD et DVD), *The Cactus of Knowledge* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Eddie Allen, trompette ; Dave Allen, trompette ; Gabriele Mirabassi, clarinette ; Tom Varner, cor d'harmonie ; Antonio Hart, saxophone alto ; Ellery Eskelin, saxophone ténor ; Michel Godard, tuba ; Dave Bargeron, tuba ; Vincent Courtois, violoncelle ; Nabil Khaiat, percussions ; Jarrod Cogwin, batterie]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 82 minutes (DVD) / 66 minutes (CD).
- Nombre de pistes : 6 et 2 en bonus (DVD) / 8 (CD).
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

2002 (CD), *Il Sospiro* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 56 minutes (sur la pochette) / 66 minutes (sur le CD).
- Nombre de pistes : 13.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

2003 (CD), *Morton's Foot* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Michel Godard, basse, tuba ; Gavino Murgia, voix ; Gabriele Mirabassi, clarinette ; Luciano Biondini, accordéon ; Jarrod Cagwin, percussions et batterie]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 63 minutes.
- Nombre de pistes : 11.

- Label : *Enja Records*, Allemagne.

2005 (CD), *Journey to the Center of an Egg* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Joachim Kühn, piano et saxophone alto ; Jarrod Cagwin, percussions et batterie]

- Composition : Rabih Abou-Khalil et Joachim Kühn.
- Durée : 52 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.
- Invité : Wolfgang Risinger (batterie, piste 6)

2007 (CD), *Songs For Sad Women* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Gevorg Dabaghyan, duduk ; Michel Godard, serpent ; Jarrod Cagwin, percussions et batterie]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 55 minutes.
- Nombre de pistes : 7.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

2008 (CD), *Em Portugês* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Michel Godard, basse, tuba et serpent ; Ricardo Ribeiro, chant ; Luciano Biondini, accordéon ; Jarrod Cagwin, percussions et batterie]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 59 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

2010 (CD), *Trouble in Jerusalem* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Michel Godard, tuba et serpent ; Jarrod Cagwin, percussions et batterie ; l'Orchstre de Jeunesse Allemande (BJO) conduit par Frank Strobel]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 59 minutes.
- Nombre de pistes : 6.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

2012 (CD), *Hungry People* par Rabih-Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud ; Gavino Murgia, saxophone soprano ; Luciano Biondini, accordéon ; Michel Godard, tuba et serpent ; Jarrod Cagwin, percussions et batterie]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 56 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : *World Village (Harmonia Mundi)*, France.

2019 (CD), *The Flood and the Fate of the Fish* par Rabih Abou-Khalil [Rabih Abou-Khalil, oud et oud basse ; Ricardo Ribeiro, chant ; Kudsi Ergüner, nay ; Gavino Murgia, saxophone soprano, voix et launeddas ; Luciano Biondini, accordéon ; Jarrod Cagwin, percussions et batterie]

- Composition : Rabih Abou-Khalil.
- Durée : 52 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.
- Invité : Eri Takeya (violon, piste 3 et 7).

10. CHARGUI, Achref (أشرف الشرقي)

Achref Chargui [1984] est un joueur de oud tunisien. Il étudie la musique dans un conservatoire privé de Tunis où il prépare le « Diplôme de Musique Arabe ». Il côtoie la Rachidia (association culturelle spécialisée dans la musique tunisienne « savante », fondée en 1934) où il obtient le « Diplôme de Musique Tunisienne ». En 2006, il fait la connaissance de Jacopo Andreini, batteur du groupe *L'Enfance Rouge*, en résidence à Tunis. Ce dernier, étant également ingénieur du son, l'invite à Florence où il lui enregistre son premier album *Notes* qui sera le point de départ de leur collaboration.

Je l'ai découvert grâce à Internet. L'ayant contacté, il m'a accordé un entretien (13 mai 2017, Tunis), avant de m'inviter au concert privé qu'il a donné à Rignano sull'Arno (2 juillet 2017, Toscane) en duo avec Jacopo Andreini aux machines, ainsi qu'à la répétition et à la balance qui l'ont précédé. Ce dernier m'a aussi accordé un entretien supplémentaire (Pontassieve, Toscane, 7 août 2017).

Discographie :

2013 (CD), *Notes* par Achref Chargui [Achref Chargui, oud]

- Composition : Achref Chargui.
- Durée : 30 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : Autoproduction (*Afoforo*), Italie.
- Invité : Jacopo Andreini (guitare, piste 7).

2014 (CD), *Exagéré!* par Achref Chargui Trio [Achref Chargui, oud ; Piero Spitilli, basse électrique ; Jacopo Andreini, batterie]

- Composition : Achref Chargui (sauf pistes 5 et 6).
- Durée : 43 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : Autoproduction (*Afoforo*), Italie.

2016 (CD), *Tajaliyat* par Achref Chargui Trio [Achref Chargui, oud ; Piero Spitilli, basse électrique ; Jacopo Andreini, batterie, saxophone alto et *electronics*]

- Composition : Achref Chargui (sauf pistes 3, 7, 8 et 11).
- Durée : 41 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : Autoproduction (*Afoforo*), Italie.
- Invités : Giacomo Sferlazzo (poésie, piste 8), Ruben Caliandro (trompette, piste 8).

11. YOUSSEF, Dhafer (ظافر يوسف)

Dhafer Youssef, de son vrai nom de famille Maarref [1967], est un joueur de oud tunisien de Tébolba. Après une expérience de chant au sein d'une confrérie locale, il part à Tunis étudier la musique. Insatisfait de cette expérience, il décide en 1988 de partir pour Vienne (Autriche) où il démarre sa carrière, notamment grâce au label *Enja Records*.

J'ai été introduit auprès de lui par le programmateur d'un de ses concerts en France (30 mai 2017, Blois), où j'ai pu assister à la balance, avant qu'il n'accepte de m'accorder un entretien (12 juin 2018, Paris).

Discographie :

1999 (CD), *Malak* par Dhafer Youssef [Dhafer Youssef, oud et voix]

- Composition : Dhafer Youssef (sauf piste 1 par Dhafer Youssef et Renaud Garcia-Fons, piste 6 par Dhafer Youssef, Marcus Stockhausen et Nguêên Lê).
- Durée : 70 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.
- Invités : Marcus Stockhausen (trompette et bugle, piste 2, 4, 6, 7, 8), Nguêên Lê (guitare et guitare synthétique, piste 2, 6, 7), Renaud Garcia-Fons (contrebasse, piste 1 et 8), Deepak Ram (bansuri, piste 9), Zoltan Lantos (violon, piste 9), Achim Tang (contrebasse, piste 2, 5, 7), Jatinder Thakur (tabla et dolak, piste 3, 5), Patrice Héral (batterie et percussions, piste 5, 7, 9), Carlo Rizzo (tambourin, piste 8).

2001 (CD), *Electric Sufi* par Dhafer Youssef [Dhafer Youssef, oud et voix ; Wolfgang Muthspiel, guitare ; Marcus Stockhausen, trompette et bugle ; Deepak Ram, bansuri ; Dieter Ilg, contrebasse ; Doug Wimbich, basse électrique ; Will Calhoun, batterie ; Mino Cinelu, batterie, percussions]

- Composition : Dhafer Youssef (sauf pistes 2 et 10 avec Wolfgang Muthspiel).
- Durée : 65 minutes.
- Nombre de pistes : 13.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.
- Invité : Rodericke Packe (sons d'ambiance, piste 4).

2003 (CD), *Digital Prophecy* par Dhafer Youssef [Dhafer Youssef, oud et voix ; Eivind Aarset, guitare électrique et programmation informatique, Dieter Ilg, contrebasse ; Ronu Majumdar, bansuri ; Rune Arnesen, batterie ; Bugge Wesseltoft, piano, clavier ; Jan Bang : *electronics*]

- Composition : Dhafer Youssef (sauf piste 3 avec Bugge Wesseltoft et 6 avec Ronu Majumdar).
- Durée : 65 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.

2005 (CD), *Odem* par Wolfgang Puschnig, Dhafer Youssef et Jatinder Thakur [Dhafer Youssef, oud et voix ; Wolfgang Puschnig, saxophone alto et flûte ; Jatinder Thakur, tabla, percussion]

- Composition : Dhafer Youssef (sauf pistes 2 et 7 avec Wolfgang Puschnig, 8 avec Wolfgang Puschnig et Paul Urbanek et 5 de Wolfgang Puschnig et Lee Kwang Soo).
- Durée : 57 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : *Enja Records*, Allemagne.
- Invités : Hélène Labarrière (contrebasse, piste 5), Le Kwang Soo (janggu et voix, piste 5), Achim Tang (contrebasse, piste 6 et 10) et Arto Tunçboyacıan (percussions, piste 10).

2006 (CD), *Divine Shadows* par Dhafer Youssef [Dhafer Youssef, oud et voix ; Arve Henriksen, trompette ; Eivind Aarset, guitare électrique et programmation informatique ; Audun Erlien, basse électrique ; Marilyn Mazur, percussions ; Rune Arnesen, batterie]

- Composition : Dhafer Youssef (sauf pistes 2, 9, et 10 avec Eivind Aarset et piste 7 avec Endre Kirkesola et Jan Bang).
- Durée : 66 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *Jazzland Recordings*, Norvège.
- Invités : divers dont *Oslo Session String Quartet* (pistes 1 à 6).

2007 (CD), *Glow* par Dhafer Youssef et Wolfgang Muthspiel [Dhafer Youssef, oud et voix ; Wolfgang Muthspiel, guitare, violon]

- Composition : Dhafer Youssef et Wolfgang Muthspiel.
- Durée : 49 minutes.
- Nombre de pistes : 10.
- Label : *Material Records*, Autriche.
- Invité : Matthias Pichler (basse électrique), Alegre Correa (batterie et percussions), Tom Harrell (trompette et bugle), Rebekka Bakken (voix, piste 9).

2011 (CD), *Abu Nawas Rhapsody* par Dhafer Youssef [Dhafer Youssef, oud et voix ; Chris Jennings, contrebasse ; Mark Guiliana, batterie ; Tigran Hamasyan, piano]

- Composition : Dhafer Youssef (sauf pistes 1, 6, 9 et 12 avec Tigran Hamasyan).
- Durée : 60 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Label : *Jazzland Recording*, Norvège.

2013 (CD), *Birds Requiem* par Dhafer Youssef [Dhafer Youssef, oud et voix ; Hüsni Şenlendirici, clarinette ; Phil Donkin, contrebasse ; Chander Sardjoe, batterie ; Eivind Aarset, guitare électrique, electronics ; Aytaç Doğan, qanoun ; Kristjan Randalu, piano]

- Composition : Dhafer Youssef, (sauf piste 6 avec Kristjan Randalu et Nils Petter Molvær).
- Durée : 64 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *Okeh*, États-Unis d'Amérique.

2016 (CD et double disque 33 tours), *Diwan of Beauty and Odd* par Dhafer Youssef [Dhafer Youssef, oud et voix ; Aaron Parks, piano ; Ambrose Akinmusire, trompette ; Ben Williams, contrebasse ; Mark Guiliana, batterie]

- Composition : Dhafer Youssef.
- Durée : 56 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *Okeh*, États-Unis d'Amérique.

2018 (CD et double disque 33 tours), *Sounds of Mirrors* par Dhafer Youssef [Dhafer Youssef, oud et voix ; Hüsni Şenlendirici, clarinette ; Eivind Aarset, guitare électrique ; Zakir Hussain, tabla et percussions]

- Composition : Dhafer Youssef.
- Durée : 66 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Label : *Anteprima*, France.

12. AL KHATIB, Ahmad (أحمد الخطيب)

Ahmad Al Khatib [1974] est un joueur de oud né dans un camp de réfugiés palestiniens en Jordanie où il a grandi. Il apprend le oud auprès du palestinien Ahmad Abdel Qasem et étudie, en parallèle, le violoncelle, jusqu'à l'obtention d'un diplôme de musicologie à l'Université du Yarmouk. Pendant son enseignement au conservatoire palestinien Edward Saïd, à Ramallah, il fait partie du groupe Karloma, parmi les membres duquel figure le percussionniste Youssef Hbeisch. En 2004, il s'installe en Suède où il enseigne à l'Université de Göteborg. Ahmad Al Khatib et Youssef Hbeisch forment le duo *Sabil*.

C'est grâce au percussionniste (également joueur de oud) Yousef Zayed, formé par ces deux derniers au Conservatoire Edward Saïd, que j'entends parler d'Ahmad Al Khatib. Ayant contacté celui-ci, il m'invite à la balance et répétition qui précèdent le concert de sortie de son disque *Zabad* à l'Institut du Monde Arabe (2 juin 2017, Paris). Plus tard, il m'accordera un entretien en visioconférence depuis Göteborg (1^{er} février 2018). J'ai assisté au stage de musique qu'il a donné l'été dans le Jura (été 2018, Cressia).

Discographie :

2005 (CD), *Sada* par Ahmad Al Khatib [Ahmad Al Khatib, oud]

- Composition : Ahmad Al Khatib.
- Durée : 65 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Labels : éditions *Edward Said National Conservatory of Music & Birzeit University*

2011 (CD), *Sabîl* par Ahmad Al Khatib & Youssef Hbeisch [Ahmad Al Khatib, oud ; Youssef Hbeisch, percussions]

- Composition : Ahmad Al Khatib.
- Durée : 53 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Labels : *Harmonia Mundi & Tamour musiques*, France.

2012 (CD), *Jadayel* par *Duo Sabîl & Quatuor Béla* [Ahmad Al Khatib, oud ; Youssef Hbeisch ; Frédéric Aurier, violon ; Julien Dieudegard, violon ; Julian Boutin, alto, Luc Debreuil, violoncelle]

- Composition : Ahmad Al Khatib (sauf pistes 5, 7 et 9 par Frédéric Aurier).
- Durée : 55 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Tamour musiques*, France.

2014 (CD), *Melodic Melange* par Anders Hagberg & Ahmad Al Khatib [Ahmad Al Khatib, oud ; Anders Hagberg, saxophone ; Johannes Lunberg, contrebasse, voix ; Youssef Hbeisch, percussions]

- Composition : Anders Hagberg (pistes 1, 3, 5, 6, 8 et 9) et Ahmad Al Khatib (pistes 2, 4, 7, 8, 9 et 10).

- Durée : 83 minutes.
- Nombre de pistes : 14.
- Label : *Footprint Records*, Suède.

2017 (CD), *Zabad, l'écume des nuits* par *Sabîl* [Ahmad Al Khatib, oud ; Youssef Hbeisch, percussions ; Elie Khoury, Buzuq ; Hubert Dupont, contrebasse]

- Composition : Ahmad Al Khatib (sauf piste 4 et 6 avec Elie Khoury et 9 avec Youssef Hbeisch, Elie Khoury, Hubert Dupont).
- Durée : 61 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Harmonia Mundi*, France.

13. BAKER, Fawaz (فواز باقر)

Fawaz Baker [1959], est un joueur de oud syrien d'Alep. Musicien autodidacte, il est architecte de formation et de métier. Pendant la préparation de son doctorat d'architecture en France, il intègre, à la guitare, une école de jazz lyonnaise. Il dirigera plus tard le Conservatoire d'Alep jusqu'à ce que la « guerre civile » ne le contraigne à s'exiler en France.

Après un concert qu'il a donné en duo avec la claveciniste Ghislaine Gignoux (2 juin 2017, Paris) où je le rencontre pour la première fois, il m'accorde un entretien quelques semaines plus tard (28 juin 2017, Paris).

Discographie :

2019 (CD), *Alep-Brest* par *Fawaz Baker Ensemble* [Fawaz Baker, oud et chant ; Samir Homsî, percussions et chant ; Helena Récalde, contrebasse et chant ; Manon Courtin, guitare et chant]

- Composition : Fawaz Baker.
- Durée : 47 minutes.
- Nombre de pistes : 9
- Label : *Hirustica*, France.

14. M'HADHBI, Helmi (حلمي المهدي)

Helmi M'hadhbi [1981], est un joueur de oud tunisien de Tunis. Après avoir commencé l'apprentissage du oud, il étudie le piano au Centre de Musique et des Arts Populaires de Tunis. Il rejoint son père en Italie (Trente, *Trento*) où il reprend des études en musicothérapie. Il collabore avec des musiciens italiens au sein de l'*OrcheXtra Terrestre* et de l'ensemble *Turchese*.

Je l'ai rencontré lors d'un concert de Mohamed Abozekry qu'il avait connu lors de son passage par la *Maison du Oud Arabe* du Caire. Helmi M'hadhbi venait de s'installer à Paris. J'ai pu assister aux répétitions et balance de son premier concert à Paris (Janvier 2018) ainsi qu'à d'autres performances (*L'amour est ma croyance* de Salim Dada avec l'Orchestre Sorbonne Université, le 16 mars 2018 au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne ; *Jussur Project*, le 12 octobre 2018 à la Maison de la Tunisie).

Discographie :

2015 (CD), *Safar* par *Ensemble Turchese* [Corrado Bungaro, nyckelharpa ; Helmi M'hadhbi, oud ; John Salins, percussions ; Luca Degani, bandonéon ; Angel Ballester, saxophone et flûte]

- Composition : Corrado Bungaro (pistes 1, 2, 4 et 7) et Helmi M'hadhbi (1, 3, 5, 6 et 8).
- Durée : 48 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : Autoproduction, Italie.
- Invité : Mark Baldwin Harris (synthétiseur, pistes 1 à 4).

15. YOUSFI, Bacem Ala (باسم علاء اليوسفي)

Bacem Ala Yousfi [1987], est un joueur de oud tunisien de Tunis. Après avoir étudié le oud en Tunisie, notamment auprès de Walid Namouchi, il étudie avec Naseer Shamma à la *Maison du Oud Arabe*, au Caire, où il obtient un diplôme en 2008. Il s'installe ensuite à Grenoble puis à Lyon, où il collabore avec des musiciens français, notamment au sein du groupe *Falfala Quartet* (avec Alexis Moutzouris au saxophone, clarinette et buzuki ; Lucas Terrero à la basse et Damien Bernard aux percussions)

J'ai connu Bacem Ala Yousefi grâce à l'une de mes observations lors d'un concert de Mohamed Abozekry, dont il était un proche ami et collègue au sein des ensembles de la *Maison du Oud Arabe* avec Naseer Shamma. Il venait de déménager de Lyon à Paris pour poursuivre un master en musique à l'Université Paris VIII. En plus de plusieurs entretiens, j'ai pu assister à la répétition et au concert à la Philharmonie de Paris (6 avril 2018) où il a fait partie de l'ensemble de six ouds de Naseer Shamma, avec notamment Mohamed Abozekry.

Discographie : Pas d'enregistrement de projet personnel.

16. ZOUITEN, Alaa (علاء زويتن)

Alaa Zouiten [1985], est un joueur de oud marocain de Youssoufia (petite ville minière à 100 km de Marrakech). Il étudie la musique dans un club culturel local avant de rejoindre le Conservatoire de Marrakech où il obtient son diplôme. Après avoir joué dans plusieurs formations marocaines, il décide d'interrompre ses études de médecine pour se consacrer à la musique. Il part en Allemagne pour un *bachelor* en « pédagogie musicale et philosophie » à l'Université d'Erford (*Erfurt*) puis un master d'ethnomusicologie (*transcultural music studies*) à l'École Supérieure de Musique de Weimar.

J'ai connu Alaa Zouiten quand son projet de disque *Talking Oud* fut l'un des lauréats de l'*Arab Fund for Arts and Culture* de l'année 2014 [J'avais postulé pour le même appel à projets]. Il faisait partie des musiciens que je voulais rencontrer, dès le début de mes recherches, même s'il m'a été ensuite suggéré par le joueur de oud tunisien Fadhel Boubaker (qui joue, lui aussi, avec des musiciens allemands). J'ai rencontré Alaa Zouiten à Berlin (juillet 2017) où il venait de s'installer.

Discographie :

2012 (CD), *Hada Makan* par Alaa Zouiten [Alaa Zouiten, oud ; Martin Meusingerl, saxophones ; Florian Zeller, piano ; Stephan Hepper, flûte traversière ; Stefan Kerth, basse électrique ; Benjam Boss, percussions ; Julian Wundrak, batterie]

- Composition : Alaa Zouiten.
- Durée : 34 minutes.

- Nombre de pistes : 6.
- Label : Autoproduction, Allemagne.

2017 (CD), *Talking Oud* par Alaa Zouiten [Alaa Zouiten, oud ; Florian Zeller, piano et piano électrique ; Dimitris Christides, batterie ; Vladimir Karparov, saxophones ; Frank Braun, trompette ; Ralf Zickerick, trombone]

- Composition : Alaa Zouiten (sauf pistes 6 par Salim Halali et 8 par Didier Del Aguila).
- Durée : 47 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *Kick The Flame Records*, Allemagne.
- Invités : Rhani Krija (percussions) et Didier Del Aguila (basse électrique, piste 4).

17. BRAHEM, Anouar (أنور براهيم)

Anouar Brahem [1957], est un joueur de oud tunisien de Tunis. Il étudie la musique au Conservatoire de Tunis. Après avoir obtenu son Diplôme de Musique, il continue d'étudier, en privé, auprès de son maître Ali Sriti. Au début des années 80, il commence à jouer sa musique sur les scènes tunisoises, avant de partir à Paris où il compose des musiques de film. Il revient à Tunis pour diriger l'*Ensemble Musical de la Ville de Tunis* avec lequel il enregistre en 1987 le projet *Al-nawwâra(t) al-‘âshqa(t)* qui a eu du succès en Tunisie, ce qui lui permet de faire l'ouverture de l'édition de 1988 du Festival de Carthage. Au début des années 90, il commence une carrière internationale grâce à une longue collaboration avec le producteur Manfred Eicher, patron du label *ECM*.

Grâce à une première prise de contact à Canazei (concert co-organisé par Corrado Bungaro, ami de Helmi M'hadhbi) au nord de l'Italie (2 août 2017), Anouar Brahem m'accorde un entretien à Paris (29 novembre 2017). Je l'ai retrouvé une dernière fois lors du concert de son projet *Blue Maqams* à la Philharmonie de Paris (8 avril 2018).

Discographie :

1991 (CD), *Barzakh* par Anouar Brahem [Anouar Brahem, oud ; Bechir Selmi, violon ; Lassad Hosni, percussion]

- Composition : Anouar Brahem (sauf pistes 7 et 9 avec Bechir Selmi).

- Durée : 56 minutes.
- Nombre de pistes : 13.
- Label : *ECM*, Allemagne.

1992 (CD), *Conte de l'incroyable amour* par Anouar Brahem [Anouar Brahem, oud ; Barbaros Erköse, clarinette ; Kudsi Erguner, nay ; Lassad Hosni, bendir, darbouka]

- Composition : Anouar Brahem (sauf piste 6 par Veli Dede et 7 par Kudsi Erguner).
- Durée : 58 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Label : *ECM*, Allemagne.

1992 (CD), *Madar* par Anouar Brahem, Jan Garbarek et Shaukat Hussain [Anouar Brahem, oud ; Jan Garbarek, saxophone et synthétiseur ; Shaukat Hussain, tabla]

- Composition : Anouar Brahem (sauf piste 2 par Anouar Brahem et Jan Garbarek et piste 6 par Shaukat Hussain et piste 8 par Anouar Brahem et Jan Garbarek).
- Durée : 77 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *ECM*, Allemagne.

1995 (CD), *Khomsa* par Anouar Brahem [Anouar Brahem, oud ; Richard Galliano, accordéon ; François Couturier, piano et synthétiseur ; Jean Marc Larché, saxophone soprano ; Béchir Selmi, violon ; Palle Danielsson, contrebasse ; Jon Christensen, batterie]

- Composition : Anouar Brahem (sauf piste 1 par Richard Galliano, piste 3 par Brahem, Galliano, Danielsson et Christensen et piste 14 par Galliano, Danielsson et Christensen).
- Durée : 75 minutes.
- Nombre de pistes : 16.
- Label : *ECM*, Allemagne.

1998 (CD), *Thimar* par Anouar Brahem, John Surman et Dave Holland [Anouar Brahem, oud ; John Surman, saxophone et clarinette basse ; Dave Holland ; contrebasse]

- Composition : Anouar Brahem (sauf piste 9 par Dave Holland et piste 10 par John Surman).
- Durée : 54 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *ECM*, Allemagne.

2000 (CD), *Astrakhan café* par Anouar Brahem Trio [Anouar Brahem, oud ; Barbaros Erköse, clarinette ; Lassad Hosni, bendir et darbouka]

- Composition : Anouar Brahem.
- Durée : 76 minutes.
- Nombre de pistes : 14.
- Label : *ECM*, Allemagne.

2002 (CD), *Le pas du chat noir* par Anouar Brahem [Anouar Brahem, oud ; François Couturier, piano ; Jean-Louis Matinier, accordéon]

- Composition : Anouar Brahem.
- Durée : 70 minutes.
- Nombre de pistes : 12.
- Label : *ECM*, Allemagne.

2006 (CD), *Le voyage de Sahar* par Anouar Brahem [Anouar Brahem, oud ; François Couturier, piano ; Jean-Louis Matinier, accordéon]

- Composition : Anouar Brahem.
- Durée : 63 minutes.
- Nombre de pistes : 13.
- Label : *ECM*, Allemagne.

2009 (CD), *The Astounding Eyes of Rita* par Anouar Brahem [Anouar Brahem, oud ; Klaus Gesing, clarinette basse ; Bjorn Meyer, basse électrique ; Khaled Yassine, darbouka et bendir]

- Composition : Anouar Brahem.
- Durée : 53 minutes.
- Nombre de pistes : 8.
- Label : *ECM*, Allemagne.

2014 (double CD), *Souvenance* par Anouar Brahem [Anouar Brahem, oud ; François Couturier, piano ; Klaus Gesing, clarinette basse ; Bjorn Meyer, basse électrique ; l'orchestre *Della Svizzera Italiana* conduit par Pietro Mianiti]

- Composition : Anouar Brahem.
- Durée : 89 minutes.
- Nombre de pistes : 11.

- Label : *ECM*, Allemagne.

2019 (CD), *Blue Maqams* par Anouar Brahem [Anouar Brahem, oud ; Dave Holland, contrebasse ; Jack DeJohnette, batterie ; Django Bates, piano]

- Composition : Anouar Brahem.
- Durée : 66 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *ECM*, Allemagne.

18. ALLAMI, Khyam (خيّام الامي)

Khyam Allami [1981], est un joueur de oud iraquien. Né à Damas de parents irakiens, il a suivi sa famille en Angleterre où il a grandi. Il jouait de la batterie dans divers groupes de rock anglais jusqu'au moment où il a senti le besoin de « revenir aux sources ». Il s'en est suivi un apprentissage du oud et du maqam auprès du musicien iraquien Ehsan al-Emam, exilé à Londres. Il continue en parallèle une carrière de joueur de oud, de batteur (notamment au sein du groupe *Alif*) et de compositeur de film. En 2011 il crée son propre label indépendant *Nawa Recordings* pour sortir son premier disque.

C'est grâce à Layale Chaker, ma collègue à l'EHESS et violoniste libanaise, que j'ai eu l'information qu'une résidence dirigée par le joueur de oud Khyam Allami, à laquelle elle participait, aurait lieu à Berlin. Khyam Allami a accepté que j'assiste à l'une de leurs répétitions, la balance et le concert, avant de m'accorder un entretien le lendemain de l'évènement (15 au 18 août 2017).

Discographie :

2011 (CD+DVD), *Resonance/Dissonance* par Khyam Allami [Khyam Allami, oud ; Vasilis Sarikis, percussions (uniquement sur le DVD)]

- Composition : Khyam Allami.
- Durée : 52 minutes (CD) / 51 minutes (DVD).
- Nombre de pistes : 7.
- Label : *Nawa Recordings* Royaume-Uni.

19. HADDAB, Mehdi (مهدي حدّاب)

Mehdi Haddab [1973], est un joueur de oud franco-algérien. Il commence la musique par la guitare. Il joue avec plusieurs groupes en Algérie puis au Burundi où il s'installe avec sa famille. Il commence l'apprentissage du oud à l'âge de 19 ans, à l'Institut de Musique Arabe du Caire. Après son installation en France, il forme le groupe *Ekova* avec la chanteuse et violoncelliste américaine Dierde Dubois et le percussionniste et clarinettiste Arash Khalatbari. Suite à la rencontre avec Jean-Pierre Smadja, les deux joueurs de oud créent le duo *DuOud*. Après dix années de carrière commune, ils se séparent pour se consacrer chacun à leur carrière solo. De son côté, Mehdi Haddab forme *Speed Caravan* où il joue principalement du oud électrique. J'avais découvert Mehdi Haddab avec *DuOud*. À partir du moment où la question de l'amplification du oud a pris une importance centrale dans mon enquête, il est devenu un acteur incontournable de celle-ci. Il m'a accordé un entretien (8 février 2018, Paris) avant-même que je ne puisse le voir jouer à la reprise de *DuOud* (15 octobre 2019, Tunis) lors du festival dans lequel nos deux projets étaient programmés (Journées Musicale de Carthage) ; la phase terrain étant déjà clôturée. Je devais assister aux balances du concert de ce même projet à l'Institut du Monde Arabe (17 octobre 2020, Paris) pour des observations complémentaires mais ce concert a été reporté.

Discographie :

1998 (CD et double disque 33 tours), *Heaven's Dust* par *Ekova* [Mehdi Haddab, oud, guembri, violoncelle, percussions, kalimba ; Dierde Dubois, chant, guitare et violoncelle ; Arash Khalatbari, percussions, clarinette et voix ; Cyrille Dufay, programmation informatique]

- Composition : Mehdi Haddab, Dierde Dubois et Arash Khalatbari (sauf pistes 10 et 13b)
- Durée : 53 minutes.
- Nombre de pistes : 13.
- Label : *Sony*, France.

2000 (CD et double disque 33 tours), *Space Lullabies and Other Fantasmagore* par *Ekova* [Mehdi Haddab, oud acoustique et électrique, loutar et bendir ; Dierde Dubois, chant, synthétiseur analogique et violoncelle ; Arash Khalatbari, percussions et voix]

- Composition : Mehdi Haddab, Dierde Dubois et Arash Khalatbari (sauf piste 13)
- Durée : 61 minutes.
- Nombre de pistes : 14.

- Label : *Epic (Sony)*, France ; *Six Degrees Records*, États-Unis d'Amérique.
- Invités : divers dont Julien Lourau (saxophone soprano, piste 4) et Jean-Pierre Smadja (programmation informatique, piste 9)

[Pour les albums par *DuOud* (2003, 2006 et 2009) : voir section Jean-Pierre Samdja]

2008 (CD), *Kalashnik Love* par *Speed Caravan* [Mehdi Haddab, oud acoustique et électrique ; Pascal Teillet, basse électrique ; Hermione Frank, informatique ; Arnaud Dieterien, cymbale]

- Composition : Mehdi Haddab (sauf piste 3 par Laurence Andrew Tohurst, Micheal Stephen Dempsey et Robert James Smith, piste 6 par Simons Edmund John, Farreed Kamaal Ibn John et Rowlands Thomas Owen M Osteyn, piste 7 avec David Husser, piste 8 par Udi Hrant Kenkulian, piste 10 par Charles « Chick » Ganimian, piste 11 avec Pascal Teillet).
- Durée : 36 minutes.
- Nombre de pistes : 11.
- Label : *Newbled Records*, France.
- Invités : David Husser (basse électrique, piste 3 ; guitare, piste 7), Franck Vaillant (batterie, pistes 3 à 6, 10 et 11), Rocky Singh (batterie, pistes 2, 7 à 9), Stephan Gensbittel (orgue électrique, piste 11 ; guitare, piste 7 ; clavier, piste 5 ; piano, pistes 5 et 11), Rodolphe Burger (guitare, pistes 2 et 7), Viorel Tajkuna (synthétiseur, piste 9), Rachid Taha (chœurs, piste 3), Wittie Delay (voix, piste 3), Algira (voix, pistes 4 et 11), Abdulatif Yacoub (voix, piste 4), Diaz (voix, piste 6), Deyled, Paul Kendall, Rabha, Spex MC (voix, piste 6), Haha Girls (voix, piste 7) et Erik Marchand, Lady Flo, Simone Alves (voix, piste 10).

2016 (CD et disque 33 tours), *Big Blue Desert* par *Speed Caravan* [Mehdi Haddab, oud acoustique et électrique ; Pascal Teillet, basse électrique ; Moussa Gnom, marimba électronique ; Abdoulaye Lo, batterie ; Khadim Mbaye, percussions ; Alioune Seck, percussions ; Julien Perraudeau, clavier ; Skander Besbes, guitare, clavier et programmation informatique]

- Composition : Mehdi Haddab (sauf piste 1 avec Skander Besbes et Moussa Ngam, piste 3 avec Pape Oumar Ngam, piste 4 avec Skander Besbes, piste 6 avec Skander Besbes et Pape Diouf et piste 8 avec Hindi Zahra).
- Durée : 39 minutes.
- Nombre de pistes : 9.
- Label : *World Village (Harmonia Mundi)*, France.
- Invités : Justine Mauvin (voix, piste 2 et 6), Gilles Vidal (guitare, pistes 3 et 7), Pape Oumar Ngom (guitare, pistes 1, 2 et 3), Peter Corser (saxophone, piste 9), Sami Bishai (violon, pistes 5 et 7), Hindi Zahra (voix, piste 8) et Pape Diouf (voix, piste 6).

ANNEXE 2 : ÉCHELLES ET TEMPÉRAMENT OCCIDENTAUX

De l'échelle pythagoricienne au tempérament égal, l'évolution et la succession des échelles théoriques et des différents tempéraments pratiques, en Europe, traversent au moins trois siècles. Ayant accompagné l'évolution de la « musique occidentale », elles en constituent un témoin privilégié, dont voici un résumé³²⁴ :

- Échelle dite de Pythagore : elle est obtenue grâce à un cycle partiel de quintes justes de rapport « $3/2$ », appelées aussi « naturelles » ou « pures » pour les différencier des quintes justes du tempérament égal. Elle a été théorisée dans un contexte de découverte de la relation entre les intervalles musicaux (phénomène subjectif de la consonance) et la longueur des cordes qui les produisent (propriétés physico-mathématiques des sons correspondants)³²⁵ ce qui dénote un lien étroit entre musique, philosophie (« harmonie des sphères » qui voit dans les rapports numériques harmonieux un principe régisseur de l'univers) et mystique des nombres. Pour ne pas les confondre avec les quintes raccourcies des échelles tempérées qui verront le jour vers le XVII^{ème} siècle, on appelle ces quintes de rapport $3/2$ des quintes « naturelles » ou « pures ». La prolongation, plus tardive, du cycle de douze quintes « naturelles » successives ne permet de « boucler » qu'à défaut d'une douzième et dernière quinte courte. Appelée péjorativement « quinte du loup », elle est plus petite des autres onze quintes pures d'un intervalle appelé « comma pythagoricien ».

- Échelle de Zarlino [1517-1590], dite « naturelle » ou « échelle des physiciens » : elle apparaît dans le contexte musical de la Renaissance dans lequel la tierce est devenue une

³²⁴ Je me suis basé sur l'« appendice technique » annexée par Emmanuel Pedler dans la traduction française de la *Sociologie de la musique* (Max Weber 1998) ainsi que sur les travaux de Serge Cordier dont font partie des transcriptions de certaines de ses conférences (Cordier 1974 ; 1982) disponibles en ligne sur liste web : <http://www.temperamentcordier.org>.

³²⁵ Il s'agit du rapport de fréquence, inversement proportionnel au rapport de longueur. Si la note B, se situe à une quinte juste « pure » ascendante par rapport à une note A, alors la fréquence de B est $3/2$ plus grande que la fréquence de A. La longueur vibrante de la note B est de $2/3$ par rapport à celle de A (note B obtenue grâce à un rétrécissement de $1/3$ de la longueur vibrante de A).

consonance aussi importante que la quinte³²⁶. Elle introduit principalement la tierce naturelle à rapport 5/4, perturbant ainsi l'égalité des tons diatoniques de la gamme de Pythagore qui se voient divisés en tons majeurs (de rapport fréquentiel de 9/8) et mineurs (10/9). La différence entre cette tierce naturelle « zarlinienne » et son équivalent dans une gamme de Pythagore est appelée « comma syntonique »³²⁷. Cette gamme est aussi appelée « échelle des physiciens » à cause de ses rapports mathématiques à « fractions superpartielles » : 2/1 (octave), 3/2 (quinte), 4/3 (quarte), 5/4 (tierce majeure dite « naturelle », par addition d'un ton majeur et d'un mineur), 6/5 (tierce mineure par addition d'un ton et d'un demi-ton majeurs), 9/8 (ton majeur) et 10/9 (ton mineur). Un siècle plus tard, cette échelle sera théoriquement « confirmée » et « confortée » par la découverte de la série des harmoniques³²⁸ notamment par Mersenne [1588-1648] avant d'être formulée par Sauveur [1653-1716]³²⁹. Comme dans le cas de la justification « mathématique », le phénomène de la résonance constituera un fondement « physique », « scientifique » et « théorique » du phénomène « subjectif », « empirique » et « conventionnel » de la consonance de la tierce.

Suite à l'établissement progressif du système tonal, à partir de la Renaissance, ces deux échelles ont commencé à poser problème dans l'accordage des instruments à hauteurs fixes (principalement les claviers, dont l'importance était de plus en plus grande), à cause de la présence, au sein d'une octave juste divisée en douze degrés, de ces décalages de comma pythagoricien (la « quinte du loup ») et de comma syntonique (des tierces pythagoriciennes trop larges) qui réduisent considérablement les possibilités de transposition et donc de modulation et d'enharmoine³³⁰. Contrairement aux instruments dits « à intonation libre » dotés d'un large

³²⁶ L'importance de la tierce « naturelle » s'explique par celle que prenait la dimension verticale ou harmonique dans la « musique occidentale » polyphonique à travers le XIII^{ème}, XIV^{ème} et XV^{ème} siècles (Chailley 1950).

³²⁷ Le hasard a fait que les deux commas, le pythagoricien et le syntonique, appelé aussi « comma zarlinien », soient presque équivalents.

³²⁸ Par conséquent, le comma syntonique est aussi la différence entre la tierce pythagoricienne obtenue par une succession de quatre quintes pures (ou plus exactement la 17^{ème} pythagoricienne, Do₁-Mi₃ obtenue par succession des quintes pures suivantes : Do₁-Sol₁, Sol₁-Ré₂, Ré₂-La₂ et La₂-Mi₃) et la cinquième harmonique (de la série harmonique engendrée par la note Do₁ : Do₂ (2), Sol₂ (3), Do₃(4) et Mi₃ (5)). Ces notes sont données à titre d'exemple.

³²⁹ Bien que Sauveur ne soit pas le premier à avoir découvert le phénomène de la résonance, il en a donné une explication. La voie de ses expériences, démonstrations et formulations a été ouverte par la découverte de la « loi des cordes vibrantes », un siècle plus tôt, par Mersenne (Auger 1948) qui en avait déjà découvert les premiers (Machabey 1964).

³³⁰ La gamme de Zarlino n'était tout simplement pas transposable, avec les mêmes notes, à cause de l'inégalité qu'elle instaure entre tons majeurs et mineurs. Celle de Pythagore, avec ces tons égaux (mais des demi-tons

« espace de contrôle » de la hauteur des notes (Perrotin et d'Alessandro 2015, p. 1), sur lesquels les musiciens sont relativement libres de décider de la hauteur d'une note, les claviers nécessitaient, pour jouir d'une telle liberté, de plusieurs touches pour une même note³³¹. Les cordes frettées présentent un cas intermédiaire, à condition de pouvoir ajuster l'emplacement des frettes.

- Échelles mésotoniques : ce sont des tentatives pour obtenir des tierces naturelles au sein du système pythagoricien qui permettait un minimum de transpositions et de modulations. On y procédait en répartissant le comma syntonique entre certaines quintes naturelles. Dans l'exemple le plus courant de l'époque baroque, le « tempérament mésotonique au quart de comma » appelé aussi « gamme à tons moyens », un comma est tranché de chaque groupe de quatre quintes. Il est réparti entre les quintes qui se voient raccourcies, chacune, d'un quart de comma syntonique. Ainsi, on s'approchait de l'intonation naturelle (de la gamme zarlinienne) mais en sacrifiant celle des quintes naturelles. De plus, la douzième quinte du cycle des quintes demeurait insatisfaisante. Il s'agit cette fois-ci d'une quinte du loup trop large, à cause du raccourcissement de toutes les quintes. Cependant, les possibilités de transpositions deviennent plus grandes que dans l'échelle naturelle. En traversant le XVII^{ème} siècle jusqu'au début du XVIII^{ème} siècle, l'échelle mésotonique a constitué un compromis provisoire, avant que de nouvelles tentatives ne voient le jour.

- Échelles à tempérament inégal : ces échelles sont nées de tentatives, à partir de la fin du XVII^{ème} siècle, de répondre à deux besoins difficilement conciliables, que les échelles mésotoniques ne pouvaient satisfaire. Il s'agit de préserver, un tant soit peu, la « pureté » des quintes justes de rapport fréquentiel $3/2$ et d'éviter la « quinte du loup » tout en corrigeant les défauts des tierces, intervalle devenu primordial dans la musique occidentale ; tout cela sans entraver celle de l'octave. Avant l'apparition et la pratique du tempérament, les accordeurs d'instruments à notes fixes, les compositeurs et les musiciens devaient choisir entre « fausser » les tierces en « épargnant » les quintes, ou le contraire. L'idée était de répartir le comma pythagoricien (presque de même grandeur que le syntonique) en faisant en sorte que cette répartition soit la moins audible et gênante possible. D'où l'idée de « tempérer » la gamme en ne « sacrifiant » que certaines quintes sur lesquelles on va répartir le comma de trop. Ainsi,

inégaux), s'y apprêtait mieux, puisqu'elle permet avec les notes d'une même gamme chromatique issue du système pythagoricien de jouer sur six tonalités majeures et trois mineures. Cela demande, de la part du compositeur, des précautions dans l'écriture : choix de la tonalité et des modulations.

³³¹ De tels instruments ont existé et sont appelés claviers « enharmoniques » (Meeùs 1974).

avec le tempérament inégal, on évite définitivement la quinte du loup et on corrige certaines tierces devenues pures. Les procédés diffèrent selon le choix de la répartition du comma : selon quel nombre (« n » quintes raccourcies d'une valeur de « 1/n » du comma pythagoricien) et sur quelles quintes répartir ces raccourcissements ? Ceci explique le grand nombre de tempéraments inégaux proposés à partir de la fin du XVII^{ème} siècle et tout au long du XVIII^{ème}. Par exemple, il existe des tempéraments « inégaux » à 1/4 (quatre quintes seront réduites d'un quart de comma chacune) ou à 1/6 (six quintes sont réduites d'un sixième de comma chacune). Ainsi, chaque choix de tempérament donne des « couleurs » distinctes aux différentes tonalités. Répartir le comma sur plusieurs quintes avait l'avantage de rendre ce rétrécissement de moins en moins audible (donc moins gênant) et améliorer certaines tierces en les « purifiant » mais en même temps présentait le désavantage de rendre plus de quintes à l'état « impur », c'est-à-dire réduites. Le choix du type de tempérament inégal et l'écriture des compositeurs (choix de la tonalité, modulations possibles) étaient donc interdépendants. La gamme « bien tempérée » des œuvres éponymes du *clavier* de Bach [1685-1750] est une bonne illustration de cette interdépendance entre composition et accordage impliquant un choix d'un tempérament bien déterminé et la nature exacte de l'accord que Bach avait en tête pour son œuvre fait toujours débat (Ponsford et al. 2005). De Werckmeister [1645-1706], à Kirnberger [1721-1783] en passant par Rameau [1683-1764], les recherches de tempéraments inégaux ont traversé le XVIII^{ème} siècle avant d'aboutir au tempérament dit égal.

- Tempérament égal : il était connu bien avant le XVIII^{ème} siècle³³², mais ne s'est imposé que bien plus tard. On peut le considérer comme un cas particulier de l'échelle tempérée où le comma pythagoricien est réparti sur les douze quintes du cycle sans aucune distinction. Aucune quinte n'est plus pure (de rapport 3/2), même si on continue de les appeler « justes »³³³. Il a le désavantage de ne présenter aucune tierce pure : les tierces majeures du tempérament égal sont toutes égales et d'un état intermédiaire entre la tierce pythagoricienne et la naturelle ou pure. Il présente l'avantage décisif de permettre au clavier, ainsi tempéré, une enharmonie totale (toutes les notes enharmoniques ont le même son) et donc des possibilités de modulations sur les douze tonalités. S'il est théoriquement simple, le tempérament égal est techniquement difficile à

³³² Le tempérament égal était formulé et calculé au moins dès le XVII^{ème} siècle par Mersenne dans son *Harmonie Universelle* (Mersenne 1636, p. 37-39) pour l'accordage des cordes frottées (luth, viole) et de l'orgue bien avant Werckmeister (Machabey 1964) qui ne l'a adopté que vers la fin de sa vie.

³³³ On pourrait appeler la quinte de ce système « quinte tempérée » par opposition à la « quinte naturelle » ou « pure ».

mettre en place pour accorder un clavier. La difficulté de sa réalisation pourrait expliquer pourquoi il a mis du temps à s'imposer. L'accord des claviers a amené une nouvelle figure dans la « chaîne de coopération » : l'accordeur.

- « Tempérament égal à quintes justes » : il s'agit d'une théorisation par le pianiste, musicologue et accordeur de piano Serge Cordier [1933-2005] à partir de ses observations des pratiques de certains accordeurs de piano. Même s'il s'inscrit dans le tempérament égal, il distingue son approche de ce qu'il appelle la « gamme bien tempérée théorique ». Son idée, ou sa découverte, réside dans le fait que le tempérament égal, dans la pratique, s'écarte de ce qu'il est censé théoriquement être par un élargissement des octaves à la fois dans le registre aigu et grave. Il théoriserait ses constatations dans ce qu'il appelle le « tempérament égal à quintes justes » dans lequel il allie des quintes naturelles à des octaves élargies (contrairement au tempérament égal, « théorique » selon lui, avec ses quintes raccourcies et octaves justes). L'originalité de ce tempérament réside dans le fait de répartir le fameux comma pythagoricien non pas à l'intérieur d'une seule octave mais sur les sept octaves du clavier. Il soutient que ce tempérament est :

- adapté au phénomène de l'« inharmonicité » du piano qui nécessite d'élargir les octaves dans les registres aigu et grave de l'instrument, pour une meilleur justesse.
- conforme à certaines expériences en psycho-acoustique (Van Esbroeck & Monfort) et aux découvertes de la physiologie (échelle de Mels)
- correspondant à ce qu'il appelle la « justesse orchestrale » régie par des intervalles naturels (notamment l'accordage des cordes par quintes « naturelles »).

On peut voir dans le « tempérament égal à quintes justes » de Cordier un inversement où l'accordage du clavier suit celui « naturel » des cordes. Je l'ai évoqué, non pas comme une « étape », reconnue comme telle, dans l'histoire des tempéraments dans la « musique occidentale tonale », mais parce qu'il met le doigt sur la problématique qui nous intéresse, celle du rapport entre accordage des instruments à cordes et celui des claviers.