



RTMMAM n° 1 (2007)

## Problèmes de typologie et de terminologie inhérents à l'approche musicologique des pratiques et répertoires musicaux arabes

SOUFIANE FEKI\* en collaboration avec NIDAA ABOU MRAD

*« ... l'une des conséquences de la diversité des travaux menés par la première génération d'ethnomusicologues et leurs précurseurs est le manque déconcertant de concordance en ce qui concerne le vocabulaire et le discours. Il est difficile d'établir dans quelle mesure les termes peuvent être considérés synonymes, complémentaires et contradictoires et de déterminer les implications de leurs usages dans chaque cadre précis ». (Blum – 1991, p. 28)*

En ethnomusicologie, certains problèmes liés à la terminologie et à la typologie des différentes pratiques et répertoires musicaux demeurent épineux. À l'origine de ces problèmes on trouve, d'une part, l'usage de termes techniques et de concepts conçus par et pour la musicologie occidentale et, d'autre part, les résidus d'un vocabulaire souvent entaché d'ethnocentrisme, hérité de la littérature musicologique comparatiste et de son homologue orientaliste. Sur le plan typologique, nombre de traditions et de répertoires musicaux sont qualifiés, souvent à tort, de : ethnique, tribal, primitif, savant, folklorique, classique, populaire, etc.

\* Soufiane Feki est docteur en musicologie de l'université Paris Sorbonne, Paris IV, et maître-assistant à l'institut supérieur de Musique de l'Université de Sfax (Tunisie).



Les choses semblent cependant évoluer depuis l'avènement (relativement récent) d'une musicologie « autochtone » - parfois désignée par « ethnomusicologie native » - véhiculée par des chercheurs ayant accès à une connaissance intériorisée des traditions locales et appliquant une méthodologie scientifique imprégnée par la pensée occidentale. Cette évolution est synergique de celle d'une part importante de l'ethnomusicologie, laquelle, en se réclamant d'une démarche scientifique analytique, rejoint la musicologie analytique et s'intègre au projet de « musicologie générale » porté par de nombreux musicologues du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

Toutefois, l'imbraglio terminologique reste entier, notamment dans le cadre de la langue arabe. À titre d'exemple, la question terminologique a été au centre d'un colloque qui a réuni en décembre 2003 des musicologues maghrébins au Centre de la Musique Arabe et Méditerranéenne, sis au palais Ennajma Zahra (ou « palais du Baron d'Erlanger » en Tunisie). Le but en était de lancer le projet d'un lexique musical et d'une typologie des répertoires, ainsi que d'une terminologie, communs aux chercheurs concernés par la musique dite « classique du Maghreb ». Ce colloque n'a malencontreusement pas dépassé le stade d'une réflexion préliminaire, d'un constat, sans donner suite à d'autres rencontres.

Cet article propose une réflexion autour de cette question épineuse de la typologie et de la terminologie inhérente à l'approche musicologique des pratiques et répertoires musicaux dits « savants », « artistiques » ou « classiques », au sein de la sphère musicologique arabe. En confrontant les usages lexicaux musicographiques arabes à leurs homologues occidentaux, le propos est de tenter de cerner les critères permettant de proposer une approche typologique musicale appropriée.

### 1. Existe-t-il une « musique arabe » ?

Cette confrontation lexicale permet d'abord de dégager une tendance délibérée visant à adapter littéralement des termes occidentaux au discours musicographique arabe.

<sup>1</sup> La notion de musicologie générale des traditions constitue le propos central de la Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen et, notamment le titre de l'article de François Picard (2007) : « Pour une musicologie générale des traditions ». La notion de « musicologie générale » a par ailleurs été au centre des conférences données en 2006 par Jean-Jacques Nattiez au Collège de France.

Ce processus est observé dès 1932, avec le congrès de musique arabe qui s'est tenu au Caire cette année-là et qui avait pour propos central de jeter les assises d'une musicologie adaptée aux pratiques musicales vivantes du monde arabe<sup>2</sup>. Nonobstant les velléités scientifiques de cette réunion, le mode de désignation mis en vogue par les Orientalistes et qui consistait à affubler toutes ces pratiques de la dénomination « la musique arabe » (*Arabian music* en contexte anglophone) au singulier, fut retenu et arabisé pour devenir « *al-mūsīqā al-'arabiyya* ». En effet et au cours du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, Louis Ronzevalle (1899 et 1913), Maurice Collangettes (1904), Jules Rouanet (1922), Henry George Farmer (1929-2001) et Rodolphe d'Erlanger (1930), pour ne citer qu'eux<sup>3</sup>, n'ont eu de cesse de recourir à cette expression pour désigner les pratiques musicales décrites par les traités médiévaux de langue arabe, tout en extrapolant le champ sémantique pour couvrir les pratiques musicales traditionnelles citadines vivantes des principales villes du Maghreb et du Machreq. Jusqu'en 1932, les musicographes autochtones, menés par Muḥammad Kāmil al-Hulā'ī (1904/1905), ont eu tendance à employer à ce propos la désignation « *al-mūsīqā a-š-šarqiyya* », signifiant « la musique orientale », et ce, en alternance avec l'expression « *al-ġinā' al-'arabī* » (« le chant arabe »).

Les musicologues comparatistes (Erich von Hornbostel, Kurt Sachs et Robert Lachman), qui ont participé en force aux commissions des instruments et de l'enregistrement du congrès du Caire, ont certes tenté d'introduire l'usage dans un contexte arabe de notions typologiques telles que musique rurale, traduite par *mūsīqā rīfīyya*, et musique citadine, traduite par *mūsīqā al-mudun* (*Kitāb Mu'tamar ...*, R. 2007, p. 95, et Racy, 1992, p. 109-122). Cependant, coïncidant avec la montée en puissance du nationalisme culturel et politique arabe et tenue au Caire (centre de gravité de cette tendance), la réunion de 1932 semble avoir voulu, en récupérant l'expression « la musique arabe » et en l'arabisant, proposer un modèle culturel musical unitaire et central, en l'occurrence la musique citadine égyptienne, faisant bon ménage avec des variantes régionales et locales, citadines et rurales. Si l'expression « *al-mūsīqā al-'arabiyya* » est employée littéralement dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Ronzevalle, 1899, p. 3) dans la sphère culturelle levantine et égyptienne, elle devient en pratique une sorte d'acte délibéré de foi et de cri de ralliement à l'arabité musicale chez les théoriciens égyptiens et levantins du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Témoin en est la persévérance de

<sup>2</sup> Voir notamment *Kitāb mu'tamar ...* (1933 ou 2007) et *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932* (1992).

<sup>3</sup> Les titres des ouvrages d'orientalisme musical publiés par ces auteurs comprennent l'expression « musique arabe » en tant que sujet central de l'ouvrage.



bénédictin - observée jusqu'à ce jour - chez la majorité des théoriciens du Machreq à vouloir établir une échelle musicale générale arabe fixe, souvent confondue avec une division de l'octave en 24 quarts de ton égaux et unique pour toutes les pratiques musicales des pays arabes (Marcus, 1989).

Cette attitude prescriptive et normative, aux antipodes méthodologiques de la musicologie analytique, se double en général d'une démarche voulant ignorer, ou du moins réduire, les distinctions typologiques avérées, tant du point de vue du paradigme géographique et culturel de la diversité des pratiques régionales et locales, que de celui de la catégorisation intrinsèque, permettant de décrire sur un même territoire géographique une diversité opposant le citadin au rural, l'artistique au populaire, le traditionnel au moderne, le sérieux au divertissant.

Ce caractère monolithique de l'expression « la musique arabe » se trouve probablement à l'origine de l'émergence en réaction d'appellations régionales et locales, souvent préexistantes dans des cadres traditionnels, mais désormais entrecroisées avec des désignations catégorielles inhérentes à l'ethnomusicologie ou à la musicologie occidentale.

Toujours est-il que ces mouvements centrifuges ont accompagné la cristallisation en Égypte d'une pratique musicale à caractère institutionnel académique réinterprétant le patrimoine traditionnel égyptien et levantin, aussi bien que les chansons modernes, selon des normes d'exécution acculturées, tant du point de vue systémique que stylistique et esthétique<sup>4</sup>. C'est ce qui a conduit à terme l'usage musicographique égyptien à confondre la pratique musicale citadine égyptienne des années 1950-1960, récupérant et réinterprétant les legs égyptien, levantin et ottoman antérieurs, avec la notion de « *al-mūsīqā al-'arabiyya* ». C'est en tout cas ce qui est généralement enseigné dans les conservatoires d'Égypte et du Levant et véhiculé par les grandes chorales et les grands orchestres chargés d'interpréter « *al-mūsīqā al-'arabiyya* ».

## 2. Existe-t-il une « musique classique arabe » ?

La notion de « *al-mūsīqā al-'arabiyya* » se trouve parfois affinée par l'emploi de l'expression dérivée de « *al-mūsīqā al-'arabiyya al-klāsīkiyya* » (littéralement « la musique arabe classique »). Le terme « classique » arabisé permet en principe d'opérer une opposition catégorielle à la fois avec les traditions populaires, rurales et citadines et la musique de variété, mais il élude les spécificités

<sup>4</sup> Voir à ce titre Shawan (1984 et 1992), Lagrange (1996, p. 136-137) et Abou Mrad (2007).



régionales - tout comme le fait la notion de musique arabe tout court - lesquelles nécessitent l'adjonction d'une référence géographique : musique arabe classique du Maghreb, m. a. c. du Machreq, musique classique iraquienne etc. Dans ce cas l'expression « arabe classique » constitue un mode de précision catégoriel pour une pratique régionale particulière et non pas une référence à un modèle unique et central.

Cette distinction typologique, en se fondant sur son origine occidentale, en adopte par là même les qualités et les défauts.

La catégorie de « musique classique » recouvre en Occident une large chronologie et différents répertoires musicaux rattachés à divers styles et courants de pensée philosophique et esthétique. Ainsi la musique de la Renaissance et celles des époques baroque, classique, romantique, moderne et contemporaine sont toutes incluses dans le macro-répertoire appelé « la musique classique » occidentale. En tout cas, c'est ce qui apparaît dans les catalogues des maisons de disque non spécialisées et dans les rayonnages des disquaires un peu partout dans le monde.

Si la notion de classicisme<sup>5</sup>, en faisant référence à des normes harmonieuses et rationnelles permanentes qui transcendent les circonstances poétiques spatiales et temporelles originelles, permet de décrire un aspect intentionnel inhérent à la catégorisation étudiée dans le cadre musical arabe, son usage pose néanmoins plusieurs problèmes.

Le premier problème est identitaire, le terme classique charriant une imagerie très enracinée d'un point de vue culturel, et ce, nonobstant son aspiration à l'universalisme. Cet obstacle sémantique est souvent strictement esthétique dans la mesure où le public arabe a tendance à associer le qualificatif classique à la musique européenne dite classique, ce qui porte à confondre la catégorie musique arabe classique avec l'emploi par des compositeurs ou des interprètes arabes d'éléments systémiques<sup>6</sup> empruntés à la musique classique occidentale, voire avec la production de type musical savant occidental réalisée par des musiciens originaires du monde arabe (Beyhom, 2007).

<sup>5</sup> D'après Mahmoud Guettat (2003), « est classique tout ce qui est courant, suivi, connu et tout ce qui a des bases théoriques, il existe une différence entre le langage musical classique et le langage musical populaire ».

<sup>6</sup> Il s'agit parfois des emprunts faits au Bel Canto par des chanteurs et compositeurs arabes depuis les années 1930, certains professionnels et une part du public qualifiant de « chant classique » les vocalises et autres arpèges « opératiques » de la chanteuse syro-égyptienne Asmahane, interpolés par le compositeur égyptien Muḥammad Al-Qaṣabjī au milieu d'un phrasé apparenté à la tradition.

Par ailleurs, un tel usage, même s'il est intentionnellement fait dans le sens à la fois précis et global de « musique savante », n'exclut pas *de facto* toute association avec le concept d'école musicale classique dans un contexte arabe, ni d'éventuelles extrapolations à des notions apparentées de musiques romantique, néoromantique, néoclassique, contemporaine ou autres, arabes, ce qui permet de s'interroger sur la pertinence d'un tel emploi, dans la mesure où ces extrapolations font figure de fictions fallacieuses.

De plus, et même dans un cadre musicologique spécialisé où la pluralité des pratiques musicales régionales aurait été prise en compte, l'étiquette en question ne permet pas *a priori* de faire une nette distinction entre les pratiques traditionnelles et leurs homologues acculturées ou modernistes.

Notons enfin à cet égard l'application de l'épithète « *fushā* » à *mūsīqā* dans le sens de musique classique. Cet usage, observé depuis quelques années au Liban<sup>7</sup>, présente l'intérêt de ne pas se contenter d'arabiser phonétiquement le terme « classique », mais de proposer un terme arabe originairement employé dans un contexte linguistique pour signifier « langue arabe littéraire » ou « classique » en opposition à « langue vernaculaire ». Cette translation étymologique, en évitant l'écueil identitaire susmentionné, continue cependant à poser les autres problèmes inhérents à l'emploi de la notion de musique arabe classique

### 3. Les notions de musique artistique et de musique savante dans un contexte arabe

De nos jours, les musicologues arabes utilisent fréquemment l'expression *al-mūsīqā al-mutqana*, littéralement « musique perfectionnée » (qui atteint *al-itqān* : « la perfection »). Mais le sens recherché à travers cette dénotation est en toute logique celui de « musique d'art » ou de « musique savante ».

En fait, cet usage est extrêmement ancien en musicographie arabe. Il remonte à l'époque de la fondation de l'empire arabe et de la formation d'une musique de cour arabe, c'est-à-dire pendant la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle, lorsque les califes de la dynastie Omeyyade commencent à faire oeuvre de mécène et à stimuler à Damas l'éclosion d'une pratique musicale arabe artistique à partir des traditions musicales citadines de la région péninsulaire du Hedjaz. La nouvelle

<sup>7</sup> L'École de Musique des Pères Antonins (EMPA) comprend un département de « *mūsīqā fushā 'arabiyya* », désigné « département de musique classique arabe » en français. De même, l'Ensemble de musique classique arabe de l'université antonine s'appelle en arabe : « *Firqat al-mūsīqā al-fushā al-'arabiyya* ».



musique d'art est alors précisément distinguée par la désignation « *al-ġinā' al-muṭqan* » signifiant « chant perfectionné » (Farmer, 1929/2001, ch. IV). L'application de cette appellation aux pratiques musicales artistiques arabes du XX<sup>e</sup> siècle trouve ainsi sa légitimation historique.

D'aucuns cependant expriment en général leur refus de cette catégorisation qui dénigrerait en quelque sorte le reste des répertoires et notamment ceux des milieux populaires ou ruraux. Cela renvoie de fait au débat ethnomusicologique qui oppose en général les tenants de la ségrégation typologique en traditions populaires vs traditions artistiques à ceux qui, dans la lignée des musicologues comparatistes, se contentent d'opérer une distinction entre traditions citadines et rurales, sans préjuger de l'éventuelle « qualité artistique » d'une pratique donnée, voire en montrant une certaine préférence à l'endroit des pratiques populaires, comme l'illustrent les propos d'Alain Besson (1987, p. 15) : « Il ne faut pas faire la distinction en termes de musique savante et musique populaire, mais plutôt en terme de musique coupée de son environnement et musique reliée à la vie et dont la fonction s'inscrit au cœur même du réel ».

Il reste que l'expression « *mūsīqā muṭqana* » semble être plus à même de refléter la caractérisation artistique d'une pratique musicale donnée, en contexte arabe, qu'une référence au classicisme entachée d'ambiguïté. Certes il est possible d'arabiser littéralement la catégorie musicale « artistique » en employant l'expression « *mūsīqā fanniyya* », en référence au terme *fann* signifiant art, ce que reflètent quelques écrits musicologiques contemporains<sup>8</sup>, mais la formulation « *mūsīqā muṭqana* » demeure plus crédible en vertu de son enracinement historique.

Plus problématique encore est l'usage musicologique arabe de l'expression « *mūsīqā 'ālīma* » qui n'est autre que l'arabisation de la notion de « musique savante ». Celle-ci est définie clairement par Gilbert Rouget (1968) en tant que tradition musicale dotée d'une théorie écrite. Cette expression prête cependant à équivoque. Elle est problématique dans un contexte francophone, dans la mesure où c'est précisément le musicien - et non pas la musique - qui est supposé être savant, car doté d'un savoir théorique musical. La transposition au contexte musicologique arabophone est encore plus douteuse. Certes, plusieurs auteurs arabes<sup>9</sup> emploient depuis de nombreuses années cette expression, mais celle-ci

<sup>8</sup> Cet usage se retrouve dans plus d'un article de la seule revue musicologique arabophone actuelle : *Al-Baḥṭ al-mūsīqī* éditée à Amman par l'Académie arabe de musique.

<sup>9</sup> Toujours dans le cadre de la revue musicologique *Al-Baḥṭ al-mūsīqī* précitée.



suscite d'importantes réticences à la fois chez les spécialistes et au sein du public.

La première réserve concerne la notion d'intellection associée à l'écriture. L'amalgame est, en effet, souvent fait entre le fait d'écrire la théorie du système inhérent à une pratique musicale donnée et celui de noter le corpus de celle-ci, ce qui fait que d'aucuns excluent abusivement du champ des musiques savantes les traditions reposant sur la transmission orale. Jean-Marc Chouvel n'affirme-t-il pas que « par l'écriture, la musique devient véritablement savante, définitivement transmissible, elle accède à une logique déductive quasi mathématique » ? Toujours est-il qu'il précise son assertion : « Sauf que le monde regorge de musiques savantes qui ne sont pas écrites et que la musicalité excède définitivement son squelette scriptural. C'est particulièrement vrai pour ces répertoires de tradition orale que l'on a voulu noter dès la fin du dix-neuvième siècle, pour leur sauvegarde ... mais aussi pour leur perte » (Chouvel, 2005, p. 171). En tout cas, l'effort médiéval de théorisation scripturale des traditions musicales est antérieur dans la sphère culturelle arabe par rapport à son homologue occidentale. Les grandes traditions musicales citadines du Machreq et du Maghreb sont dotées de théories écrites, explicitant leurs données systémiques mélodiques et rythmiques, certes souvent d'une manière incomplète et incohérente du point de vue de la formulation, mais d'une manière suffisamment docte pour accéder au statut de musique savante.

L'autre réticence concerne le public. Celui-ci craint en général qu'une musique savante ne revête un caractère rationnel et abstraitif tel que lui soit aliéné tout auditeur non averti ou non initié.

Seulement, avec les nouveaux moyens de diffusion de masse, les musiques dites savantes du monde arabe sont devenues plus accessibles qu'autrefois et ce, tant d'un point de vue technique ou matériel que du point de vue esthétique. Il n'est donc pas prudent aujourd'hui de ramener cette catégorisation à la question de l'appartenance socioculturelle de celui ou de celle qui perçoit la musique.

De même, ces traditions, dans leur pluralité géographique et culturelle (Maghreb, Machreq et Péninsule arabe), dont les origines remontent à l'époque des Abbassides, enrichies par les répertoires de cour, jadis pratiqués dans les contextes culturels arabo-persano-ottomans, sont devenues aujourd'hui partie intégrante du patrimoine culturel arabe commun, donc bien plus accessibles.

Outre le fait que les répertoires musicaux savants à travers le monde arabe partagent des modes de fonctionnement semblables, transgressant ainsi les frontières des différents pays, le processus de transmission et d'apprentissage qui leur assure la pérennité leur confère, de surcroît, un statut qui les distingue irrémédiablement des autres répertoires musicaux locaux.





#### 4. Catégorisation systématique

Il reste que toute catégorisation doit reposer sur des critères précis, qui tiennent compte des données géographiques, systémiques, formelles poétiques et organologiques. Les traditions citadines de la *nūba* maghrébine (dans ses différentes composantes locales), de la *waşla* égyptienne, du *faşil* syrien, du *maqām* iraqien et du chant de Sanaa répondent *a priori* le mieux dans un contexte culturel arabe aux notions de musique artistique, savante ou classique. Les répertoires concernés accusent des ressemblances saillantes au niveau macroformel du fait de la prédominance de la conception en suite instrumentale et vocale axée sur un mode<sup>10</sup> donné. L'ordre de succession des formes réalise ce que Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56) désigne par « parcours obligé » : la durée des éléments échappe au modèle, mais non leur importance respective. Aussi le modèle intervient-il dans leur ordre d'apparition, qui est régulé par des seuils de gradation et de rupture.

Le modèle mélodique modal unique pour chaque parcours en assure l'unité eu égard à la diversité des traitements successifs caractérisant la rythmique, les microstructures formelles et les origines patrimoniales culturelles, avec leur diversité textuelle du point de vue idiomatique.

L'exemple de la *waşla* est instructif à cet égard, avec la dialectique triphasée qui y est observée selon Nidaa Abou Mrad<sup>11</sup>. La première phase est celle des ouvertures instrumentales fixes ou patrimoniales, sujettes à des variations improvisées, autrement dit à une improvisation de type monomodulaire, selon le lexique de Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 49-59) : *dūlāb*, *başraf*, *samā'ī* instrumentaux et *muwaşşah* vocal. La deuxième phase est celle des séquences sujettes à une improvisation de type plurimodulaire à caractère cantillatoire : *taqsīm* instrumental, *mawwāl* ou *qaşīda* non mesurée vocaux. La troisième

<sup>10</sup> La notion de mode est prise ici dans un sens général qui permet de couvrir celui de *maqām* (Machreq) et de *ība'* (Maghreb), et ce, en transcendant les réserves émises à cet égard par Harold Powers (Powers & Wiering, 2001).

<sup>11</sup> « Face à l'unité modale qui traverse toutes les phases et face à la diversité des genres qui caractérise et la *waşla* dans son ensemble et ses différentes phases, ces dernières semblent tenir leur légitimité de trois critères essentiels qui tendent à regrouper les séquences et à les ancrer dans leurs phases respectives : processus créatif mis en œuvre, caractère rythmique et origine culturelle. La forme musicale de chaque séquence paraît résulter de la convergence de ces contraintes. Aussi l'aspect global du parcours obligé désigné par *waşla* peut-il être identifié à une tentative de figurer un mode donné par une diversité de séquences compartimentées au sein des trois phases successives du parcours en fonction des critères de modèle d'élaboration, de rythmique et d'origine culturelle, au sein de la tradition musicale savante issue de la *Nahḍa* en Égypte » (Abou Mrad, 2004, p. 207-208).



phase est celle des synthèses formelles assujetties à une improvisation de type plurimodulaire interpolatif : *dawr* et *qaṣīda* mesurée sur *waḥda*, ainsi que *taḥmīla* pour les parcours strictement instrumentaux. Une *waṣla* donnée se compose d'un choix de microformes opéré au sein des catégories susmentionnées. Quant à l'origine culturelle des éléments microformels ainsi intégrés, elle obéit de même à ce schéma ternaire, dans la mesure où la première phase repose surtout sur des formes importées, ouvertures ottomanes et *muwašṣah* alépin, que la deuxième inclut des formes cantillatoires fortement influencées par le pôle culturel religieux et que la troisième phase est caractérisée par des formes plutôt égyptiennes. Il en est de même des textes chantés. L'arabe classique est de règle dans la première phase, avec la forme *muwašṣah*. Pour les deux phases suivantes, deux options sont possibles : une *waṣla* en langue vernaculaire égyptienne, faisant se succéder *mawwāl* (non mesuré) et *dawr* (mesuré), ou bien une *waṣla* en langue arabe classique, faisant se succéder *qaṣīda* non mesurée et *qaṣīda* mesurée (Abou Mrad, 2004, p. 207-208 et Lagrange, 1996, p. 86-95).

Des schémas similaires sont observés dans le cadre des autres traditions citadines caractérisées par l'impératif de parcours obligé axé sur un mode donné. C'est le cas du *faṣīl* alépin, semblable à la *waṣla*, hormis l'absence (du moins au début du XX<sup>e</sup> siècle) des formes *dawr* et *qaṣīda* mesurée sur *waḥda*, remplacées par le *muwašṣah* à responsorial improvisé et, plus récemment par le *qadd* ou chanson populaire en langue vernaculaire. Il en est de même pour le *maqām* iraqien et le chant de Sanaa (*al-ḡinā'a-ṣ-ṣan'ānī*), qui obéissent à la structuration temporelle du parcours obligé modal improvisatif (Lambert, 1997, p. 109-110).

Quant à la *nūba* maghrébine, elle obéit également à cette norme, tout en présentant, selon la pratique « à l'ancienne », des microformes instrumentales et vocales (*istiṭfāḥ*, *mṣaddar*, *tūq*, *silsila*, *tūṣīya*, *muwašṣah*, *zajal*, *šḡul*, etc.) à caractère précomposé dominant. Aussi ces formes sont-elles moins assujetties à l'improvisation plurimodulaire (dans ses variantes cantillatoire et interpolative), mais plutôt à l'improvisation monomodulaire qui veut que les différents interprètes de la même phrase musicale en produisent simultanément différentes variantes, ce qui donne lieu à une forte hétérophonie.

Cette fixité apparente du répertoire citadin observée au Maghreb reflète probablement l'impératif de pérennisation de l'héritage médiéval, qui anima au cours des siècles antérieurs tant les musiciens dépositaires de la tradition que le public. Les dernières décades ont cependant vu le développement de séquences obéissant à un schéma improvisatif plurimodulaire cantillatoire à partir de la forme du *istihbār* (Poché, 1995).

Il reste que, d'un point de vue esthétique et grâce aux progrès technologiques en matière de diffusion des produits culturels et à la forte mobilité des artistes,

l'écoute de ces traditions a transgressé les frontières géographiques et culturelles, tandis que les formes qui y sont articulées sont elles aussi d'origines culturelles diverses, remontant souvent aux anciennes musiques de cour.

Cependant, l'usage alterné et mélangé de dialectes locaux et de l'arabe littéraire, laisse penser que l'héritage de la musique de cour fut combiné avec les corpus musicaux locaux et les structures mélodiques modales et rythmiques territoriales, engendrant des métissages féconds, notamment du point de vue de l'enrichissement rythmique métrique. Cela est facilement repérable dans la *nūba* tunisienne, avec l'alternance des genres littéraires *muwaššah*, poésie en langue arabe classique, et *zajal*, tout autant qu'au sein de la *wašla* égyptienne. On pourrait expliquer par ailleurs la greffe d'éléments des dialectes régionaux sur des textes en arabe littéraire par la différenciation culturelle régionale, observée depuis l'éclatement de l'empire arabe et du tronc commun traditionnel musical médiéval arabe, persan et turc. « Il reste que l'on traça et ferma des frontières, la tradition musicale étendit ses racines non plus horizontalement mais verticalement » (During, 1993, p. 32). Cependant, l'usage des langues vernaculaires dans ces contextes n'implique en aucun cas que les traditions musicales concernées relèvent du type rural ou populaire, plutôt que du type artistique ou savant, cette ségrégation étant tributaire plutôt de critères musicaux intrinsèques.

Sur le plan systémique, tous ces répertoires reposent, en effet, sur un système mélodique modal commun, appelé *maqām* au Machreq et *ṭbaʿ* au Maghreb, qui régent la poïétique musicale, étant donné que chaque *wašla* est dédiée à un *maqām* donné et chaque *nūba* est axée sur un *ṭbaʿ* déterminé (Guettat, 1980, p. 398). Les systèmes modaux des *maqāmāt* (pl. de *maqām*) et des *ṭbūʿ* (pl. de *ṭbaʿ*) présentent entre eux et au-delà des frontières politiques de fortes ressemblances, tant au niveau de leurs échelles qu'au niveau de la combinatoire des cellules modales (ou *ajnās*, pl. de *jins*). Contrairement à leurs homologues des traditions populaires, les phrases inscrites dans le cadre d'un *maqām* ou d'un *ṭbaʿ* donné présentent en général un ambitus dépassant l'hexacorde et s'élaborent selon une articulation mélodique et rythmique fort complexe.

De même, l'interprétation de ces répertoires repose sur des formations vocales et instrumentales restreintes, le modèle en étant le *taht* proche oriental, composé d'un chanteur et de deux à quatre instrumentistes - *qānūn* (cithare tabulaire à cordes pincées), *ūd* (luth à manche court), violon, *nāy* (flûte oblique), *riqq* (tambourin à sonnailles). Il s'agit d'associations de solistes capables de produire un phrasé improvisé et de tisser, en conséquence, une hétérophonie sophistiquée, ce qui est incompatible avec les orchestres modernes où se multiplient les effectifs (Lagrange 1996, p. 83-86 et Abou Mrad, 2004, p. 203-204). Notons



également l'absence d'instruments à anche (*zurna*, *mizmār* ou *zakra*), qui sont spécifiques des pratiques populaires.

## 5. La tradition en question

Il ressort de ce qui précède que la notion de musique artistique ou *mutqana* dans un contexte arabe est appelée à reposer avant tout sur des critères systémiques et poïétiques précis : richesse du matériau mélodique modal employé, sophistication de l'articulation mélodique et rythmique, caractère improvisatif de la performance. De même, la notion de musique savante ne fait que se cumuler à celle de musique artistique, en rajoutant la composante théorique de l'explicitation par écrit des systèmes mélodiques et rythmiques pratiqués. Il reste que cette approche typologique demeure étriquée et dépourvue de pertinence si elle ne se fonde pas sur ce qui est à l'origine de ces pratiques et les régente dans leurs tréfonds, à savoir la notion complexe de tradition musicale - traduite en arabe par *taqlīd mūsīqī* - telle qu'elle transparaît à partir des nouvelles approches ethnomusicologiques.

Ainsi Jean During (1994, p. 33) opère-t-il une distinction importante entre tradition coutumière, artisanale, réitérative, mimétique ou répétitive, d'une part et, d'autre part, tradition sapientielle, savante, artistique, initiatique ou de haute tradition. Le propre d'une tradition musicale initiatique est précisément de transmettre à l'initié, en plus d'un corpus patrimonial, un savoir et un savoir-faire lui permettant de reformuler des parts de ce corpus et de produire du nouveau en conformité avec les modèles hérités et leurs normes implicites, les nouvelles réalisations étant appelées à devenir à leur tour des modèles s'insérant au sein d'un corpus continuellement renouvelé. François Picard (2001, p. 231), quant à lui, met l'accent sur la conception herméneutique de la tradition musicale : « La tradition transmet le devoir d'interpréter et de transmettre » ; elle se constitue en tant qu'herméneutique des modèles pour lesquels elle assume, en même temps, le rôle de vecteur.

Certes, l'apprentissage des répertoires musicaux citadins connaît un regain d'intérêt dans les pays arabes. Preuve en est le nombre de conservatoires et d'instituts supérieurs de musique qui ne cesse de croître. Ce caractère « scolaire » n'est certes pas nouveau, étant donné que l'historiographie musicale arabe mentionne des « écoles musicales » renommées, telles que celles instaurées par Ishāq Al-Mawṣilī à Bagdad (VIII<sup>e</sup> siècle), par Ziriyāb à Cordoue (IX<sup>e</sup> siècle) ou par 'Abduh al-Ḥāmūlī au Caire (XIX<sup>e</sup> siècle), avec le support du mécénat califal et khédivial. Il procède cependant d'une démarche moderniste rompant en profondeur avec celle de l'initiation traditionnelle.

L'aspect institutionnel qui caractérise l'enseignement et la transmission du savoir musical se réclame, en effet, des appareils de la science et de l'art perfec-

tionné. Il passe néanmoins outre la notion cruciale d'herméneutique traditionnelle. Son approche se concentre sur l'apprentissage d'un corpus mixte, où cohabitent répertoire patrimonial - appelé *turāt* ou *qadīm* (ancien) en arabe - et compositions résolument modernistes - appelé *a'māl jadīda* (œuvres nouvelles) ou *a'māl ḥadīṭa* (œuvres modernes) en arabe - du point de vue systémique et poétique. Cet enseignement procède d'une vision techniciste, en recourant à des « méthodes » d'apprentissage didactique qui sont calquées sur les modèles scolaires occidentaux. Il fait surtout l'économie du travail de maturation des modèles acquis en vue du développement des facultés improvisatives chez l'impétrant.

### Conclusion

Cette analyse permet de repérer trois types de pratiques musicales dans un contexte culturel arabe : celles qui relèvent d'une tradition réitérative, celles qui procèdent d'une tradition initiatique et celles qui s'inscrivent dans une option moderniste.

Le premier type est intrinsèquement lié à une fonctionnalité sociale, tandis que le deuxième, tout en pouvant s'intégrer, selon le contexte, à un usage rituel religieux ou à un divertissement de cour, cultive une certaine propension artistique créative, souvent dotée d'un savoir théorique écrit.

Le troisième type donne lieu à une très vaste palette d'expressions musicales, allant du divertissement populaire de masse à la création artistique sophistiquée selon des normes acculturées, parfois théorisées.

Les deux premiers types se partagent l'appellation ambiguë de musique traditionnelle, traduite par *mūsīqā taqlīdiyya*, tandis que le deuxième et le troisième types sont compatibles, dans certaines conditions, avec les étiquettes également ambiguës de musique artistique (*mūsīqā mutqana* ou *fanniyya*), de musique savante (*mūsīqā 'ālīma*) et de musique classique.

Cette mise à plat notionnelle et étymologique aura permis surtout la mise en exergue de l'important travail qui reste à faire dans la perspective de l'élaboration de typologies musicologiques cohérentes dans le contexte culturel arabe, voire à l'échelle de cette musicologie générale des traditions qui est à l'ordre du jour.

### Bibliographie

*Kitāb mu'tamar al-mūsīqā al-'arabiyya. 1350 H – 1932 M* [Livre du congrès de musique arabe. 1350 de l'Hégire – 1932, ère chrétienne], 1933 (R. 2007), Le Caire, Imprimerie Boulac, réédité au Caire par le Haut-conseil de la Culture.

- Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*, 1992, Schéhérazade Quassim Hassan (éd.), Le Caire, CEDEJ.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles n° 17*, « Formes musicales », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.
- BESSON, Alain, 1987, « À propos de l'analyse d'une musique de tradition orale », *Marsyas n° 2*, Paris, IPMC, p. 15.
- BLUM, Stephen, 1991, « European Musical Terminology and the Music of Africa », *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BEYHOM, Amine, 2007, « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation », *filigrane 5*, « Musique et globalisation », Paris, l'Harmattan.
- CHOUVEL, Jean-Marc, 2005, « Ce que l'Occident doit encore apprendre de l'Orient », *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale*, Mondher Ayari (dir.), Paris, Delatour, Coll. « Culture et cognition musicales », p. 171-180.
- COLLANGETTES, Maurice, S.J., 1904, « Étude sur la Musique Arabe », *Journal Asiatique*, dixième série, tome VIII, Paris, Ernest Leroux (éd.), p. 365-422.
- DURING, Jean, 1993, « Musique, nation et territoire en Asie Centrale », *Yearbook of Traditional Music*, vol. 25.
- DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIII<sup>th</sup> Century*, Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.
- GUETTAT, Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, coll. *Homme et sociétés*.
- GUETTAT, Mahmoud, 2003 (inédit), « La terminologie et les données musicales dans le répertoire des *nūba* maghrébine », *Actes du colloque : Terminologie de la musique classique du Maghreb*, Tunis, Centre de la Musique Arabe Méditerranéenne, 16 et 17 décembre 2003.

- HULA'Ī, Muḥammad Kāmil al-, 1904/1905 (1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], réédité au Caire par Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, coll. Musiques du Monde.
- LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme*, Nanterre (France), Société française d'ethnologie.
- LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), Paris, SELAF, p. 45-59,
- MARCUS, Scott Lloyd, 1989, *Arab Music Theory in the Modern Period*, thèse de doctorat, Los Angeles, UCLA.
- PICARD, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.
- PICARD, François, 2007, « Pour une musicologie générale des traditions », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, Baabda (Liban), Publications de l'Université Antonine, p. 37-55.
- POCHÉ, Christian, 1995, *La musique arabo-andalouse*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, coll. Musiques du Monde.
- POWERS, Harold & WIERING, Franz, 2001, « Mode », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (éd.), Londres, Macmillan.
- RACY, Jihad, 1992, « Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire », *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*, Schéhérazade Quassim Hassan (éd.), Le Caire, CEDEJ, p. 109-122.
- RONZEVILLE, Louis, 1899, Introduction et commentaires de l'édition critique arabe de *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-š-šinā'a al-mūsīqiyya li-a-d-duktūr Miḥā'il Maššāqa* [Épître šihābienne sur l'art musical du docteur Miḥā'il Maššāqa], Beyrouth, Imprimerie des Pères Jésuites.
- RONZEVILLE, Louis, 1913, « Un traité de musique arabe moderne », *Mélanges de la Faculté Orientale*, édition critique française, avec introduction, traduction et commentaires de *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-š-šinā'a al-mūsīqiyya* [Épître šihābienne sur l'art musical] de Miḥā'il Maššāqa, Beyrouth, Université Saint-Joseph.



- ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac (éd.), Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.
- ROUGET, Gilbert, 1968, « Musique savante », *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, La Pléiade.
- SHAWAN, Salwa Al-, 1984, « Traditional arab music Ensembles in Egypt since 1967: the continuity of tradition within a contemporary framework », *Ethnomusicology* 18 (2), p. 271-288.
- SHAWAN CASTELO-BRANCO, Salwa Al-, 1992, « Mutations dans la musique égyptienne. Une question majeure au Congrès de musique arabe », *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*, Schéhérazade Quassim Hassan (éd.), Le Caire, CEDEJ, p. 41-50.