

L'improvisation et la labilité mélodique comme formes d'expression du sacré : exemple de la récitation du Coran dans le style *muğawwad*

Anis FARJJI*

1. Caractéristiques du style *muğawwad*

Le style dit *muğawwad* de la récitation du Coran correspond à cette catégorie de lecture que la tradition du Coran appelle *tahqīq*, à savoir le type de lecture le plus lent et le plus clairement articulé. Un tel soin dans le déroulement vocal du texte sacré semble avoir induit le profil richement esthétique dont se pare le *style muğawwad*. Tant et si bien que, selon Nidaa Abou Mrad, « il s'agit là de la forme de cantillation religieuse la plus développée d'un point de vue musical en Méditerranée » (Abou Mrad, 2009, p. 63). Le motif impérieux de transmettre le sens du texte aurait ainsi fait appel aux moyens proprement esthétiques afin de mieux le communiquer. Aussi bien, Kristina Nelson définit le style *muğawwad* comme suit : “The characteristics of the *mujawwad* style are intended to produce an emotional and religious effect on listeners ; its contexts are public and performative. Its aim is to convey not only the text itself, but an artistic elucidation of its significance through the manipulation of the sound. The heightened, dramatic, and artistically focused performance of *mujawwad* recitation reflects this intent” (Nelson, 2001, p. 102-103).

Le style *muğawwad* a particulièrement prospéré en Égypte, bien qu'il soit devenu, à l'ère des médias de masse, largement répandu dans le monde musulman. Il puise ainsi du terroir musical égyptien une riche palette modale maqamique, palette qu'il partage d'ailleurs, dans une large mesure, avec la musique profane. Quant au déploiement mélodique, la récitation du Coran dans ce style adopte cependant une forme bien spécifique. Il est établi par exemple qu'il s'agit d'une forme soliste *a cappella*, à plus forte raison se passant de toute forme d'accompagnement ; qu'elle

* Docteur en musicologie/ethnomusicologie, associé à Musidanse (EA 1572), Université Paris-Ouest Nanterre (8).

est éminemment improvisée ; que son phrasé est mélismatique et de profil ondoyant ; et que sur le plan rythmique elle épouse celui prosodique du texte (Abou Mrad, 2009, p. 55 ; Al-Faruqi, 1987, p. 7 ; During, 2005, p. 338-339). Or ces qualités formelles, loin d'être contingentes, s'avèrent au contraire *déterminées* par la dimension sacrée du texte. Plus particulièrement, l'improvisation, dans le cas du style *muğawwad*, ne serait pas simplement induite par l'oralité propre à la tradition maqamique, mais s'avère être formellement exigée par la sacralité du texte. Qui plus est, il s'agit d'une forme particulière d'improvisation, répugnant par exemple à toute forme de thématisme explicite. Là aussi, le caractère sacré du texte semble susciter une configuration particulière de la forme, configuration ayant la *labilité* comme valeur formelle essentielle.

Dans ce qui suit, on tentera de rendre compte du rapport de corrélation entre ces valeurs formelles et la dimension sacrée du texte récité. On prendra comme exemple d'analyse un enregistrement du récitant égyptien Mohammed El Helbawy (1946-2013) ; il s'agit d'une performance datant de 1997, enregistrée dans la mosquée El-Mursi Abul Abbas en Alexandrie et qui dure au total 45'30'' ; l'extrait coranique récité correspond aux versets Q 6, 82-105, soit un extrait de la sourate *Al-'an'ām* (« Les Troupeaux »).

2. Le texte sacré et sa musicalisation : une tension immanente

En tant que forme vocale, la récitation du Coran est ambivalente. D'un côté, le texte sacré exige que sa profération soit immédiatement distinguée de toute parole prosaïque, profane ; sa déclamation se dote, à cet effet, d'une apparence esthétique qui ainsi l'« enchante »¹. On retrouve ici ce démarquage anthropologique qu'institue l'être sacré vis-à-vis de ce dont il se veut distinct, de sorte que « leurs rapports mutuels, écrit Roger Caillois, doivent [...] être sévèrement réglés » (Caillois, 1950, p. 28) ; on rappelle aussi l'accent mis par Émile Durkheim sur cette dichotomie opérée entre sacré et profane : « les choses sacrées, écrit-il, sont celles que les interdits protègent et isolent ; les choses profanes, celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à distance des premières » (Durkheim, 1912, p. 56). La

¹ Ainsi lit-on dans le Coran même :

{وَرَتَّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا}

(Q 73, 4) [trad. : « Et psalmodie le Coran distinctement. » (Berque, 1995, p. 642) ; « et récite avec soin le Coran » (Masson, 1967, p. 724)]. De même, on retrouve dans le Ḥadīṭ :

لَيْسَ مِنَّا مَنْ لَمْ يَتَغَنَّ بِالْقُرْآنِ

(ḥadīṭ, al-Buḥārī : 7527) [trad. : « *Whoever does not recite the Qur'an in a nice voice is not from us.* » (Buḥārī (al-), 1997, p. 379) ;

زَيَّنُوا الْقُرْآنَ بِأَصْوَاتِكُمْ

[ḥadīṭ, Nasā'ī : 1016 ; Abū Dāwūd : 1468] (trad. : « *Beautify the Qur'an with your voices.* » (Abu Dawud, 2008, p. 191)]. Dans le même sens, à propos de la « *qirā'a bi-l-alḥān* » (« lecture avec mélodies », on lit chez l'exégète Abou Zakaria Al-Nawawī (XIII^e s.) ceci : « Si la récitation avec mélodie n'altère pas la prononciation du texte, ni la bonne articulation de sa lecture, elle est alors d'autant plus licite qu'elle l'embellit » (Nawawī (Al), 1996, p. 112) (Nous traduisons).

sublimation esthétique de la récitation du Coran, par sa propre musicalisation, serait ainsi la forme que revêt cette nécessité ontologique de la parole sacrée.

Mais d'un autre côté, cette même dimension sacrée du texte oblige à ce que sa déclamation soit la plus transparente et la plus clairement intelligible, ne souffrant aucune corruption sonore, phonique ou articulatoire. Toute une science spécifique fut alors instituée, dès les premiers siècles de l'islam (cf. Qadduri, 2003, p. 18), afin de garantir la bonne diction du Coran : le *tağwīd*². Il s'agit d'un système de règles touchant aussi bien à l'orthoépée (la phonétique : *maḥāriğ wa šifā-t l-hurūf* ; ainsi que la durée syllabique : *mudūd*), qu'au sectionnement du texte en énoncés vocaux distincts (*waqf*). Il convient de signaler que le *tağwīd* fait office, *mutatis mutandis*, d'impératif doctrinal³. Une telle rationalisation de la « voix » coranique ira jusqu'à prévoir la durée (conventionnellement de 1 à 6 pulsations) que telle syllabe doit prendre selon son emplacement dans le flux prosodique. Il s'ensuit immédiatement la conséquence formelle suivante : le phrasé récitatif ne saurait se départir du rythme prosodique.

En somme, la récitation du Coran requiert à la fois une diction des plus transparentes, mais aussi un halo esthétique à travers lequel elle s'élève, elle apparaît transcendante. Or, qu'est-ce que ce revêtement esthétique, cette mélodie concomitante, sinon une couche seconde de « sens » qui, de ce fait même, se mettrait dès lors à interférer avec celui du texte, au risque d'obstruer son aperception ? Voilà la tension formelle immanente à la récitation musicalisée du Coran qui donnerait à expliquer toute la controverse doctrinale qu'elle n'a encore de cesse de susciter. Nelson la formule en termes de « paradoxe » : “We are [...] confronted with the paradox that while recitation should be musical, it must be maintained as distinct from music” (Nelson, 2001, p. 131). Dans le même sens, Frédéric Lagrange rapporte, sous forme de credo formel, la conduite qu'observe 'Abd al-Bāsiṭ Hāsim, récitant égyptien, au sujet de la musicalité dans le *muğawwad* : « L'important c'est de ne pas trop en faire ou pas assez, et de veiller à ce que la musicalité ne prenne pas le dessus sur le Coran » (cité par Lagrange, 2008, p. 37).

3. L'improvisation mélodique comme corollaire de la dimension sacrée du texte récité

La richesse mélodique du style *muğawwad* est souvent justifiée par la velléité de « traduire » le sens du texte. On parle de *tašwīr al-ma'nā*, soit littéralement mettre en image le sens du texte : “Basic to the concept of *tašwīr al-ma'nā*, écrit Nelson, is the association of the *maqamat* with a mood or emotion, and reciters are generally agreed in assigning a mood to a *maqam*” (Nelson, 2001, p. 64). Aussi peut-on voir Mohammed El Helbawy lui-même expliquant, exemples cantillés à l'appui, le motif

² Dérivé de la racine *ğ-w-d*, le mot *tağwīd* est synonyme de « perfectionnement » ; dans le contexte du Coran, le terme est entendu à la fois comme « perfectionnement [*'itqān*], amendement [*taḥsīn*] et embellissement [*tazyīn*] » (Tawil, 1999, p. 131).

³ On distingue entre le *tağwīd 'amalī* qui est un devoir strict (*farḍ 'ayn*), et le *tağwīd 'ilmī* qui est un devoir large (*farḍ kifāyah*) (cf. Tawil, 1999, p. 193).

lié à *taṣwīr al-ma'nā*⁴. Toutefois, la correspondance de sens entre le texte et sa musicalisation n'est pas sans relever quelques apories formelles.

D'abord, si l'on convient que la palette modale dont dispose le récitant reste, de toute façon, limitée, c'est admettre par là même qu'elle ne peut recouvrir les significations du texte divin, lesquelles sont censées ne point être réductibles à une somme définitive. Par conséquent, d'un point de vue simplement arithmétique, la correspondance entre significations du texte et couleurs maqamiques doit forcément rester flottante, vague.

D'un point de vue métaphysique, la correspondance entre signification du texte et matériau modal ne peut être univoque ou stricte, dans la mesure où la première, divine, ne saurait être réduite à une représentation arrêtée. Associer donc de manière arrêtée tel extrait du texte – disons de caractère « joyeux » – à un *maqām* de même connotation – Rāst, par exemple –, cela revient à réduire un sens divin, absolu, universel et *a fortiori* incommensurable, à une identité sonore pour ainsi dire « finie » (tel mode, propre à une telle culture, à une telle époque) ; ce qui revient au final à renfermer une infinitude dans un objet fini. C'est la raison pour laquelle on n'a jamais vraiment établi quelque récurrence dans le rapport texte/*maqām*. Ainsi Lagrange affirme-t-il qu'« il est impossible d'établir des correspondances strictes de sentiment et de sens du texte coranique avec les modes ou les échelles polycordales utilisés dans la lecture, la meilleure illustration en étant la très grande variété modale sur un même verset interprété par différents lecteurs » (Lagrange, 2008, p. 37). Dans le même sens, Kristina Nelson cite le récitant Abd al-Fattah Ša'šā'ī qui exhortait à observer une conduite formelle que voici : "You must not [even] use the same *maqām* for every mention of hell" (cité par Nelson, 2001, p. 180) Là aussi, le caractère sacré du texte repousse toute détermination apriorique ou arrêtée dans le rapport entre le sens du texte et le matériau modal mobilisé : leur rapport demeure fluide.

Ce qui vient d'être dit pour le matériau modal est d'autant plus valable pour les tournures mélodiques effectives. L'énoncé mélodique doit paraître comme inopiné, c'est-à-dire dépourvu de tout rapport de corrélation nécessaire, encore moins exclusive, avec le fragment du texte qu'il manifeste. Car, autrement, le revêtement mélodique, fixement associé à tel segment du texte, lui tiendrait forcément lieu, sinon de substitut, du moins d'équivalent : "Ideally, the recitation, souligne Nelson, is new every time, with no imitation or memorization. For example, Sayx al-Ša'šā'ī said that if a reciter recites the same verse the same way every time, "some would call that "talhīn" [« composition »] and that is forbidden" (Nelson, 2001, p. 180). Voilà qui institue l'improvisation comme *nécessité* formelle dans la récitation mélodisée du Coran.

De même que la récurrence mélodique au fil des différentes performances est récusée, de même elle est éludée au cours de la même performance. Lagrange ne manque pas de rappeler une telle conduite formelle, conduite qu'il inclut d'ailleurs avec d'autres critères qui, selon lui, distinguent la récitation du Coran « des autres formes de chant non-mesuré pratiquées en Égypte » : « absence de formules

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=C1XHrkSvK30>.

ornementales construites répétitives : un jeu entre les degrés est un modèle unique, ne pouvant être répété dans une phrase musicale suivante » (Lagrange, 2008, p. 34). Cela semble bien logique dans la mesure où répéter, ou établir quelque autre rapport significatif d'identité mélodique, c'est bien là où commence le *sens*, celui proprement musical. La récurrence mélodique ferait ainsi apparaître le revêtement mélodique comme s'il était doué d'un sens formel qui lui est propre. Or aucun sens ne doit supplanter celui du texte. À cet égard, Nelson rapporte un propos du récitant Mahmoud Khalil al-Hussary dans lequel celui-ci insiste : "everything is permitted except for *taganni* in which there is abuse, namely, that which follows melody, not meaning, and distances from what is intended in reciting. [...] I am accustomed not to go in the direction of music which leads to deviation, nor to repeat verses" (cité par Nelson, 2001, p. 185). En conséquence, afin que la ligne mélodique défasse toute propension au sens musical, aucun énoncé mélodique ne doit en principe être porté par la récurrence ; il doit paraître évanescant ; sitôt proféré, il doit être déjà voué à se dissoudre dans le flux improvisé de la récitation. *A contrario*, quand il est répété, c'est-à-dire pointé, l'énoncé mélodique se dresse et se distingue au sein d'un déploiement mélodique qui, normalement, devrait se tenir en retrait eu égard au sens du texte ; « haussé », l'énoncé mélodique s'interposerait le cas échéant à l'aperception du texte. Voilà, du reste, qui donnerait à expliquer le fait que l'improvisation dans le *muğawwad* est réfractaire au thématisme mélodique.

4. La formule : un noyau labile d'objectivité mélodique

Quand bien même l'improvisation cantillatoire du Coran œuvre-t-elle à défaire le sens proprement musical, elle est pour autant loin d'être arbitraire ou de sombrer dans une quelconque aberration formelle. Bien au contraire, elle se présente tout à fait « sensée », tant et si bien qu'elle fascine – c'est bien d'ailleurs sa fonction que de sublimer le texte sacré et d'enchanter ainsi la communauté des fidèles (cf. *supra*). En cela, l'improvisation cantillatoire du Coran ne déroge point à la règle de l'improvisation dans les traditions musicales orales de manière générale, règle d'après laquelle rien ne se déploie *ex nihilo* ou sans repère aucun, comme le souligne l'ethnomusicologue français Bernard Lortat-Jacob : « [...] si l'on exclut quelques prestations propres au free-jazz contemporain, l'improvisation n'est jamais stochastique et rarement hasardeuse : en suivant les règles qui sont les siennes, chacune tire sa réussite autant de son caractère innovant que de la réalité à laquelle il se réfère, qui lui préexiste et lui donne son sens » (Lortat-Jacob, 2003, p. 669). Il suffit, à cet égard, de rappeler cette convention formelle dans le *muğawwad* qui veut qu'on commence et finisse sur le même *maqām* Bayyātī, après avoir éventuellement emprunté d'autres voies modales, ce qui fait apparaître au demeurant le profil formel orienté.

De plus, dès lors que le récitant adopte tel matériau maqamique, il se doit d'observer la logique intrinsèque de celui-ci : la logique de la transition et du stationnement sur tel ou tel degré, la logique de la modulation vers telle ou telle autre couleur modale, les différentes manières de clôturer les phrases, etc. Autant dire que le récitant n'est guère tout à fait libre dans son élan improvisé. D'autant moins que tout un matériau motivique lui préexiste en plus. Les ethnomusicologues parlent de

« répertoire modèle » (During, 2006 ; Viret, 2001, p. 340-341), lequel comporte des « modèles-figure » (Lortat-Jacob, 2003, p. 678). La catégorie centrale de telles formules dans le style *muğawwad* est celle des *qafla*-s, c'est-à-dire les formules cadentielles (de fin de phrases). On reconnaît à ce titre nombre de *qafla*-s qu'El-Helbawy emploie dans la performance analysée ci-après. C'est le cas par exemple d'un modèle de *qafla* typique du *maqām* Bayyāī qui consiste en une broderie retournée depuis le 3^e degré, sur lequel est mis l'accent, avant d'atteindre la finale/tonique :



Exemple 1 : Qafla de l'énoncé 4 ; 2'00''

Toutefois, eu égard ne serait-ce qu'aux règles du *tagwīd*, ces formules, outre qu'elles doivent paraître inopinées, demeurent nécessairement *malléables*, car devant être parfaitement adaptables aussi bien à n'importe quel passage du texte – notamment à sa prosodie – qu'aux innombrables lignes mélodiques dans lesquelles elles s'insèrent. Ce à quoi on a affaire alors, ce sont des formules mélodiques identifiables en tant que telles, mais cependant tellement flexibles que leur identité tend à se dissoudre dans le flux improvisé. C'est d'une identité *labile* qu'il s'agit, labile autant qu'elle comporte en elle-même les possibilités de son altérité, à savoir les différentes occurrences de son effectuation, ou ses avatars. Lortat-Jacob parle dans ce cas de « modèle lâche », à savoir un modèle qui, « à force d'être confronté à des réalités improvisées constamment renouvelées, il se dissout ; les repères architecturaux et perceptifs qui en fondent l'existence échappent » (Lortat-Jacob, 2003, p. 676).

Au même titre, il nous semble bien significatif que, contrairement à d'autres traditions de la cantillation religieuse⁵, celle du Coran ait laissé tacite la reconnaissance des formules-modèles, alors qu'elles sont bien reconnues dans la pratique, aussi bien par les récitants que par les connaisseurs. Il semble, par exemples, que les modèles des *qafla*-s ne sont ni répertoriés ni même nommés. Voilà qui serait sans doute indice de cette même valeur de labilité particulièrement prégnante dans l'esthétique de la cantillation mélodisée du Coran⁶.

⁵ On pense notamment à la cantillation religieuse hébraïque où un ensemble de motifs mélodiques stéréotypés, désignés par « tropes », bien que faisant état d'une relative souplesse, sont explicitement répertoriés et indiqués à même le texte cantillé sous forme d'accents graphiques (Shiloah, 1995, p. 128).

⁶ À tel point que Jacques Viret avance le constat suivant, bien qu'il faille le nuancer : « Des formules caractéristiques sont – selon une technique et des formes codifiées – à la base [d'un certain nombre de] *cantillations* [...]. En revanche la cantillation coranique ne recourt guère à des formules préexistantes et procède de manière plus libre, improvisée » (Viret, 2001, p. 340).

5. Répétition et contraste : moments éphémères d'objectivation mélodique

Non seulement le syle *muğawwad* de la récitation du Coran recourt à des formules préexistantes, fussent-elles tacites, pour structurer sa forme mélodique, mais cristallise, lors de son propre déploiement immanent, quelques figures mélodiques qui se voient alors montées en épingle. Cela se fait justement au moyen du rapport logique d'identité/contraste.

Le procédé récitatif qui concourt à ce phénomène de cristallisation mélodique – éphémère, on le verra – semble être en lien avec la reprise de l'énoncé textuel lui-même. En adoptant le *taḥqīq* (cf. *supra*) le *muğawwad* permet de s'« attarder » pour la contemplation du texte, si bien qu'on y a inclus la possibilité de la reprise. Aussi celle-ci n'est-elle justifiée que pour mettre l'accent sur tel ou tel passage afin de mieux le méditer : “Religious scholarly consensus regarding the breaking up of the text in recitation is that the reciter may repeat for emphasis, but may not “play” with the text for purely melodic or vocal reasons” (Nelson, 2001, p. 120).

Les règles du *waqf* (cf. *supra*) permettent justement de saisir tel segment du texte afin de le distinguer en le répétant. Mais, comme mentionné dans la citation précédente de Nelson, le besoin de l'emphase et de l'insistance sur un élément textuel peut conduire même à enfreindre les règles du *waqf*, comme pour s'arrêter, en le réitérant, sur un seul mot. C'est le cas dans notre performance analysée du verbe « *wa-ğtabaynāhum* » (« Nous les avons choisis » ; Q 6, 87). Selon les règles du *waqf*, celui-ci aurait pu tenir lieu d'un début d'énoncé, mais nullement comme terminaison. Or, dans la performance d'El-Helbawy, « *wa-ğtabaynāhum* » est d'abord introduit à la fin de l'énoncé 16, puis énoncé isolément, ensuite il s'adjoint comme début de l'énoncé 18, puis isolé, avant qu'on le retrouve enfin à l'amorce de l'énoncé 20 qui se prolonge d'ailleurs au verset 89. Ainsi se retrouve-t-on avec 5 occurrences d'un même terme pris isolément (cf. : Exemple 2).

Ce qui vient d'être dit pour un terme succinct est valable pour toute une section qui peut recouvrir plusieurs énoncés, voire plus qu'un verset. C'est le cas par exemple à partir de l'énoncé 88 (38'55'') où El-Helbawy reprend tout bonnement 8 énoncés coïncidant avec les deux versets Q 6, 102-103. En fin de compte, pour réciter un extrait coranique composé de 24 versets, la performance en question l'aura subdivisé en 106 énoncés dont un nombre considérable sont sous forme de redites.

Voyons à présent ce qu'il en est de la phrase musicale lorsqu'il s'agit d'une reprise de texte. Existe-t-il un rapport formel entre les phrases musicales d'un même fragment textuel repris ? La reprise textuelle garde-t-elle une trace mélodique ? L'identité textuelle induit-elle une quelconque continuité formelle au niveau mélodique ? Regardons pour cela les cinq occurrences de notre exemple du terme « *wa-ğtabaynāhum* » :

(Rāst/sol)
wa ġ(e)-ta-bay - nā - hum

(Rāst/sol)
wa ġ(e)-ta-bay - nā - hum

(Rāst/sol)
wa ġ(e)-ta - nā - hum...

**Exemple 2 : cinq occurrences du même terme « wa-ġtabaynāhum »,
issus respectivement des énoncés 16-20 ; 6'57''-8'47''**

D'après cet exemple de redite textuelle, on peut distinguer trois logiques d'articulation (ou de non-articulation) différentes :

1. L'*indifférence* : la première occurrence intervenant à la fin du l'énoncé 16 n'est rien d'autre qu'une cadence fermée typique du *maqām* Rāst (en quoi est récité ce passage). Cette cadence ne correspond en rien aux motifs suivants, sinon d'être simplement dans le même *maqām*.
2. La *répétition* : c'est le cas des deux dernières occurrences. Il s'agit là d'une figure sous forme de levée depuis la fondamentale (*sol*), qui se pose ensuite sur la quinte (*ré*). Tandis que dans la première énonciation (énoncé 19), isolée, la figure se referme sur elle-même par un appui orné depuis la sixte, la deuxième énonciation (énoncé 20) garde la quinte posée, à partir de quoi elle déroule le reste de la phrase mélodique. On peut dire que la répétition est produite ici sous forme d'anticipation : comme si l'énoncé 19 anticipait l'énoncé 20.
3. Le *contraste* : c'est le cas des deux occurrences restantes, soit celles des énoncés 17 et 18. Le premier tient lieu simplement d'ouverture suspendue, après une cadence bien conclusive ; c'est une forme d'*appel*. L'occurrence de l'énoncé 18, bien différente, est en guise de *réponse*, une consécution de ce qui vient d'être ouvert. Il est sous forme de déambulation descendante à partir de la couleur *Ḥiġāz* au deuxième registre de l'octave inférieure⁷. D'ailleurs, ce même énoncé finira de manière bien conclusive à l'octave inférieure.

On peut dire dans le cas de l'indifférence que le *maqām* suit son propre cours en déployant les figures les plus diverses, pourvu qu'elles soient modelées sur le texte.

⁷ Cette substitution modale est typique du *maqām* Rāst.

C'est là la règle générale du *muğawwad*, règle sur laquelle la reprise du texte peut n'avoir aucune influence. Néanmoins, quand il s'agit de contraste, et surtout de répétition, quelque chose sur le plan mélodique se *forme*, fût-ce localement et de manière éphémère.

Regardons encore de près ces deux cas de « figure ». Commençons d'abord par le contraste, avec l'exemple des deux énoncés 83-84 :

(Sabā/si)

su - b(e) - ḥā - nah su - b(e) - ḥā - nah

Exemple 3 : Articulation logique par contraste, énoncés 83-84 ; 37'35''

Les deux énoncés sont ici solidaires à maints égards. Outre bien évidemment le texte dont ils représentent la reprise, il y a le rythme. Il va presque de soi que, du moment que le *tağwīd* est respecté – c'est bien le cas ici –, le rythme prosodique du texte repris se maintient dans son aspect général ; même l'agitation typique de la clôture, réalisée ici sous forme de broderie en quatre notes, est également maintenue. Dans cet exemple, le contraste ne fait que rendre encore plus évidente la solidarité formelle entre les deux énoncés. En effet, le contraste ici n'est rien d'autre qu'une symétrie renversée, symétrie dont le pivot est le troisième degré (*ré*) du *maqām* en cours, le *Ṣabā/si*. Le premier motif, ascendant, tient lieu d'*appel* ouvert, partant de la fondamentale et se posant sur la tierce ; tandis que le deuxième motif, descendant, fait office de *réponse*, étant donné qu'il parcourt presque le même chemin mais à l'inverse. Il ne s'agit en réalité de rien d'autre que d'un mouvement mélodique *rétrograde*⁸. Voilà une articulation formelle *logique* que la reprise du texte semble avoir suscitée.

Voyons maintenant la répétition avec l'extrait, exubérant, autour de l'énoncé 45, récité en *maqām* Zangārān. « Autour », car une certaine unité locale, sous-tendue par la répétition, se révèle *a posteriori* englobant tout un ensemble d'énoncés, à savoir les énoncés 43-48 (excepté l'énoncé 46). La translittération du fragment textuel dont il est question ici est la suivante :

... *l-yawm-a tuğzawna 'aḏāb-a l-hūn-i bimā kuntum*
taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq-i wa kuntum 'an
'āyātih-i tastakbirūn-a // Wa laqad ġi'tumūnā furādā
kamā ḥalaqnākum 'awwal-a marrah... (Q 6, 93-94)

Tout d'abord, voici comment Mohammed El-Helbawy traite le découpage et la répartition de cet extrait en énoncés distincts :

1. Énoncé 43 : fin du verset 93, soit « ... *l-yawm-a tuğzawna 'aḏāb-a l-hūn-i bimā kuntum taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq* » ;
2. Énoncé 44 : reprise de la fin de la phrase précédente, soit « *bimā kuntum taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq* » ;

⁸ Un exemple similaire est donné par les deux énoncés 36-37 (15'36'').

3. Énoncé 45 : reprise du dernier fragment textuel, suite et fin du verset, puis enchaînement direct avec le verset suivant (le 94) : « *bimā kuntum taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ħaqq-i wa-kuntum 'an 'āyātih-i tastakbirūn-a // Wa-laqaḍ ġi'tumūnā furādā kamā ħalaqnākum 'awwal-a marra-h* » ;
4. Énoncé 46 : suite du verset 94 ;
5. Énoncé 47 : *retour* et reprise du fragment qu'on a distingué – voilà pourquoi, justement – de l'énoncé 43 : « *al-yawm-a tuġzawna 'aḍāb-a l-hūn-i bimā kuntum taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ħaqq* » ;
6. Énoncé 48 : reprise du texte de l'énoncé 45 : « *bimā kuntum taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ħaqq-i wa-kuntum 'an 'āyātih-i tastakbirūn-a // Wa-laqaḍ ġi'tumūnā furādā kamā ħalaqnākum 'awwal-a marra-h* ».

En dépit de cet enchevêtrement du même texte en segments intriqués, si l'on se fie aux différentes récurrences d'énoncés qui sont *entièrement* repris, on en distingue trois principaux :

1. Segment 1 (entièrement énoncé et repris : 43 et 47) : « *al-yawm-a tuġzawna 'aḍāb-a l-hūn-i bimā kuntum taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ħaqq* » ;
2. Segment 2 (entièrement énoncé à 44, mais inclus dans 43, 45, 47 et 48) : « *bimā kuntum taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ħaqq* » ;
3. Segment 3 : (entièrement énoncé et repris : 45 et 48) : « *bimā kuntum taqūlūn-a 'alā l-lāh-i ġayra l-ħaqq-i wa kuntum 'an 'āyātih-i tastakbirūn-a // Wa laqaḍ ġi'tumūnā furādā kamā ħalaqnākum 'awwal-a marra-h* ».

Qu'en est-il maintenant de la ligne mélodique eu égard à cette structure de la reprise du texte ? Le résultat est bien probant : à l'identité établie par la reprise du texte correspond une identité mélodique ; à chacun des trois segments textuels distingués par leur récurrence correspond un modèle mélodique distingué par sa reprise plus ou moins identique. Regardons cela de près :

[A]

...l-yaw - ma tuġ - zaw - na 'a - ḍā - ba/l - hū - ni bi - mā kun - tum ta - qū - lū - na

'a - la/l - lā - hi ġay - ra/l - ħaq - (qe)

Exemple 4 : Énoncé 43 ; 18'53''

[B]

bi - mā kun - tum ta - qū - lū - na 'a - la/l - lā - hi ġay - ra/l - ħaq - (qe)

Exemple 5 : Énoncé 44 ; 19'22''

[B]
bi - mā kun - tum ta - qū - lū - na 'a - la/l - lā - hi ġay - ra/l ħaq - qi

[C]
wa kun - tum 'an 'ā - yā - ti - h(T) tas - tak - bi - rū - na wa la - qa - d(e) ġi' - tu - mū - nā

fu - rā - dā ka - mā - ħa - la - q(e) nā - kum - 'aw - wa - la mar - rah

Exemple 6 : Énoncé 45 ; 19'35''

[A']
al - yaw - ma tuġ - zaw - na 'a - dā - ba/l - hū - ni bi - mā kun - tum ta - qū - lū - na 'a - la/l - lā - hi

ġay - ra/l ħaq - (qe)

Exemple 7 : Énoncé 47 ; 20'59''

[B]
bi - mā kun - tum ta - qū - lū - na 'a - la/l - lā - hi ġay - ra/l - ħaq - qi

[C]
wa kun - tum 'an 'ā - yā - ti - h(T) tas - tak - bi - ru - na wa la - qa - d(e) ġi' - tu - mū - nā

fu - rā - dā ka - mā - ħa - la - q(e) - nā - kum - 'aw - wa - la mar - rah

Exemple 8 : Énoncé 48 ; 21'19''

Le modèle mélodique qui se distingue le plus clairement, car repris 3 fois presque à l'identique (énoncé 44, 45 et 48), est celui coïncidant avec le segment 2 du texte ; c'est la phrase désignée par [B] dans la représentation solfégique. Il s'agit d'un phrasé de type *'irsāl*⁹ dont la corde de récitation est la quinte du *maqām* (*rē*). L'identité est ici d'autant plus marquée que la levée – de la fondamentale vers la quinte – par laquelle s'élançait ce phrasé est « gardée » exactement à l'identique pour les trois occurrences mélodiques de ce texte. La seule différence, assez anodine à vrai dire, réside dans une broderie, identique dans les énoncés 44 et 48, mais qui se trouve avancée dans l'énoncé 45.

⁹ Le « *'irsāl* » est le nom donné par certains récitants pour désigner le type syllabique de phrasé, de profil plutôt horizontal ; cf. http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2015_038_005_07/.

Le deuxième modèle mélodique est donné par le segment 1 du texte. Il s'agit également ici d'un phrasé du type *'irsāl* brochant autour de la fondamentale (*sol*) ; c'est la phrase désignée par [A] et [A']. Il s'agit ici d'une ligne sereine qui part de la fondamentale et qui tourne autour de celle-ci¹⁰, mais qui, arrivée à la désinence, l'évite ; elle laisse ainsi la phase suspendue : elle lui substitue la tierce (*si*) dans l'énoncé 34, et la seconde (*la*) dans l'énoncé 47. Cette suspension invite donc à un enchaînement. C'est alors qu'on arrive au modèle [B], s'appuyant justement sur la fondamentale en guise de « conséquent ».

Le dernier modèle est donné par le segment 3 du texte, lequel est remarquablement long. On retrouve ici la phrase [B] prolongée par une ligne mélodique bien plus complexe, voire exubérante ; on désigne le modèle du prolongement par [C] et [C']. Ici, les deux occurrences sont assez différentes, quoique partageant un certain nombre de propriétés identiques. En effet, outre le texte commun sur lequel se déploie le modèle [C], l'identité est donnée par les caractéristiques suivantes : 1) un phrasé s'apparentant maintenant au *tanġīm*¹¹, 2) une orientation ascendante (au-delà de la quinte, *ré*, la corde de récitation principale dans ce passage), et, surtout, 3) la substitution du la couleur modale 'Aġam/*sol* par Šabā/*si*, transition modale typique du *maqām* Zanġarān¹². Du reste, les deux occurrences diffèrent à leur désinence, laquelle se poursuit descendante dans le [C'] en couleur Ħiġāz.

Voilà donc toute une zone mélodique, qui dure à peu près trois minutes, où trois figures mélodiques se cristallisent peu à peu à mesure qu'elles reviennent. Ce faisant, une unité locale se forme. La question qui se pose alors est de savoir pourquoi la forme récitative s'arrête-t-elle à ce moment précis, alors qu'elle est censée progresser sans se retourner, pour ainsi dire, afin de laisser le texte toujours au premier plan ? Un indice de réponse est donné par les interjections des auditeurs. En effet, après avoir entonné l'énoncé 45, énoncé particulièrement long et complexe, on entend les auditeurs qui exultent et qui alors réclament au récitant de *répéter* ce qu'il vient de faire : « *tānī wi-n-nabi ya sayyidnā, tānī wi-n-nabi* » (« encore une fois Maître, encore une fois »)¹³. Toutefois, ce n'est pas tant la réaction elle-même du public qui nous importe ici que ce qu'elle révèle, à savoir qu'il y a bien des phrases mélodiques tellement élaborées qu'elles se distinguent du tout (elles sont justement distinguées par le public). En effet, c'est sans doute l'emphase de l'énoncé 45 qui aurait suscité sa reprise à l'énoncé 48, lequel – on peut s'y attendre –, surenchérit et pousse l'exubérance mélodique à son paroxysme : une seule courbe mobilisant trois couleurs modales à la fois (Šabā/*si*, 'Aġam/*sol* et Ħiġāz/*ré*), d'un ambitus atteignant l'intervalle de 12^e (prouesse vocale extrêmement rare dans cette pratique) et d'une dramaturgie remarquablement amenée (gradation lente, puis chute stylisée et

¹⁰ Un peu plus élaborée, la ligne dans la deuxième occurrence de ce modèle mélodique (énoncé 47) emprunte furtivement la couleur du *maqām* Nakrīz.

¹¹ Le « *tanġīm* » est le nom donné par certains récitants pour désigner le type mélismatique de phrasé, de profil plutôt ondoyant (cf. *ibid*).

¹² C'est ce par quoi le *Zanġarān* se distingue d'ailleurs du 'aġam.

¹³ Kristina Nelson confirme cette même raison de la reprise dans le style *muġawwad*, celle suscitée par la demande du public esthétiquement affecté (cf. Nelson, 2001, p. 177).

richement ornée)¹⁴. On peut dire autrement que le public ne fait que réclamer ce que la phrase réclame d'elle-même : qu'on s'y arrête pour l'apprécier. La répétition n'est donc guère un caprice personnel du récitant, encore moins du public, mais réside potentiellement dans la facture même du phrasé, pour autant que celui-ci fasse état de tournure mélodique richement élaborée. Ainsi, la répétition, procédé fondamental de l'objectivation, se trouve dans ce cas dialectiquement liée à un certain degré d'élaboration mélodique, ce qui renvoie à un degré minimum d'autonomie esthétique.

Du reste, cette ultime reprise, en reprenant les autres modèles distingués ci-dessus, les inclut rétrospectivement dans une zone d'objectivation mélodique qui désormais se *distingue* au sein du cours improvisé de la performance. Seulement, à partir de l'énoncé subséquent, c'est-à-dire l'énoncé 49, on ne retrouvera point de trace de ces figures cristallisées. L'improvisation se « relâchera » et redeviendra impromptue, toujours renouvelée, jusqu'à éventuellement une prochaine zone d'objectivation locale.

Conclusion

La profération de la parole sacrée suscite une couche esthétique sous forme de profil mélodique ; le style *muğawwad* représente la forme la plus riche et la plus accomplie d'une telle apparence esthétique dans la récitation du Coran. Dès lors, la ligne mélodique mobilise quelques moyens formels pour se structurer. Cependant, afin qu'elle « ne prenne pas le dessus », eu égard au sens du texte sacré, le déploiement mélodique adopte certaines valeurs formelles bien spécifiques. Ainsi, outre le fait que l'improvisation s'avère essentielle à la récitation du Coran, tout élément mélodique objectif ou objectivé dont se constitue la ligne récitative doit paraître aussi bien inopiné et malléable que labile et éphémère. C'est bien là la condition formelle qui fait que la mélodie, en même temps qu'elle apparaît comme revêtement esthétique distinct du texte, contrecarre cependant sa propre consistance afin de ne pas obstruer l'aperception de celui-ci.

Bibliographie

- ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi*, n° 28, p. 53-65.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 17, p. 183-215.

¹⁴ Peut-être faudrait-il voir dans la dramaturgie d'une telle courbe mélodique « surchargée » une expression figuraliste du propos du texte. Notons que dans celui-ci Dieu s'adresse aux injustes et leur rappelle ce qu'ils encourent au Jugement dernier : « Dépouillez-vous de vous-mêmes, vous serez rétribués aujourd'hui par le châtement de l'humiliation, pour avoir dit, sur Dieu, le contraire de la vérité, et pour vous être, par orgueil, détournés de ses Signes ». C'est bien alors au mot *tastakbirūn* (« ...pour vous être, par orgueil, détournés de Ses signes ») que l'arche mélodique atteint son sommet, comme par figuralisme.

- ABU DAWUD, Hâfiz, 2008, *Sunan Abu Dawud*, traduit par Y. QADHI, Riyadh-Saudi Arabia, Darussalam, vol. 2.
- BUḤARI (AL-), 1997, *Sahih Al-Bukhâri (Arabic-English)*, traduit par M. MUHSIN KHAN, Riyadh-Saudi Arabia, Darussalam, vol. 9.
- CAILLOIS, Roger, 1950, *L'Homme et le sacré*, 4^e éd., Paris, Gallimard, coll. « Les Essais ».
- DURING, Jean, 2005, « Le sacré et le profane : une distinction légitime ? Le cas des musiques du Proche-Orient », J.-J. NATTIEZ (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud, vol. 3, p. 323-344.
- DURING, Jean, 2006, *Le Répertoire-Modèle de la musique iranienne : Radif de Tar et de Setar de Mirza Abdollah, version de Nur 'Ali Bor*, Téhéran.
- DURKHEIM, Émile, 1912, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, F. Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».
- FARJI, Anis, 2015, « Forme et improvisation musicales sous le signe du sacré : le cas de la récitation coranique. La récitation collective marocaine et la récitation maqâmique égyptienne », Mémoire de Master 2, sous la direction de Jean LAMBERT, Université Paris-Ouest, Nanterre.
- FARUQI (AL-), Lois Ibsen, 1987, « The Cantillation of the Qur'an », *Asian music*, University of Texas Press, n° 1, vol. 19, p. 1-25.
- JAWZIYYA (AL-), Ibn Qayyim, 2008, القرآن أيمان في التبيان [Éclaircissement des serments du Coran], Beyrouth, Dar Alam al-Fawâid.
- JAWZIYYA (AL-), Ibn Qayyim, العباد خير هدي في المعاد زاد [La provision du ci-après], 3^e éd., Beyrouth, Al-Resalah Publi-chers, vol. 1.
- LAGRANGE, Frédéric, 2008, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, N. ABOU MRAD (éd.), Liban, Éd. de l'Université Antonine, n° 2, p. 52-65.
- LAMBERT, Jean, 2010, « Musique vocale, cosmologie et émotion dans le monde arabo-musulman » (texte inédit), *Programme de Recherche CNRS*.
- LORTAT-JACOB, Bernard, 2003, « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale », dans J.-J. NATTIEZ (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud, vol. 5, p. 669-689.
- NAWAWI (AL), Abu Zakaria, 1996, القرآن حملة آداب في التبيان [L'éthique des mémorisateurs du Noble Coran], 4^e éd., Beyrouth-Liban, Dar Ibn Hazm.
- NELSON, Kristina, 2001, *The Art of Reciting the Qur'an*, Second printing, Cairo New York, American University in Cairo Press.
- QADDURI, Ghanim, 2003, التجويد علماء عند الصوتية الدراسات [Les études phonologiques chez les théoriciens du tağwīd], 2^e éd., Amman - Jordanie, Dar Ammar.

QURTUBÎ (AL-), Abou Abd Allah, 1935, أحكام القرآن [Le recueil des sciences coraniques], 2^e éd., Dār al-kutub al-miṣriyya.

SHILOAH, Amnon, *Les traditions musicales juives*, Maisonneuve et Larose, 1995.

TAWIL, Ahmad, 1999, فنّ الترتيل وعلومه [Art et sciences de la récitation du Coran], 1^e éd., Arabie Saoudite, Le complexe de Roi Fahd pour l'impression du Noble Coran.

VIRET, Jacques, 2001, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, Lausanne [Paris], l'Âge d'homme.

Le Coran, traduit par Jacques BERQUE, 1995, Ed. rev. et corr, Paris, A. Michel, coll. « La bibliothèque spirituelle ».

Le Coran, traduit par Denise MASSON, 1967, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 190.

Documentation électronique

Titres téléchargés :

Helbawy (El-), Mohammed, 1997 *Sourate Al- 'an 'ām*, <https://soundcloud.com/user-448710371/mohammed-el-helbawy-recitation-de-lextrait-q-6-82-105>.

FARJI, Anis, « Récitations du Coran », archives de terrain anthropologique : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2015_038/.