

TRADITION ET MODERNISME

Le cas de la musique arabe au Proche-Orient

Schéhérazaïde Qassim Hassan

Éditions de l'EHESS | « L'Homme »

2004/3 n° 171-172 | pages 353 à 369

ISSN 0439-4216

ISBN 9782713218323

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-l-homme-2004-3-page-353.htm>

!Pour citer cet article :

Schéhérazaïde Qassim Hassan, « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L'Homme* 2004/3 (n° 171-172), p. 353-369.

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Tradition et modernisme

Le cas de la musique arabe au Proche-Orient

Schéhérazade Qassim Hassan

DE RÉCENTES recherches sur le terrain confirment ce que les textes historiques nous ont transmis sur les caractéristiques communes aux différentes traditions musicales du monde arabo-islamique¹. Ces traditions partageaient une même vision du monde, de la spiritualité, de l'espace social ainsi que des conceptions esthétiques semblables. C'est cette communauté de pensée qui a permis la constitution d'un système d'échanges et d'influences compatible entre ces différentes traditions.

De même, les relations d'interactions entre l'Europe et le Proche-Orient ne sont pas propres aux temps modernes, comme en témoignent, par exemple, l'influence de la culture de la Mésopotamie et de l'Égypte ancienne sur les Grecs et, plus tard, la traduction, les commentaires et l'adaptation par les Arabes des œuvres grecques. La proximité géographique de ces deux mondes avait toujours, dans le passé, créé une dynamique d'échanges, mais aussi de défis réciproques.

C'est au XX^e siècle que s'impose clairement au Proche-Orient arabe un modèle de relation de nature différente, qui remonte à l'époque de l'invasion de l'Égypte par Bonaparte en 1799. En transformant un rapport d'équilibre interne en un rapport d'inégalité vis-à-vis de l'extérieur, cette invasion a en effet ouvert la voie à une nouvelle ère des relations Occident – Proche-Orient. Une pression asymétrique, voire unilatérale, s'est établie, dont les différentes formes (colonialisme, domination économique, culturelle et médiatique) ont affecté de manière croissante les sociétés du Proche-Orient arabe, et continuent à les agiter.

1. Voir notamment During 1984 ; 1988 ; 1995 ; Elsner & Pennanen 1995 ; Feldman 1996 ; Guettat 2000 ; Hassan 1988 ; Jung 1989 ; Netl 1992 ; Pacholczyk 1996 ; Trébinjac 2000.

_____ Outre les références écrites, cet article est en grande partie le résultat d'un contact direct avec le terrain, avec ses représentations traditionnelles, ses musiciens, ses connaisseurs et ses institutions dans plusieurs pays arabes du Mashrek : l'Irak, la Syrie, la Jordanie, l'Égypte, le Qatar, Bahreïn, les Émirats arabes unis et la partie sud du Yémen (la vallée de Hadramaout).

C'est sous cette pression qu'est né le modernisme qui, en musique, peut être défini, schématiquement, comme un courant représentatif du XX^e siècle qui a cherché à innover en unissant des éléments traditionnels à d'autres, venant de l'Occident. Ce courant sera désigné par « musique arabe ».

La manière dont les différentes traditions musicales, sous l'effet de l'occidentalisation, sont considérées, ou présentées par les institutions éducatives, culturelles et médiatiques modernes s'étend désormais à l'ensemble des pays arabes du Proche-Orient, sans qu'ils soient, pour autant, les seuls touchés par ce phénomène. On note des phénomènes similaires ou parallèles en Asie centrale, dans l'Iran du Shah et dans la Turquie post-kémaliste. Bien que différents chercheurs aient lié les influences de la musique occidentale à des idéologies politiques ou des régimes particuliers (Trébinjac 2000, pour le Xinjiang ; Levin 1995 et During 1993 et 1994, pour l'Asie centrale), il s'avère que le phénomène est plus général. Il est permis d'établir en effet que l'occidentalisation pratiquée au nom de la modernité n'est pas liée à un régime ou une idéologie et qu'elle s'inscrit dans un rapport de force et d'hégémonie culturelle qui ne touche pas seulement le monde arabe.

Le présent article tend à donner un aperçu des idées modernistes sur la musique traditionnelle savante arabe, éloignée des influences occidentales récentes, et sur la perception moderniste de sa performance au XX^e siècle dans le Proche-Orient².

Dans le Proche-Orient arabe, la musique traditionnelle, savante et populaire³, s'étend sur un espace géographiquement vaste et hétérogène et touche plusieurs millions d'êtres humains. Des traditions populaires, régionales ou trans-régionales, côtoient de grandes traditions savantes qui sont aussi bien pan-arabes, comme les *mouashah*, interprétés dans tous les centres urbains, que locales, propres à des centres urbains particuliers, comme Alep, Damas, Bagdad, Mossoul, ou d'autres cités qui représentent chacune une école, avec des caractéristiques et un style reconnus. En général, une différence de perception avec le monde moderne se situe d'abord au niveau de la définition même de la musique. La musique traditionnelle est enracinée dans une vaste réalité sociale et culturelle aux significations complexes, dans laquelle l'aspect sonore n'est qu'un élément aux côtés des éléments poétiques et gestuels. Être ensemble, communiquer et transmettre l'émoi, vivre la créativité esthétique en groupe est essentiel pour la musique dans les sociétés arabes. Ces conceptions contribuent à transmettre les valeurs, les préceptes sociaux, spirituels et esthétiques.

2. Gilbert Rouget utilise pour l'Afrique la notion d'« authentique » pour désigner les musiques des sociétés traditionnelles avant l'apparition des influences occidentales dans leurs répertoires. Dans ce sens « authentique » pourra aussi bien être utilisé pour le monde arabe. Bien entendu ce concept ne suggère en aucun cas que ces musiques soient dépourvues de dynamique interne de changement (Rouget 1996 : 349).

3. Dans le contexte de cet article les termes « savants » et « populaires » relèvent tout les deux du domaine traditionnel qui inclut aussi bien l'urbain que le rural et le bédouin. Dans la région du Proche-Orient arabe ces catégories interfèrent entre elles ou apparaissent côte à côte.

Malgré la persistance de nombreuses traditions musicales, leur représentativité dans l'espace urbain et moderne ne cesse de se réduire. Est-on sur le point de pouvoir opposer deux mondes : l'un moderne, l'autre traditionnel, chacun ayant ses critères, ses priorités et ses stratégies propres ? Bien entendu, un pont subsiste encore entre eux, mais la balance penche, malgré tout, en faveur de celui que représentent les institutions éducatives, médiatiques et organisationnelles modernes.

Du fait de leurs rôles institutionnels, les modernistes ne comprennent pas les priorités sociales et émotionnelles de la musique traditionnelle et interfèrent donc dans sa représentation sur les scènes urbaines modernes aux dépens du style, de l'usage des instruments et de beaucoup d'autres qualités propres à la pratique traditionnelle. En fait, l'espace urbain moderne qui, par définition, devrait accueillir la multiplicité et l'hétérogénéité, éprouve une grande difficulté à se partager entre deux styles de représentations d'une même tradition et à faire coexister les deux versions, traditionnelle et modernisée, d'un même répertoire en un même lieu. Dans les esprits des modernistes tout se passe comme si une couche nouvelle devait absolument remplacer une couche plus ancienne. C'est au moins ce qu'on ressent quand on fréquente les festivals, les concerts et les conférences dans les pays arabes du Proche-Orient.

Si certaines musiques populaires (rurales, bédouines et bien d'autres) continuent à se perpétuer dans les milieux traditionnels, sans avoir besoin du soutien des institutions modernes, en revanche, les traditions urbaines et savantes, dans leurs versions profanes, sont de plus en plus affectées. Au point qu'en Égypte, cas extrême et, pour lors, unique, ces traditions ne perdurent que dans le domaine religieux. L'on peut alors se demander si ces traditions, dans leurs formes profanes, sont vouées à la disparition totale de l'espace public ou si elles pourront au moins être préservées dans les cercles des connaisseurs spécialisés et avertis.

Musique arabe : genèse et définition

Les musiciens formés dans les anciennes écoles traditionnelles de Syrie, d'Égypte et d'Iraq parlent, encore aujourd'hui, de « musique orientale » (*al musīka-l sharḳīyya*) pour désigner leur musique, ainsi que l'ensemble des traditions musicales arabo-islamiques. En effet, les traditions régionales arabes s'inscrivent dans la continuité culturelle du monde arabo-islamique et sont le fruit de la collaboration des ethnies et des religions dans leurs régions respectives. Le fait que ces traditions appartiennent à une aire culturelle commune, et qu'elles se soient appuyées pendant plusieurs siècles sur une même conception de la musique, n'oblitére pas, aux yeux des musiciens, les caractéristiques structurelles, techniques ou esthétiques propres à chacune des cultures régionales. Cela montre bien que la conscience d'appartenir à un large espace culturel, qui permettait aussi l'expression de la spécificité locale et qui dominait jusqu'à la première partie du siècle dernier, n'a pas encore entièrement disparu.

Une des conséquences de la Première Guerre mondiale qui a précipité la chute de l'Empire ottoman fut la création des États-nations inspirés de modèles européens. Ces États ont érigé des frontières, contribuant ainsi au rétrécissement des liens historiques entre les différentes cultures du monde arabo-islamique. Ce nouvel état de fait a favorisé l'émergence d'une relation entre culture et nationalisme. L'espace culturel dit « oriental » s'est réduit pour se replier dans des cadres nationaux, bien que cette désignation continue à être utilisée par beaucoup de musiciens. Chez les modernistes, la musique urbaine du XX^e siècle sera progressivement appelée « arabe » après une période de transition où l'appellation « musique égyptienne » fut utilisée, conséquemment au rôle central et devancier de l'Égypte (Al Khouly 2002).

Si d'un point de vue historique, culturel, musicologique et ethnomusicologique, l'expression « musique arabe » recouvre toutes les traditions (savantes, populaires, les expressions religieuses et même la musique de variété), dans les sphères musicales modernes de l'Orient arabe, cette expression désigne, en fait, une des catégories des musiques pratiquées en Égypte (Al Shawwan 1979 : 23-55). Elle englobe en particulier le répertoire égyptien et syrien de la fin XIX^e au début du XX^e siècle, représentatif de l'ancienne école traditionnelle, mais aussi des compositions qui incluent la variété, les musiques de films, le théâtre musical, et la chanson. C'est-à-dire : ce que les modernistes ont créé tout au long du siècle en cherchant à adapter, ajuster et appliquer des emprunts occidentaux. L'usage que les institutions, les médias, les organisateurs de concerts et de festivals font aujourd'hui de l'expression « musique arabe » confirme qu'elle recouvre à présent les catégories de répertoire signalées ci-dessus ainsi que les styles d'interprétation qui leur sont associés. Désormais, cette définition s'applique à d'autres répertoires arabes pour autant qu'ils acceptent d'être interprétés selon les critères de la catégorie « musique arabe ».

Musique et non-musique

Au-delà du domaine de la musique savante urbaine, dans lequel le mot *musīka* peut avoir un sens raisonné dans un usage profane, une différence de perception qui touche à la définition même de la musique persiste entre le monde traditionnel et le monde moderne. En effet, dans le monde traditionnel arabe, depuis les périodes préislamiques, il n'a pas toujours été d'usage de considérer les expressions vocales ou sonores comme de la musique ou du chant. Et c'est toujours le cas de nos jours. On peut facilement déduire des discours des représentants traditionnels combien la généralisation récente du concept de musique et l'élargissement de sa signification peuvent être sources de réels malentendus, observés sur presque tous les terrains (surtout populaires et religieux) du Proche-Orient. Des interprètes du monde traditionnel, les plus âgés notamment, découvrent parfois avec stupéfaction que l'on peut les appeler musiciens. On leur colle ainsi une étiquette étrangère à leur perception. Ils ne comprennent pas et sont déroutés et perplexes. Plus grave, il arrive que certains puissent se sentir comme dépassés par

les réalités du monde moderne, censé être en progrès constant, et s'excusent de leur ignorance.

Le terme *musīka*, qui apparaît à Bagdad dès le X^e siècle, emprunté aux Grecs à la suite d'un large mouvement de traduction, a été utilisé dans les grands centres urbains et savants aux côtés de son équivalent arabe *ghinā'* (« chant »). Désignant d'abord la science de la musique, « *musīka* » n'a jamais réussi à destituer les nombreux termes en usage dans les milieux urbain, rural, nomade et dans les milieux religieux depuis la période préislamique. Nommer les phénomènes sonores et vocaux par des termes spécifiques, autres que celui de musique, est donc une réalité très ancienne chez les Arabes. Aucune raison valable ne pouvait pousser les représentants de différentes traditions à échanger leurs termes contre celui de « musique » qui, en outre, est un terme réservé à un monde urbain et profane. Si l'usage est fait de ce terme, il est réducteur par rapport à une réalité dans laquelle l'aspect sonore ou scientifique ne représente qu'un des composants.

Le non-usage du mot « musique » ne peut donc être attribué systématiquement à des raisons religieuses, comme le laissent entendre de très nombreuses sources occidentales, puisque ce mot est utilisé par les religieux eux-mêmes, dans les domaines de la prosodie, de la poésie, *musīka-l kalīma* (« musique de la parole »), et de la science écrite de la musique. En outre, la polémique autour de ce qui est licite ou illicite ne porte pas sur le mot mais sur une catégorie particulière du *ghinā'* (« chant ») susceptible de provoquer des sentiments vulgaires, des comportements indignes ou des paroles et des gestes dégradants.

Néanmoins, on constate qu'au XX^e siècle le terme *musīka*, dans son usage étendu et généralisé, va caractériser le domaine moderne, urbain et profane.

Arguments des modernistes à propos des traditions

Pourquoi la présence des musiques traditionnelles vivantes, sans remaniements, n'est-elle pas considérée comme importante par les modernistes aujourd'hui ? Pour répondre à cette question, il faut constater d'abord que la notion de contemporanéité apparaît comme une des problématiques majeures de la culture arabe moderne (Adonis 2002 ; Barakat 1993 ; Al Djabiri 1985 et 1996). Son importance est désormais ancrée dans les esprits des musiciens formés dans les institutions modernes. Ceux-là considèrent, en effet, qu'à moins de pouvoir être remaniées, les musiques traditionnelles représentent un monde désuet et révolu qu'il convient de reléguer à l'arrière-plan, car la musique doit représenter son temps.

Le monde moderne, en effet, qu'il soit musical ou non, désigne toutes les musiques traditionnelles, savantes et populaires, par *al turāth*, « l'héritage », ou « le patrimoine », « la tradition ». Cette désignation renvoie, en outre, à une catégorie culturelle plus large, qui englobe l'ensemble de l'histoire, de la littérature, de la langue, de la philosophie, des traditions religieuses, des coutumes, ainsi que des traditions populaires, qui ont toutes en commun leur appartenance au passé.

Dans leur état authentique et vivant, ces traditions s'opposeraient à *al ḥadātha*, « la modernité », *al tadjīd*, « l'innovation », ou à *al taghīr*, « le changement », concepts qui sont connotés positivement. Paradoxalement, pour cette même raison, les traditions en tant qu'œuvres liées au passé ont été à l'origine d'une prise de conscience de la nécessité de la collecte, de l'archivage et de la préservation.

Dans la définition générée en Égypte, qui trouve un écho croissant dans les pays arabes du Mashrek, les traditions musicales peuvent continuer à être considérées comme telles et avoir néanmoins une place représentative dans le monde moderne, si elles acceptent des adaptations et des remaniements selon les idées occidentales en vogue. Ces adaptations et remaniements sont considérés comme une « revivification » (*iḥyā' al turāth*) des traditions – alors que celles-ci sont encore vivantes –, ou encore comme leur « développement » (*taṭwīr*), ce qui leur donne un aspect contemporain. Pour les modernistes, l'interprétation d'une œuvre traditionnelle par un grand orchestre, qui comprend des instruments occidentaux et orientaux, mais qui garde néanmoins la forme et la mélodie traditionnelles, harmonisée et chantée en chorale, ne perd pas, pour autant, son identité traditionnelle, ni sa représentativité régionale ou nationale.

Considérer les différentes musiques, dans leurs formes traditionnelles, comme un langage décalé par rapport aux besoins des contemporains d'entendre une nouveauté est donc un argument qui persiste dans les milieux cultivés et institutionnels alors que de très nombreux exemples attestent, au contraire, de l'attachement de différents milieux traditionnels à leurs propres musiques et de leur besoin profond de les pratiquer. On constate, de nos jours, que même des répertoires liés à une fonction disparue peuvent continuer à exister en dehors de leur contexte de jadis. La musique urbaine des pêcheurs de perles en est un exemple. Dans les pays du Golfe qui vivaient autrefois de l'économie des perles, les anciens plongeurs ne regrettent pas la perte de la tradition de la pêche, qu'ils jugent difficile et dangereuse. Mais cela n'empêche pas cette population côtière de témoigner d'un réel attachement aux aspects culturels et esthétiques de leur répertoire. Elle continue à chanter, y compris le répertoire de la pêche, à apprécier la poésie, et à pratiquer la danse. Ces traditions fonctionnent comme les symboles de leur identité et comme un facteur de cohésion. On pourrait en dire autant des traditions populaires (bédouines ou autres) ou même des grandes traditions urbaines d'Alep et de Bagdad qui continuent à avoir de l'importance aux yeux des populations concernées.

Il y a encore un demi-siècle, les arguments des modernistes en faveur des emprunts occidentaux n'étaient pas partagés par les milieux traditionalistes. Entre les années 1920 et 1950, les protagonistes de la musique traditionnelle avançaient que le changement n'était pas une caractéristique réservée à la modernité car il existait déjà dans la tradition. L'innovation ne se réduit pas forcément à l'occidentalisation. Aussi faisaient-ils une distinction entre l'innovation interne du langage musical oriental, laquelle reste acceptable, et des changements qui viennent de l'extérieur de la sphère traditionnelle et qui

étaient vus comme une déformation (Rizk 1993). Le cas du grand chanteur égyptien Abdu Hamuli (1843-1901), qui fut influencé par la musique orientale et turque, est cité en exemple pour illustrer les mélanges d'influences possibles à l'intérieur d'un système. En effet, Hamuli, un chanteur brillant qui pratiquait aussi l'appel à la prière *ādhān*, gardait en toutes circonstances la bonne prononciation, l'art de l'organisation sonore *maqām*, les lois de la modulation, la maîtrise de l'art des cadences. De plus, il avait préservé le rôle de l'improvisation et le style de jeu hétérophonique des ensembles *al takht al sharḳī* orientaux (Rizk 1993, III : 143-144). De même, les traditionalistes considèrent tout emprunt occidental comme un collage, un mélange indéfini et une imitation grossière. Selon eux, les « innovateurs » pratiquent, en fait, la paraphrase et ils « détachent une mélodie occidentalise pour l'imposer au milieu d'une chanson orientale, et déforment ainsi les qualités de cette dernière et lui font perdre son caractère oriental » (*ibid.* : 166-167).

La transcription musicale comme gage de l'historicité

Un autre argument des modernistes affirme la nécessité d'instaurer une nouvelle ère où prédomine l'écrit qui, seul, pourra garantir la transmission aux générations à venir. En effet, la conscience d'une rupture dans la continuité historique de la tradition orientale, du fait de la prépondérance de l'oral, est source de malaise intellectuel chez les penseurs et musiciens modernes arabes, parce qu'ils ont, par ailleurs, une grande culture de l'histoire écrite. Cependant, les débats des modernistes sur l'oralité ignorent la réalité suivante : les musiques savantes orales des XIX^e et XX^e siècles sont des traditions dont la pérennité est garantie par leurs performances et par les techniques de l'enregistrement. Si dans le passé, les musiques se sont perdues faute de transcription musicale – et aussi, sans doute, faute de description –, accepter que les traditions vivantes se perdent faute d'enregistrements et de performances ne fait qu'accélérer leur disparition.

Non seulement les musiciens modernes, appuyés par le discours des intellectuels, ne reconnaissent pas la vraie signification de l'oralité dans la musique, sa portée et les richesses qu'elle peut renfermer, mais ils la considèrent même comme un défaut. Même si l'écrit n'est, en réalité, qu'une ossature qui demande souvent à être remplie par des procédés oraux, l'oralité continue à être sous-estimée, car elle serait responsable du fait que la musique arabe aurait perdu la possibilité de se réinscrire dans une continuité historique. Seul l'écrit est susceptible de rétablir le cours normal d'une diachronie historique.

Dans les traités de musique arabo-islamique, les différentes méthodes de transcription musicale, plus ou moins sommaires, avaient plutôt des fonctions explicatives, même si parfois elles ont servi à la transmission. Alors que telle qu'elle s'est développée en Europe, la transcription est considérée par les modernistes comme un outil perfectionné, scientifique (*'ilmī*) et objectif, qui peut pérenniser tous les éléments musicaux et les transmettre par l'enseignement.

L'universalité de la musique

360

Les modernistes arabes croient en l'universalité de la musique et considèrent, de ce fait, que le système musical est un système formel, qui n'a en lui-même aucune identité particulière. Dans cette perspective, l'évolution de la musique occidentale est un acquis mis à la disposition des autres cultures. En outre, le recours aux éléments techniques occidentaux ne paraît pas en contradiction avec les principes de la musique arabe puisqu'ils ne touchent pas aux « concepts fondamentaux de la musique arabe urbaine », qui restent les mêmes (Al Shawwan 1979). En considérant que ces éléments fondamentaux se trouvent d'abord dans des aspects formels tels que les *maqāms* (modes), les rythmes et parfois les formes, les modernistes ont réussi à rétrécir le concept de musique dans le monde arabe. La dimension affective, essentielle à cette musique, le souci de la qualité, son enracinement dans les espaces sociaux et culturels traditionnels, ne leur apparaît pas comme suffisamment pertinente pour caractériser la musique (Racy 1991b).

Les idées modernistes : le cas de L'Égypte

Il est certain que la conception de la modernité (*al ḥadātha*) dans la musique arabe doit être associée au contact avec l'Europe. Comme nous l'avons indiqué, l'invasion de l'Égypte par Bonaparte constitue une date décisive du rapport de domination entre l'Europe et le Monde arabe. Les savants de Bonaparte, à la fois conquérants et fils de la Révolution et des Lumières, étaient convaincus de leur mission civilisatrice. Vingt ans après le départ de Napoléon, ils tempérèrent leur mépris et implorèrent les Égyptiens d'accepter et de profiter des connaissances que la France pouvait apporter à l'Égypte, en gage de la dette que l'Occident gardait envers l'Orient (Al Tahtawi 1973, 1 : 15). En effet, les progrès techniques et scientifiques de l'Europe impressionnent les gouvernants égyptiens et les poussent à vouloir se moderniser sur tous les plans, au moment même où la renaissance arabe, *al nahdha* (qui couvre le XIX^e siècle et quelque trois décennies du XX^e), innove déjà de l'intérieur de la tradition. La musique traditionnelle en Égypte qui fut, à cette époque, dans un de ses moments d'apogée, fruit de contact avec d'autres musiques en Orient, comme la musique turque et syrienne, subira à son tour la modernisation (Racy 1977, Al Shawwan 1979, Lagrange, 1994 et Abou Mrad 2002). Avec les legs traditionnels, trois nouveaux éléments vont s'ajouter pour influencer définitivement l'avenir de la musique en Égypte, d'abord, puis plus tard dans le reste du monde arabe. Dès la deuxième décennie du XIX^e siècle, le gouverneur d'Égypte Mohamed Ali (1805-1848), pourtant grand amateur de musique orientale, crée cinq écoles de musique européenne pour enseigner les techniques vocales et instrumentales et fait appel à des Français pour l'enseignement (Sahhab 1999 : 13). Dans la deuxième partie du XIX^e siècle, la floraison, au Caire, d'une vie musicale à l'occidentale est attestée. Enfin, pour

célébrer l'ouverture du Canal de Suez en 1869, un Opéra est construit au Caire et on commande une œuvre à Verdi, qui compose *Aïda* pour l'occasion⁴.

Désormais, tous les nouveaux éléments de l'échiquier musical sont en place et vont être exploités par les compositeurs égyptiens. Said Darwish (1892-1923), emblème de la musique nationale et père fondateur du modernisme égyptien, peut être considéré comme le premier à exprimer dans sa musique les éléments contradictoires de son temps. Il est à la fois connaisseur de la tradition, en tant que chanteur et compositeur, et épris de renouveau. Il va contribuer aux changements dans le domaine du théâtre musical et de l'opérette, introduire des emprunts techniques tels que l'harmonie et expérimenter l'usage d'instruments tempérés. Le tout sert à contester, à travers des contenus patriotiques, le colonialisme anglais et à exprimer la voix des opprimés contre une élite culturelle occidentalisée et éloignée du peuple. Ce faisant, il a su, de l'avis des spécialistes égyptiens, étendre la musique savante et urbaine au-delà de son contexte aristocratique et la mettre à la disposition des classes populaires. Selon al Khouly, Said Darwish a ouvert la voie à une modernité libératrice, mais conforme à la tradition (Al Khouly 2002 : 19-35). Ce mélange d'éléments musicaux, qui peut paraître incongru, voire en contradiction avec les idéaux qu'il sert, fut le produit d'un contexte politique et social. Il va dans le sens des discours idéologiques nationaliste et marxiste et des mouvements scientifiques, qui ont dominé dans la pensée arabe du XX^e siècle, en partageant une même idée du progrès, de sa nature et de ses buts (Al Tarabishi 1993).

Il ne s'agit, bien entendu, ni de condamner, ni de rechercher la modernité pour elle-même, mais plutôt d'évaluer ses manifestations concrètes. Mais l'apparition d'une vie musicale à l'occidentale, soutenue par les gouverneurs, la classe dominante, et l'élite cultivée, va progressivement couper la tradition de ses liens sociaux. En effet, en déplaçant la musique traditionnelle vers les sphères institutionnelles, où la musique est considérée sous son seul aspect sonore, on l'a éloignée de ses concepts de base, de sa terminologie et de son rôle.

La réalité du terrain urbain du Proche-Orient arabe

Dès lors, dans l'espace moderne, la vie musicale s'organise à la fois autour des genres traditionnels dominants et de la musique classique occidentale. Si les musiques traditionnelles restent plutôt confinées dans des milieux particuliers, qui les pratiquent ou les écoutent, de son côté, la musique classique occidentale, présente depuis plus d'un siècle, s'adresse à une élite occidentalisée. Elle représente un modèle de complexité et de professionnalisme qui séduit les classes aisées et moyennes, mais elle reste étrangère à la majorité de gens qui ne vont pas l'écouter et qui la considèrent même comme monotone et ennuyeuse. À la catégorie de musique occidentale, il faut rattacher les expérimentations modernes des

4. Verdi ne parvint pas à terminer à temps *Aïda*, c'est donc *Rigoletto* qui fut présenté d'abord en 1869 suivi par *Aïda* en 1871.

compositeurs arabes formés à l'occidentale, qui construisent leur univers sonore en s'inspirant de la musique locale, que chacun d'entre eux traite avec les techniques occidentales qui lui conviennent.

Les deux catégories de musique, l'une traditionnelle locale, l'autre classique occidentale, représentent les pôles entre lesquels se situent une multiplicité d'expressions nouvelles appartenant à divers genres hybrides qui s'inspirent des tendances formelles et stylistiques de l'une ou l'autre de ces catégories. Le phénomène de diversité présente des configurations multiples qui allient, avec des dosages divers, des éléments traditionnels et des éléments extraits des modèles occidentaux qu'ils ont à leur disposition. Le courant qui va dominer et se répandre va être façonné selon les nouveaux critères esthétiques de la musique arabe, c'est-à-dire par l'orchestration, l'harmonisation, le chant choral et par quelques autres effets de style comme l'utilisation des arpèges et des accords. Le tout est exécuté par un grand orchestre composé d'un mélange d'instruments occidentaux et orientaux. Bien que syncrétique et frôlant parfois la variété, il sera souvent identifié à un néo-classicisme arabe.

Il est intéressant de noter que les représentants des courants et styles divers considèrent, généralement, que leurs approches consistent à créer une expression esthétique moderne qu'ils jugent conforme à l'identité culturelle du monde arabe.

Le discours moderniste

Une théorie trop complexe

Pour les modernistes, la musique arabe doit, de toute évidence, continuer à s'appuyer sur la théorie, tout en évitant que la pratique ne prenne le dessus comme ce fut souvent le cas au XIX^e siècle et même au XX^e siècle, au cours desquels l'improvisation dominait. Pour répandre l'instruction théorique, une série de mises en ordre, de simplifications et de syncrétismes étaient considérés comme nécessaires. Car, comparée à la théorie occidentale, la théorie orientale et arabe serait trop difficile à comprendre et à transmettre. Celle-ci comprend, en effet, un nombre élevé de modes, des possibilités infinies de combinaison des éléments mélodiques de base (ou la théorie des tétracordes) et une multitude de formules rythmiques complexes. À cela correspond une grande richesse terminologique (chaque variant du système modal, ayant une pertinence, est désigné par un terme qui lui est propre).

Une première série de changements fut concrètement proposée pendant le premier congrès du Caire en 1932. Les modes en usage furent repérés, répertoriés et classés pour chaque pays arabe. Ceux qui se ressemblaient furent regroupés en vue de réduire leur nombre et leurs dénominations (Anonyme 1934, CEDEJ 1992, Racy 1991). Le rôle des *djins* (pluriel, *adjnās*), « genres » musicaux tricornaux, tétracordaux et pentacordaux, dont l'usage fut longtemps oublié par les praticiens, fut remis en avant. En mettant l'accent sur une analyse axée sur les structures de « genres », plutôt que sur des mélodies contenues dans les pièces, qui

portent une multitude de noms vernaculaires (comme dans le cas du répertoire du *maqām* irakien), les concepts de l'approche analytique de l'œuvre ont changé.

De leur côté, de très nombreuses formules rythmiques ont été aussi répertoriées. Le livre du Congrès révèle une richesse de formules rythmiques longues, une accentuation propre et une parenté avec la métrique poétique en usage au début du XX^e siècle. Mais, là encore, leur usage serait trop difficile pour la jeune génération de musiciens.

Les musiciens, impliqués dans le processus de changements, considéraient et considèrent encore comme nécessaires la simplification théorique et sa normalisation. Car, contrairement à la transmission traditionnelle, l'enseignement moderne des instituts de musique et conservatoires, qui s'adresse à un nombre élevé d'étudiants, exige des méthodes écrites. Dorénavant, une version simplifiée peut servir d'outil de clarification déterminant dans ce type d'enseignement.

Outre la simplification de la théorie arabo-islamique, on a adopté des éléments de base de la théorie occidentale, avec les termes qui y sont associés. Le passage de la théorie traditionnelle complexe à une version plus simplifiée, juxtaposée aux bases de la théorie occidentale, situe la théorie arabe moderne entre deux approches et deux systèmes qu'on a réunis dans une tentative de symbiose.

Aujourd'hui, les différentes méthodes écrites pour l'enseignement regroupent, en général, plusieurs éléments issus de ce mélange. Le système tempéré des quarts de tons prend une place de plus en plus importante. Les gammes majeures et mineures apparaissent aux côtés des modes arabes et l'on présente des formules rythmiques courtes, fruits de la division en plusieurs segments des longues formules.

En réduisant le nombre des modes et des formules rythmiques, et en écartant d'autres, en brouillant les limites entre les expressions complexes de la tradition et les modèles de la variété, les concepts simplificateurs destinés à l'enseignement ont influencé les fondements mêmes de la musique. Et, en l'absence de critères de distinction entre les différents genres musicaux et leurs usages traditionnels, on voit un grand nombre de novices aujourd'hui adhérer sans discernement aux normes musicales les plus superficielles.

La performance

Le prototype de l'orchestre arabe moderne

Le grand orchestre est un des principaux éléments de la performance moderne de la musique. Créé en 1967, « l'orchestre de musique arabe » (*firkat al musīka-l 'arabīyya*) devient le prototype le plus répandu d'un grand ensemble arabe (Al Shawwan 1979). Il servira de modèle et se multipliera avec des variantes dans l'espace urbain du monde arabe, pour jouer non seulement la musique arabe savante avec des ajouts modernistes, mais aussi, avec l'utilisation d'instruments comme l'orgue ou l'accordéon, la musique de variété.

L'élargissement de la taille de l'orchestre se fait autour d'un noyau composé de l'ancien ensemble *al takht al sharḳī*, « l'ensemble oriental » composé du 'ūd (luth),

du *kanoun* (cithare à cordes frappées) et du *nāy* (flûte). Il comportera surtout des instruments non tempérés dans la mesure où ils ne sont pas à sons fixes (comme la famille du violon), mais aussi des instruments à sons fixes accordés selon l'échelle tempérée à demi-tons égaux (piano ou accordéon, selon le répertoire). Plus exceptionnellement, on note la présence d'aérophones (flûte, hautbois, trompette et cor).

L'esthétique recherchée, dans ce type de grands orchestres, réside dans la multiplication des sons par une orchestration harmonique, ou simplement par l'augmentation du nombre d'instruments. Le jeu d'ensemble, l'exactitude collective et l'excellence technique sont désormais le souci dominant. Les instrumentistes, dont le rôle est désigné par avance, sont censés produire par groupes le même jeu au même moment. Selon les dires d'un musicien, on doit voir « les archets de tous les violons faire le même mouvement en même temps ». L'effet hétérophonique du jeu traditionnel et la place des improvisations individuelles sont de plus en plus limités. Dorénavant, les groupes d'instruments suivent une orchestration écrite, généralement, en partition simplifiée. Cette approche nécessite la présence d'un chef d'orchestre, *maestro*, et parfois même d'autres personnes qui agissent en intermédiaires, comme les « répétiteurs » qui expliquent l'œuvre. Cela a conduit aussi à ce que la mélodie et l'orchestration soient surtout l'œuvre de deux personnes distinctes.

L'improvisation et le contrôle du rôle individuel

Dans la performance moderne, le rôle des participants traditionnels, comme celui des instruments, sont redéfinis. La place, jadis prépondérante du soliste, est désormais partagée avec une chorale constituée d'hommes et de femmes, qui peut même parfois dominer, à moins que le soliste ne disparaisse au profit du chœur.

On pourrait donc dire que l'évolution de la musique arabe au XX^e siècle s'achemine vers la maîtrise du phénomène des variantes, théoriquement illimitées, qui apparaît dans l'improvisation, principe de base de l'interprétation traditionnelle. Aux yeux de certains musiciens occidentalisés, inspirés par les écrits orientalistes du XIX^e siècle, l'improvisation n'est autre qu'un manque de structure, ou pis, un désordre. Si dans l'interprétation, les chanteurs de l'école traditionnelle continuent à apprécier la capacité d'improviser, cette possibilité n'est pas accordée à la jeune génération à qui l'on demande d'interpréter une œuvre telle qu'elle est écrite. D'ailleurs, l'improvisation n'a pas une place spécifique dans l'enseignement formel. En lui attribuant, dans l'interprétation, une place assignée d'avance, le mouvement moderniste s'achemine vers une esthétique du contrôle du phénomène. En somme, une interprétation traditionnelle cède la place à une version de référence rationnelle, prévisible dans son ensemble, qui survivra grâce à l'écrit. Pour les modernistes, la distance entre la théorie et la pratique, entre l'écrit et la performance se réduira d'autant plus que l'on se rapprochera de la précision idéale.

À la différence de ceux de la musique traditionnelle, les programmes présentés aujourd'hui, dans un concert moderne représentatif du nouveau courant de la musique arabe, ne prennent pas en compte l'intégrité d'un répertoire, son appartenance régionale ou nationale. Il s'agit plutôt d'un syncrétisme de genres et de styles appartenant à des répertoires aussi divers que le répertoire urbain classique, la chanson grande et moins grande, les musiques de films et les compositions modernes. À l'instar des concerts en Occident, la tendance est donc à l'isolement des pièces de leurs contextes respectifs. La cohérence stylistique est remplacée par une unification normalisée au niveau de l'orchestration. Bien entendu, dans la performance moderne des œuvres traditionnelles, les formes, les modes et les rythmes sont préservés, cependant qu'un grand nombre de procédés techniques traditionnellement mis à la portée des musiciens dans l'interprétation sont estompés. Enfin, l'aspect le plus important de toutes les musiques traditionnelles, celui-là qui réside dans l'émoi généré par l'expressivité, est absent. L'appréciation de l'auditeur s'établit plutôt par rapport à la virtuosité moderne, sans relation avec la notion de qualité si chère aux milieux traditionnels.

Tous ces changements qui tentent de substituer à la subjectivation d'une pièce musicale (qui se joue au moment de l'interprétation), l'objectivation du langage musical, sont considérés comme des réformes nécessaires n'entamant pas au demeurant le fond de la musique traditionnelle, ni sa spécificité. Cependant, il s'agit bien de créer un art qui obéit à des règles bien définies et qui ne permet ni trop d'écarts, ni trop de variations par rapport à la version écrite.



Le courant de la musique arabe, défini comme une des catégories de la musique, est devenu un courant qui existe en lui-même et qui se confond avec un possible devenir de la musique dans les pays arabes. Mais, en réalité, la présence de ce courant peut être considérée comme une tentative pour créer une musique destinée à la nouvelle classe montante, la petite bourgeoisie citadine et moderne coupée de la tradition, du peuple et de la grande culture.

Ce courant qui a débuté dans le monde traditionnel a subi, au cours de son évolution, des juxtapositions des pièces issues de genres différents et une période d'emprunts à la musique occidentale, emprunts jugés nécessaires pour sa survie. Il s'imposera comme celui qui représente la tradition sous une forme modernisée.

En ce début du XXI^e siècle, ce courant de la musique arabe apparaît partagé entre deux tendances contradictoires : l'une penche vers un « symphonisme » de la texture cherchant à créer un néoclassicisme arabe ; tandis que l'autre, historiquement plus récente, s'achemine vers de la variété de type « world music » qui a fait entrer la musique arabe dans une nouvelle sphère globalisante.

De nos jours, la majeure partie du monde traditionnel a facilement accès à la musique par la présentation télévisée. Avec l'introduction de l'antenne parabolique, qui s'est répandue durant les deux dernières décennies dans les endroits les

plus reculés, le pouvoir médiatique a atteint une domination sans précédent, dépassant de loin le pouvoir de l'enseignement moderne. Il est devenu alors difficile, à long terme, pour les musiciens traditionnels de se maintenir à l'abri de ces influences. La nouvelle génération, fascinée par le pouvoir des techniques, sa facilité et ses effets de normalisation sonore, choisit souvent la variété. Les jeunes musiciens s'approprient l'espace urbain et utilisent des moyens qui bouleversent même ceux présentés par les modernistes : l'utilisation des orgues électriques, aptes à remplacer tant d'instruments et tant de musiciens, fait ravage. La fabrication de la musique en studio permet toutes les adaptations artificielles. Et enfin, l'usage de vidéo-clips propose une présentation totale du chant et des danses dans des décors virtuels.

Dans les lieux de représentation moderne comme les festivals, les concerts et la télévision, les musiques traditionnelles doivent généralement subir les effets des différentes formes de modernisation, et l'on peut alors se demander s'il y a encore une place pour ces musiques. Une auto-préservation ou une évolution interne pourront-elles se faire en dehors des influences ambiantes des modèles largement diffusés ? Ou bien les deux tendances décrites seront-elles fatales pour l'avenir de la musique, traditionnelle dans cette région ? Reste à savoir si les choix des modernistes, par rapport à la représentation de la tradition, ne constituent qu'un effet de mode que les prochaines générations pourront encore renverser en faveur d'un retour aux formes de représentation plus authentiques. L'engagement d'un certain nombre de musiciens contemporains qui ont renoué avec ce questionnement va dans ce sens⁵. Par ailleurs, on voit apparaître une génération de jeunes musiciens qui cherche à créer une musique moderne éloignée à la fois du langage traditionnel et de celui des modernistes.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : musique arabe/*arabic music* – tradition musicale/*musical tradition* – modernisme musical/*musical modernism* – Proche-Orient/*the Near East* – Mashrek.

5. Il s'agit surtout des interprétations de Ali Jihad Racy, Fawzi al Saeb, Nida'Abou Mrad, Habib Yammine et Aicha Redouane.

Abou Mrad, Nidaa

1988 « Musique d'art arabe : chronique d'un suicide », *Cahiers de l'Orient* 8-9 : 293-319.

2002 *Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe : esquisse d'une philologie mélodique*. Beyrouth, Université de Kaslik, thèse de doctorat.

Adonis

2002 *Al thābit wal mutaḥawwil* [= Le prescrit et le transformable]. Londres, Dar al Saqi.

Anonyme

1932 *Recueil des travaux du Congrès de musique arabe*. Boulac (Le Caire), Imprimerie nationale.

Barakat, Halim

1993 *The Arab World : Society, Culture and State*. Berkeley, University of California Press.

Brandily, Monique

1989 « Ethnomusicologie : musiques et civilisations », in *Clarté. L'encyclopédie du présent 9 : L'Homme et les sciences de la vie*. Toulouse, Imprimerie du Sud : 4895-4898.

CEDEJ

1992 *Musique Arabe : le congrès du Caire de 1932*, actes du colloque *Les documents du premier congrès sur la musique arabe* tenu au Caire en 1932, sous la responsabilité scientifique de Scheherazade Q. Hassan, avec la contribution de Philippe Vigreux. Le Caire, Presses de la Galaxie-CEDEJ.

Al Djabiri, Mohammed Abid

1985 *Naḥnū wal turāth : kirā'āt mu'asira fi turāthīna – l falsafī* [Nous et la tradition : lectures contemporaines de notre tradition philosophique]. Casablanca, al markaz al thaḳāfi-l 'arabi.

During, Jean

1984 *La Musique iranienne : tradition et évolution*. Paris, Éditions de recherche sur les civilisations.

1988 *La Musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des Muqams*. Baden-Baden, Éditions Valentin Koerner.

1993 « Musique, nation et territoire en Asie intérieure », *Yearbook for Traditional Music* 25 : 29-42.

1995 *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse, Verdier. Sous l'auspice de l'Institut français de recherche en Iran.

Elsner, Jürgen

1975 « Zum Problem des Maqam », *Acta Musicologica* 47 : 39-208.

Elsner Jürgen & Risto Pekker Pennanen, eds

1995 *The structure and Idea of Maqam : Historical Approaches*. Actes du III^e colloque du ICTM Maqam Study Group tenu à Tampere-Virrat du 2 au 5 octobre. Tampere, University of Tampere :125-174.

Feldman, Walter

1996 *Intercultural Music Studies X, Music of the Ottoman Court*. Berlin, VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Guettat, Mahmoud

2000 *La Musique arabo-andalouse : l'empreinte du Maghreb*. Montréal, Fleurs sociales / Paris, al Ouns.

Hassan, Schéhérazade

1988 « Quelques éléments d'influence dans la formation du repertoire d'al makam al iraki à Baghdad ». *Bulletin du CEDEJ* 24 : 91-95.

Jung, Angelica

1989 *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens :*

Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Shashmaqam. Hamburg, K.D.Wagner.

Al Khouly, Samha

2002 *Min ḥayātī ma'a-l musīka* [= Ma vie avec la musique]. Le Caire, Dar al Shourouk.

Lagrange, Frédéric

1994 *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*. Université Paris VIII - Saint-Denis, thèse de doctorat.

Levin, Théodore Craig

1995 *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia*. Bloomington, Indiana University Press.

Nettl, Bruno

1992 *The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context*. Champaign, Elephant and Cat.

Pacholczyk, Jozef M.

1996 *Intercultural Music Studies IX, Sufiana Musiqi: the Classical Music of Kashmire*. Berlin, VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Racy, Ali Jihad

1977 *Musical Change and Commercial Recordings in Egypt, 1904-1932*. Urbana, University of Illinois, Ph D thesis.

1991 « Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932 », in Stephen Blum, Daniel Bohlman & Daniel Neuman, eds, *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana, University of Illinois Press: 68-91.

1991 « Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music », *The World of Music 3: New Perspectives on Improvisation*: 7-28.

Rizk, Kasatantin

1993 *Al musīka-l sharḳīyya wal ghinā' al 'arabī* [= La musique orientale et le chant arabe]. III, Le Caire, Maktabat al dār al 'arabiyya lil kitāb.

Rouget, Gilbert

1996 *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*. Paris, CNRS Éditions: 514-528 [transcriptions musicales de Trần Quang Hải en collaboration avec l'auteur].

Sahhab, Victor

1999 *Athar al gharb fil musīka-l 'arabīyya* [= L'influence de l'Occident sur la musique arabe]. Beyrouth, Dar al Hamara.

Said, Edward

1978 *Orientalism*. London, Routledge & Kegan Paul.

1994 *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books.

Al Shawwan, Salwa

1979 *Al-Musīka al 'Arabīyya: A category of Urban Music in Cairo, Egypt, 1927-1977*. Columbia University, PhD thesis.

Al Tahtawi, Rifa'a

1973 *Al a'amāl al kāmila* [= Les travaux complets] I: *al tamaddun wal ḥadhara wal 'umrān* [= L'urbanité, la civilisation et le raffinement]. Beyrouth, Al mu'assasa al 'arabiyya lil dirasat wal nashr [Présenté par Mohammed 'Umran].

Tarabishi, Georges

1993 *Matbahaḥat al turāth fil thaḳāfa-l 'arabīyya-l mu'āsira* [= Le massacre de l'héritage dans la culture arabe contemporaine]. Beyrouth, Dar al Saqi.

Trébinjac, Sabine

2000 *Le Pouvoir en chantant*. Nanterre, Société d'ethnologie.

Wright, Owen

1978 *The Modal System of Arab and Persian Music: A.D 1250-1300*. Oxford University Press.

2001 « Arab Music », in Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*, London, Macmillan.

Schéhérazaïde Qassim Hassan, *Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe*. — L'article donne un aperçu des concepts et des attitudes propres aux « modernistes » arabes concernant leurs traditions musicales savantes, telles qu'elles apparaissent à travers les institutions éducatives, officielles et médiatiques. L'accent est mis sur les différences de représentations entre les « traditionalistes » et les « modernistes » ; elles touchent notamment à l'utilisation que ces derniers font du terme musique, au rôle du musicien, au recours à la transcription, et à la performance moderne : grand orchestre, ensemble choral, rôle mineur accordé à l'improvisation et à la place du soliste. C'est notamment ce courant contemporain, unissant des composantes proche-orientales et occidentales, qui est désigné par l'expression « musique arabe ».

Schéhérazaïde Qassim Hassan, *Tradition and modernism. The case of Arab music*. — This article provides an overview of concepts and attitudes of Arab modernists concerning their learned musical traditions as they appear in official educational and media institutions. The emphasis is placed on representational differences between the traditionalists and the modernists. Those differences concern especially the use that modernists make of the term « music », of the role of the musician, the use of transcription and the mode of performance : large orchestra, choir and the limited role of improvisations and of the soloist. It is this particular tendency to use composites of Near Eastern music and Western elements to which « Arabic Music » refers.